

Universiteit Gent
Academiejaar 2006-2007

DE VERTOLKING VAN LAARMANS

Een personagestudie van Laarmans in de verfilmingen van Elsschots *Lijmen/Het Been, Kaas* en
Het Dwaallicht

Promotor: Prof. Dr. Yves T'Sjoen

Verhandeling voorgelegd aan de Faculteit
Letteren en Wijsbegeerte voor het
verkrijgen van de graad van licentiaat in de
Taal- en Letterkunde: Germaanse talen
door Filip Debosschere

WOORD VOORAF

Aan alle mensen die mij gesteund hebben tijdens het schrijven van deze scriptie, wil ik graag mijn oprechte dankbaarheid betuigen. Ook al heb ik deze studie over Laarmans met veel enthousiasme geschreven, toch waren er ook van die momenten waarbij een duwtje in de rug en een knipoog naar de eindmeet eens goed van pas konden komen.

Eerst wil ik Prof. Dr. Yves T'Sjoen bedanken voor zijn veelzijdige medewerking. Niet alleen heeft hij me boeken en auteurs aangeraden die uiteindelijk een solide basis hebben gevormd voor deze scriptie, maar is ook van bij het begin een toeverlaat geweest bij wie ik steeds motivering en advies kon vinden. Ook zijn kritische bemerkingen tot in de laatste dagen van het schrijfproces hebben voor mij een enorme steun betekend.

Ook mijn familie wil ik bedanken. Mijn moeder, die menige nacht door Laarmans werd achternagezeten, wens ik alle lof toe die een bezorgde moeder verdient. Mijn broer Jan moet ik bekennen dat hij mij een grote dienst bewezen heeft met zijn leerzaam voorbeeld. En mijn lieve vriendin Natalie, die mij in het schrijven het meest heeft bijgestaan, bedank ik voor haar enorme steun.

Een laatste dankbetuiging wens ik nog te uiten aan Stijn, Jona, Aleksander, Bart, Fabien, Aernaud, Sofie, Annie en Willy omdat ik tijdens het voorbije jaar altijd kon blijven rekenen op hun consideratie en hulpvaardigheid.

<i>Inleiding</i>	1
------------------	---

I HET PERSONAGE IN DE ROMANS

Inleiding	4
1 De opbouw van een toegepaste methode	
1.1 Verklaring van het personagebegrip	6
1.1.1 Onderscheid tussen de begrippen personage – acteur	6
1.1.2 Onderscheid tussen de begrippen karakter – persoonlijkheid	6
1.2 Methode	9
1.2.1 “Mensen van papier”	9
1.2.2 Laarmans’ ontwikkeling per roman	10
1.2.3 Een samenstelling van methodes	11
1.2.4 Het model	11
1.2.5 De toepassing van het model op vorm en inhoud	12
1.2.6 De vorm en de inhoud van het personage	13
2 Laarmans in de romans	
2.1 Eén Laarmans	16
2.2 De analyse van Laarmans in <i>Lijmen</i> , <i>Het Been</i> , <i>Kaas</i> en <i>Het Dwaallicht</i>	18
2.2.1 De vorm	19
2.2.1.1 Het verhaal	19
2.2.1.2 De stem	23
a) <i>Vertelsituatie: moment van vertellen en verhaalniveau</i>	24
b) <i>Vertelvorm en focalisatie</i>	30
2.2.1.3 De acteurs	36
a) <i>Lijmen</i>	38
b) <i>Het Been</i>	47
c) <i>Kaas</i>	55
d) <i>Het Dwaallicht</i>	64
2.2.2 De inhoud	72

II HET PERSONAGE IN DE FILMS

Inleiding	80
1 De opbouw van een toegepaste methode	
1.1 De syntaxis van de film	82
1.2 Methode	85
2 Laarmans in de films	
2.1 <i>Lijmen</i>	87
2.2 <i>Kaas</i>	92
2.3 <i>Het Dwaallicht</i>	95
2.4 De verhouding tussen de drie vertolkingen	101

Besluit	105
Bibliografie	109

BIJLAGEN

TECHNISCHE FICHE

1. *Lijmen*
2. *Kaas*
3. *Het Dwaallicht*

1. Lijmen

Regie	Robbe de Hert
Jaar van uitgave	2000
Land van uitgave	België / Nederland
Speelduur	107 minuten
Originele taal	Nederlands
Acteurs	Koen De Bouw (Frans Laarmans), Mike Verdrengh (Charles Boorman), Willeke van Ammelrooy (Mw. Lauwereyssen), Sylvia Kristel (Jeanne)
Script	Robbe de Hert, Ruud den Drijver, Fernand Auwera, Dorna van Rouveroy
Fotografie	Pjotr Kukla
Muziek	Joan Berkhemer, Lodewijk de Boer
Producers	Ruud den Drijver, Michel Houdmont

1. *Kaas*

Regie	Orlow Seunke
Jaar van uitgave	1999
Land van uitgave	België / Nederland
Speelduur	95
Originele taal	Nederlands
Acteurs	Josse de Pauw (Frans Laarmans), Frieda Pittoors (Fine), Dirk Roofthoofd (Charles Boorman)
Script	Orlow Seunke
camera	Tom Erisman
Muziek	Maarten Koopman
Producers	NPS/VRT 1999

1. *Het Dwaallicht*

Regie	Frans Buyens
Jaar van uitgave	1973
Land van uitgave	België / Nederland
Speelduur	108
Originele taal	Nederlands
Acteurs	Romain Deconinck (Frans Laarmans), Maszar Hussein Sjeikh (Ali), Eva Kant (Maria van Dam), Dora van der Groen (Fine)
Script	Frans Buyens en Rita Van den Driessche
camera	Fred Tammes
Muziek	Arsène Souffriau
Producers	Max Appelbooms' appeltree filmproductions (Amsterdam) en Frans Buyens' films Iris da capo (Antwerpen) i.s.m. Ministerie van Nederlandse cultuur

INLEIDING

Dit is een studie van het personage Laarmans, zowel in de romans van Willem Elsschot, als in de verfilmingen ervan. Dit is dus niet enkel een personagestudie, maar ook een studie van vertolkingen. Elke vertolking berust op een interpretatie die een eigen ontstaan, opbouw en logica kent. Maar het bijzondere aan een vertolking is dat zij niet enkel uit een interpretatie bestaat, maar op zich een creatie wordt, een bestaand wezen dat op zichzelf een eenheid vormt. Ik heb dan ook niet de minste intentie om de vertolkers al dan niet terecht te wijzen op een foute interpretatie van het personage Laarmans. Mijn bedoeling is net om deze vertolkingen elk in hun eigenheid te bestuderen. Mijn belangstelling gaat uit naar de wijze waarop de vertolkers met Laarmans zijn omgegaan, wat zij elk van het personage hebben gemaakt en op welke punten zij zich hebben geconcentreerd om tot een eigen, autonome constructie te komen. De doelstelling van deze analyse is om aan de hand van de verschillende benaderingen uit de literatuur- en filmwetenschap de verhoudingen tussen de verschillende vertolkingen te bestuderen en deze te spiegelen aan hun gemeenschappelijke basis: het personage Laarmans in Elsschots romans.

Toen ik koos voor dit onderwerp had ik één doel voor ogen, namelijk de bestudering van de verschillende vertolkingen van Laarmans in de drie verfilmingen: *Lijmen*, *Kaas* en *Het Dwaallicht*. Het leek mij zo boeiend dat het me later verwonderde dat er nog geen studies over dit onderwerp geschreven waren. De vertolking van een personage is op zich al een bijzonder gegeven. Mijn fascinatie gaat uit naar de menswording, de stap van de abstractie op papier naar een concreet, materieel wezen dat voeling ontwikkelt vanuit zijn persoonlijkheid zowel met zijn werkelijke, materiële context als met zijn fictieve. Dit is wat drama immers doet volgens Stanislavski in zijn *Lessen voor acteurs*: “het scheppen van een menselijke geest” [Stanislavski 1985: 24]. Ik heb voor Laarmans gekozen om die reden dat hij door drie verschillende acteurs werd vertolkt, wat mij de mogelijkheid geeft om verschillende vertolkingen van één personage met elkaar te vergelijken. Zelf heb ik de verfilmingen nog niet bekeken, om de eenvoudige reden dat ik liever eerst een eigen interpretatie ontwikkel van Laarmans in de romans. Maar ik ben ervan overtuigd dat elke vertolking een nieuwe gedaante aan het personage zal geven, een nieuwe interpretatie en een nieuwe persoonlijkheid.

De verscheidenheid in vertolkingen van Laarmans maakt ook duidelijk waarom ik enkel voor dit personage heb gekozen en niet voor het duo Laarmans-Boorman. Een vertolking van Boorman is naar ik vermoed enkel in de film *Lijmen* te zien. En als Boorman in de

verfilming van *Kaas* voorkomt, zoals in de roman het geval is, zal deze vertolking naar mijn mening niet genoeg stof bieden om in verhouding te worden gebracht met Boorman in de film *Lijmen*. Daarnaast is er ook het gegeven dat Laarmans in bijna alle andere romans van Elsschot een belangrijke rol speelt, wat mijn belangrijkste motivatie is geweest om dit personage als centrale figuur te beschouwen in deze studie. Hoewel er ook een duidelijke ontwikkeling te merken is bij Boorman van *Lijmen* naar *Het Been*, toch heeft de ontwikkeling van Laarmans iets heel bijzonders door zijn blijvende terugkeer in de romans na *Lijmen*. Natuurlijk zal ik ook Laarmans' verhouding tot de andere personages bespreken en daarbij zal Boorman ongetwijfeld rijkelijk aan bod komen.

Toen ik op zoek ging naar specifieke informatie over het personage Laarmans merkte ik dat de meeste auteurs zich toespitsten op de band tussen Laarmans en Willem Elsschot. Er zijn immers opvallend veel gelijkenissen aan te treffen tussen het personage en de schrijver. Elsschot heeft zelf ook beweerd dat alles uit zijn werkelijke leven gegrepen is en niets ervan verzonnen is om de eenvoudige reden dat hij over geen fantasie beschikt [Marks-van Lakerveld 1977: 49]. Maar al mag deze uitspraak getuigen van een bewonderenswaardige oprechtheid, toch blijft ze niet onbetwistbaar. Marks-van Lakerveld schrijft in haar studie *over Lijmen/Het Been*: “Waren de gebeurtenissen in *Lijmen* grotendeels gebaseerd op Elsschots persoonlijke ervaringen, die in *Het Been* zijn verzonnen” [1977:68]. De bewering van Janssens in *Vader gaat op stap* dat Laarmans geen door Elsschot gecreëerd personage is, “maar slechts een literaire gestalte van Elsschots eigen ik” [Janssens 1982:273], brengt net zoals Elsschots eigen uitspraak de onderzoeker in de verleiding om Laarmans te spiegelen aan Elsschot zelf. Toch merkt Marks-van Lakerveld niet ten onrechte het volgende op:

Zelfs wanneer er een nauwe samenhang blijkt te bestaan tussen een literair werk en het leven van een schrijver, kan men niet zeggen dat het werk een verslag is van bepaalde ervaringen. Het autobiografisch materiaal is altijd op een bepaalde wijze geordend en geïnterpreteerd. Bovendien moet de interpretator rekening houden met de mogelijkheid dat de auteur zijn ware persoon verbergt achter een masker. Bewust of onbewust is een zelfportret altijd een zelfinterpretatie en een schilder is nooit zijn portret. [Marks-van Lakerveld 1977:42].

Het personage Laarmans mag dan nog opvallend veel gelijkenissen vertonen met de schrijver, toch is het geen vanzelfsprekendheid om het leven van Elsschot als de norm te beschouwen ter bestudering van dit personage. Daarom heb ik besloten om in eerste instantie het personage Laarmans als een personage op zich te benaderen in deze studie. Ik ben ervan overtuigd dat een beschouwing van de gelijkenissen tussen schrijver en

personage de interpretatie over Laarmans kan verrijken, maar omgekeerd kan zij de interpretatie ook beperken. En daarom acht ik deze beschouwing niet als een prioriteit. Het is ten slotte mijn doelstelling om de concretisering van een personage te bestuderen, niet de fictionalisering van de schrijver.

Het is onmogelijk om zich te verdiepen in de vertolking van een personage zonder dit personage zelf eerst te bestuderen. Een acteur is immers hetzelfde lot beschoren. Indien hij toch beslist om dit eerste stadium over te slaan, vrees ik voor een oppervlakkige en oninteressante vertolking. Ik vertrouw erop dat de kunstzinnigheid van zowel de cineasten Robbe de Hert, Orlow Seunke en Frans Buyens als van de acteurs Josse de Pauw, Koen de Bouw en Romain Deconinck, hen bij dit project niet in de steek heeft gelaten. Want een studie van het personage en zijn context is, zoals Stanislavski zelf ook poneert, een onmisbare taak van de vertolker, wil hij de kunst van het drama in ere houden:

In de eerste plaats moet je je het model eigen maken. Dat is ingewikkeld. Je bestudeert het vanuit het gezichtspunt van het tijdperk, de tijd, het land, levensomstandigheden, achtergrond, literatuur, psychologie, de ziel, levenshouding, sociale positie en uiterlijk voorkomen; bovendien bestudeer je karaktertrekken, gewoontes, manier van doen, beweging, stem, spraak, intonaties? Wanneer je je materiaal zo bestudeert, zul je beter in staat zijn het met jouw eigen gevoel te doordringen. Zonder dit alles bestaat er geen kunst. [Stanislavsky 1985: 29]

Daarom zal ik me nu eerst, volgens de regels van de kunst, toeleggen op de bestudering van Laarmans in de romans van Willem Elsschot.

I HET PERSONAGE IN DE ROMANS

Inleiding: de personageproblematiek

Personages zijn eigenaardige fenomenen. Ze zijn noch mensen noch dingen. Ze zijn fictionele creaties, die over een persoonlijkheid beschikken die hen een eigen wil schenkt en hun handelen bijgevolg zelf laat bepalen en onvoorspelbaar maakt. En toch zijn hun handelingen ten slotte vast omschreven op papier te vinden. Deze tegenstrijdigheid tussen het vrije handelen zoals bij mensen en daarnaast de determinatie van het geschreven woord ligt ten grondslag aan de problematische positie van het personage in de literatuurwetenschap. Het zijn geen mensen maar “mensen van papier”, zoals Mieke Bal hen heeft genoemd in haar gelijknamige bundeling van tien artikelen over personagestudie. In deze bundel wordt door verschillende auteurs de problematische situatie aangehaald van het personage in de literatuurwetenschap. En in haar eigen *Theorie van vertellen en verhalen* schrijft zij het volgende:

Personages lijken op mensen. Literatuur wordt door, voor en over mensen geschreven. Dat blijft een waarheid als een koe, zo banaal dat we hem wel eens vergeten, en zo problematisch, dat we hem weleens verdringen. Van de andere kant zijn de mensen, waarover literatuur gaat, geen echte mensen. Het zijn nagemaakte, gefantaseerde, gemaakte mensen, papieren mensen zonder vlees en bloed. Dat er tot nu toe niemand in geslaagd is, een volledige en coherente theorie van het personage op te bouwen (Hamon komt het verst, maar ook zijn theorie is niet zonder haken en ogen) zal wel te wijten zijn aan juist die menselijke kant ervan. Het personage is geen persoon, maar lijkt daar wel op. Het heeft geen echte psyche, karakter, ideologie, handelingsbekwaamheid, maar wel kenmerken die het mogelijk maakt het in psychologisch en ideologisch opzicht te beschrijven. [Bal 1978 : 85]

En ondanks deze problematiek hebben personages toch een onontbeerlijke functie in een verhaal. Zonder hen blijft handeling, persoonlijkheid en perspectief afwezig en kan de lezer zich bij niemand inleven in het verhaal. Deze band tussen de lezer en het personage speelt, zoals Armand van Assche beschrijft in *Karakters en personages in de literatuur*, een belangrijke rol bij de receptie van de tekst. Hij haalt ook de problematiek aan rond het personagebegrip en geeft daarbij indirect een verklaring voor de schrale positie van het personage in de literatuurwetenschap:

Het karakter in de literatuur leeft op de grens van wat binnen en buiten de tekst gebeurt, op het breukvlak van tekst en wereld. Het is daarom ook de schakel bij uitstek die de lezer met de tekst verbindt. Maar door dit dubbel geaarde statuut blijft het personagebegrip vaag en ongrijpbaar, wordt het geregeld genegeerd of als problematisch ter discussie gesteld. [Van Assche 1989:7]

Al is de belangstelling voor personages en hun functie in een verhaal groot, toch is er een groot tekort aan theoretische bronnen voor de studie van een personage. [Bal 1979:1-2]
De doelstelling van het eerste hoofdstuk zal zich bijgevolg vooral toespitsen op het samenstellen van een toegepaste methode om het personage Laarmans te analyseren.

1 DE OPBOUW VAN EEN TOEGEPASTE METHODE

Zoals Armand van Assche stelt is er om te beginnen nogal wat onduidelijkheid over het personagebegrip zelf. Een verklaring van dit begrip en zijn verwanten zoals de acteur, het karakter en de persoonlijkheid, lijkt me een passend begin voor de opbouw van een methode in de personagestudie.

1.1 Verklaring van het personagebegrip

1.1.1 Onderscheid tussen de begrippen personage – acteur

De begrippen personage en acteur dienen niet verward te worden. Met de term acteur wordt in de literatuurstudie niet verwezen naar de toneelspeler zoals in de dramatiek, maar naar die “instantie die een handeling verricht, een gebeurtenis veroorzaakt of ondergaat”[Van Gorp 1998]. Wat de term personage betreft, sluit ik me aan bij de definitie van Peter Klaus in zijn poging tot definiëring in *Mensen van papier*:

Samengevat komt de door mij voorgestelde definitie erop neer, dat personages die instanties zijn, die op het niveau van de geschiedenis de gebeurtenissen waarnemen, ze evalueren en op basis van deze evaluatie tot een handeling komen. Ze zijn degenen, die het verloop van de geschiedenis (als serie gebeurtenissen; uiteindelijk vloeit natuurlijk alles voort uit het brein van de schrijver) bepalen, omdat hun handelen het gevolg van een keuze is, in tegenstelling tot het handelen van de overige acteurs, dat onwillekeurig is. Het handelen van de personages is voor de lezer niet voorspelbaar en als dusdanig een bron voor de spanning in het verhaal. Dit is al een voldoende aanleiding om het personage als een aparte categorie te onderscheiden. [Bal 1979: 76]

Een personage is altijd een acteur, heeft altijd een functie als handelende instantie in het verhaalverloop, maar heeft daarbij nog een eigen wil, een keuze, wat de lineariteit van zijn handelen doorbreekt en dit laatste bijgevolg onvoorspelbaar maakt. Daarom wordt het personage door de lezer beschouwd als een concrete individuele persoonlijkheid [Van Gorp 1998]. Een acteur daarentegen is niet noodzakelijk een personage en wordt enkel als term gebruikt om zich te onderscheiden van andere acteurs in de beschrijving van hun verschillende functies in het verhaal.

1.1.2 Onderscheid tussen de begrippen karakter – persoonlijkheid:

In de personagestudie worden de termen karakter en persoonlijkheid vaak gebruikt zonder enig onderscheid. In Armand van Assches bundel artikels *Karakters en personages in de literatuur* worden de termen doorgaans door elkaar gebruikt, zoals de

titel ook illustreert. Eén van de auteurs, Paul de Boeck, maakt echter duidelijk dat de termen niet hetzelfde betekenen maar schrijft in zijn inleiding dat hij toch geen onderscheid zal maken, “ook al hebben die termen enigszins verschillende connotaties” [Van Assche 1989:11]. Enige verduidelijking van het onderscheid tussen karakter en persoonlijkheid blijft dan ook achterwege. De enige die een poging doet tot beschrijving van dit betekenisverschil is Marijke de Beus in haar artikel in de bundel *Mensen van papier*. Zij gaat eerst terug naar de Griekse oorsprong van het woord karakter:

χαρακτηρ, een Attische term, betekende in de eerste plaats “stempel” en werd in overdrachtelijke zin gebruikt ter aanduiding van “kenmerk, “eigenaardigheid”, “uitdrukking”. [Bal 1979: 37]

en brengt daarna de betekenis van “karakter” in verhouding met de term persoonlijkheid:

Wanneer we de persoonlijkheid van iemand definiëren als de verzameling van alle eigenschappen waarin we hem kunnen beschrijven en waarvan de totaliteit hem doet verschillen van ieder ander mens, dan vormt het karakter een onderdeel daarvan. [Bal 1979: 38]

Zij besluit met de omschrijving van de term karakter als “datgene wat een bepaald persoon eigen is” (38) maar meent net zoals Paul De Boeck dat het onderscheid tussen beide termen eigenlijk geen rol speelt in haar onderzoek en gaat er bijgevolg niet dieper op in.

Ik ben echter van mening dat het interessant kan zijn om eens dieper in te gaan op het onderscheid tussen karakter en persoonlijkheid omdat er op die manier twee criteria worden aangehaald die zeer functioneel kunnen blijken in de personagestudie. Ten eerste tonen het karakter en de persoonlijkheid een onderscheid tussen de innerlijke en de uiterlijke eigenschappen van een persoon en ten tweede halen zij een onderscheid aan tussen de constanten en de variabelen binnen de persoonlijkheid.

Het eerste onderscheid, tussen het innerlijke en het uiterlijke van een persoon, is te vinden in Van Dale. Persoonlijkheid wordt beschreven als “de som van iemands hoedanigheden, eigenschappen en karaktertrekken, waardoor hij tot een individu wordt” [Geerts. 1999]. Terwijl karakter als volgt wordt gedefinieerd: “de kenmerkende innerlijke hoedanigheden waardoor zich de ene persoon van de andere onderscheidt” [Geerts 1999]. In beide definities betreft het de hoedanigheden van een persoon waardoor deze zich van andere individuen onderscheidt. Dit is dan ook de betekenis waarin de termen het meest gebruikt worden en waarbij hun onderlinge verschillen ook irrelevant zijn. Maar zoals Marijke de Beurs ook aanhaalde, betekent karakter eigenlijk niet hetzelfde als persoonlijkheid maar maakt het er deel van uit. Dit wordt al weergegeven in de definitie

van persoonlijkheid in Van Dale, waar de “karaktertrekken” van een persoon samen met de hoedanigheden en de eigenschappen van die persoon de som vormen van zijn persoonlijkheid. Daaruit volgt dat, als het karakter een deel is van de persoonlijkheid, met de term persoonlijkheid ook naar iets verwezen moet worden dat geen deel uitmaakt van het karakter. Dit is de eerste aanwijzing van het onderscheid tussen de twee termen. Een tweede aanwijzing is opnieuw te vinden in de bovenstaande definitie van karakter. Daarin staat dat deze term enkel naar de innerlijke hoedanigheden van een persoon verwijst, terwijl daar in de definitie van persoonlijkheid geen woord wordt over gerept. Uit dit laatste concludeer ik dat de term karakter uitsluitend gebruikt kan worden bij behandeling van de innerlijke eigenschappen van een persoon, wat niet het geval is bij het gebruik van de term persoonlijkheid. Dit onderscheid zorgt al voor meer duidelijkheid wat de term karakter betreft, maar het laat de term persoonlijkheid echter nog compleet in het ongewisse. Meer verduidelijking over deze laatste term wordt gegeven in de theorie van de psycholoog Carl Gustav Jung. Hij haalt een nieuw begrip aan, “persona”, en beschouwt dit als een belangrijk onderdeel in dat domein van de persoonlijkheid dat zich tot de buitenwereld richt:

De persona, die slechts ten dele een bewust ontwikkeld persoonlijkheidsaspect is, wordt o.a. opgebouwd uit identificaties met de voor ieder mens belangrijke of geïdealiseerde sleutelfiguren en omvat de idealen, doelstellingen en sociale rol(len) waarmee en waarin de mens vooral in het sociale leven en in relatie tot anderen functioneert en met behulp waarvan hij poogt greep op de buitenwereld te hebben. [Encarta 2003]

Aan de hand van deze stelling neem ik aan dat de persoonlijkheid de innerlijke eigenschappen, met name het karakter, in relatie brengt met de buitenwereld. Dit eerste onderscheid tussen karakter en persoonlijkheid maakt de onderzoeker bij zijn personagestudie dus bewust van het verschil tussen de innerlijke constellatie van het personage en zijn uiterlijke verschijning.

Het volgende onderscheid tussen de termen hangt nauw samen met dit eerste en brengt de persoonlijke eigenschappen van het personage in verhouding met zijn ontwikkeling in de tijd. Er zijn met name bepaalde elementen in een personage die constant blijven, terwijl de overige aan variatie onderhevig zijn. Algemeen is het karakter enkel van toepassing op de eerste groep.

Karakter heeft meer te maken met de kern of het fundament van de persoonlijkheid en is niet aan verandering onderhevig. Het karakter zou daarom opgevat kunnen worden als een uitgekristalliseerde persoonlijkheid. [Encarta 2003]

De constanten binnen een persoon worden dus belichaamd door het karakter terwijl de persoonlijkheid ook verwijst naar de variabelen in de ontwikkeling van een persoon:

In de persoonlijkheidsleer wordt de persoonlijkheid opgevat als een unieke constellatie van gedragsbepalende factoren, resulterend uit een voor het individu kenmerkende ontwikkelingsgang. [Encarta 2003]

Als ‘kern’ of ‘fundament’ maakt het karakter dus opnieuw deel uit van de persoonlijkheid terwijl de laatstgenoemde deze vaste kern in relatie brengt met de ontwikkeling van een persoon.

Uit het onderscheid tussen de twee termen karakter en persoonlijkheid wordt duidelijk dat er bij de analyse van een persoon twee criteria zijn. Ten eerste dient er een onderscheid gemaakt te worden tussen de innerlijke en de uiterlijke hoedanigheden van een persoon en ten tweede tussen de constante en de variabele componenten in zijn ontwikkeling. De twee aangehaalde criteria zullen een belangrijke rol spelen in de samenstelling van een methode om het personage Laarmans te onderzoeken.

1.2 Methode

“Er is een groot gebrek aan theoretische bronnen voor de studie van personages” [Bal 1979: 1]. Ook al zijn er reeds verschillende methodes ontwikkeld, het blijft moeilijk om een methode te vinden die toepasselijk is voor alle personages en in het bijzonder voor de noden van ieder onderzoeker. “De meeste theoretische bijdragen op het gebied van het personage zijn pogingen een classificatie op te stellen, of een bestaande classificatie bij te stellen” [Bal 1979: 3]. Op die manier worden de personages meestal bestudeerd als onderdeel in een structuur. Een studie die zich ook richt op een personage als een geïsoleerde eenheid, heeft meer nodig dan enkel deze classificaties. Dit is een eerste vereiste in de te ontwikkelen methode. Daarnaast is er bij Laarmans ook een model nodig dat de onderzoeker de mogelijkheid biedt om het personage zowel per roman als in zijn ontwikkeling doorheen de verschillende romans te beschrijven. En als laatste vergt de overstap naar de vertolking een benadering die ook aandacht heeft voor het personage als mens, zonder daarbij zijn fictieve status uit het oog te verliezen.

1.2.1 “Mensen van papier”

Een sterk bepalende beslissing in deze analyse is om de menselijke kant van het personage niet te ontkennen, dit vooral omdat deze studie gericht is op een vertolking van het personage. Een vertolker zal zijn personage niet benaderen als een bepaald type

binnen een classificatie. Wil hij op zoek gaan naar de diepere drijfveren die een verklaring bieden voor het gedrag van het personage, dan zal hij het al snel als een mens beschouwen. Ten slotte is het onmogelijk om een personage volledig van zijn menselijkheid te ontdoen en zeker in deze studie die zo sterk gericht is op één enkel personage. “Literatuur wordt door, voor en over mensen geschreven. Dat blijft een waarheid als een koe” [Bal 1978 : 85]. Een troef bij de benadering van het personage als mens is dat de onderzoeker ook gebruik kan maken van de beschikbare psychologische inzichten. Beroep doen op de bestaande theorieën in de wetenschap die de persoonlijkheid bestudeert kan enkel maar voor meer helderheid zorgen in de bespreking van dergelijke complexe zaken. Maar aan de andere kant wil ik het personage ook niet volledig ontdoen van zijn fictieve status. “Het zijn nagemaakte, gefantaseerde, gemaakte mensen, papieren mensen zonder vlees en bloed” [Bal 1978: 85]. En net als hun menselijkheid valt dit laatste ook niet te ontkennen. De ideale methode voor de analyse van Laarmans is dus een methode die zowel oog heeft voor de menselijke als de fictieve status van het personage.

1.2.2 Laarmans’ ontwikkeling per roman

Naast het onderscheid tussen de fictieve en de menselijke status moet er bij de analyse van Laarmans ook een onderscheid gemaakt worden tussen zijn ontwikkeling per roman en zijn volledige ontwikkeling doorheen de verschillende romans. Als een personage in meerdere romans voorkomt en daarin ook enorm vaak varieert in gedaante, wordt het moeilijk om het geheel van de onderdelen te onderscheiden. Het probleem is dat de onderzoeker het personage ofwel te geïsoleerd ofwel te gefocust per roman zou benaderen. Het eenvoudigste is om Laarmans enkel roman per roman te bestuderen. Laarmans werd immers per roman opgebouwd door Elsschot, als een deel van de verhaalgeschiedenis in die roman. Maar op die manier zou de ontwikkeling van het personage in zijn geheel verwaarloosd worden. Om tot een inzicht te komen in het geheel, moeten we Laarmans dus als een element beschouwen, dat zich binnen de diversiteit van de verschillende romans ontwikkeld heeft tot een eenheid. In deze analyse wordt m.a.w. de prominente eenheid in de verschillende romans belichaamd in Laarmans. De gehele ontwikkeling van Laarmans werd mij ook pas duidelijk als ik hem niet enkel als een personage binnen de verhalen beschouwde maar ook als een verhaal op zich. Door toepassing van elementen uit het onderzoek van teksten op één personage, zoals thema, motieven en het teleologisch model van Greimas, krijgt het personage meer samenhang en

duidelijkheid in zijn dynamiek. Een analyse van Laarmans vereist dus een methode die het personage als element van elk verhaal én als verhaal op zich kan behandelen.

1.2.3 Een samensmelting van methodes

Om tegemoet te komen aan de hierboven beschreven vereisten voor Laarmans' analyse zal ik een combinatie van verschillende methodes hanteren. Ik heb gekozen voor de bekende methode van Greimas, zoals die beschreven staat in Bals *theorie van vertellen en verhalen*, de theorie van Genette in zijn studie uit 1972 *Figures III*, beschreven in de inleiding tot de *Algemene literatuurwetenschap* van van Heusden en Jongeneel en daarnaast zal ik me baseren op een aantal theorieën uit de psychologie, waarbij de humanistische psychologie van Maslow de voornaamste rol zal spelen. Een combinatie van het actantueel model en de psychologische theorieën biedt de mogelijkheid om het personage zowel in zijn fictionele als in zijn menselijke status te beschrijven. Wat onmisbaar is om deze tweeledigheid te benaderen, is een overkoepelend model waarbinnen de verschillende elementen gestructureerd aan bod kunnen komen.

1.2.4 Het model

Als overkoepelend model heb ik gekozen voor een variant op het actantueel model van Greimas. Dit is gefundeerd op een teleologische relatie tussen subject en doel, met daarnaast de helper en de tegenstander, en als laatste de begunstiger en de begunstigde. De relatie tussen het subject en het verhaal ontstaat doordat het subject naar een doel streeft. Dit is de doel-relatie. Daarnaast zijn er de conflict-relatie, met helper en tegenstander en tenslotte de communicatie-relatie, met de begunstiger en de begunstigde. De begunstiger is als laatste component diegene die het subject kan beletten om zijn doel te bereiken. In dat geval is er sprake van een negatieve plot. [Bal 1978 : 32-42]

Ik begrijp dat Greimas' model toegespitst is op personages in één coherente plot, waar het personage één bepaald doel wil bereiken, dat bij voorkeur zo weinig mogelijk varieert. De bespreking van Laarmans is echter een onderzoek naar de evolutie van een personage doorheen verschillende romans, die niet noodzakelijk op elkaar aansluiten. Enkel bij *Lijmen* en *Het Been* is er een duidelijk samenhangende plot. Om Laarmans' ontwikkeling in de latere romans, *Kaas* en *Het Dwaallicht*, te onderzoeken, vrees ik dat het actantueel model tekort schiet. Ik opteer daarom niet noodzakelijk voor een compleet nieuwe

methode maar hoop met een aanpassing van het model de geschikte methode voor dit onderzoek te ontwikkelen.

Eerst had ik een kleine uitbreiding aangebracht aan Greimas' model om de ontwikkeling van één personage in verschillende romans te kunnen analyseren, zonder dat deze romans op elkaar hoeven aan te sluiten. Dit zou me ten slotte de mogelijkheid geven om zowel Laarmans' ontwikkeling per roman als zijn globale ontwikkeling te analyseren. De uitbreiding van het model heeft me echter ook de mogelijkheid gegeven om het personage afzonderlijk in zijn fictieve en zijn menselijke hoedanigheid te bespreken. De kern van de methode is om het personage als een verhaal op zich te beschouwen met één innerlijke doelstelling die in de vorm van verschillende doelstellingen in de romans aan de oppervlakte komt. Op die wijze is het model van Greimas niet enkel op zijn relatie tot de andere acteurs en de verhaalgeschiedenis van toepassing, maar ook op de dynamiek binnen zijn persoonlijkheid. De verschillende drijfveren in het innerlijke worden acteurs die aan de hand van het actantueel model in relatie kunnen worden gebracht tot de innerlijke doelstelling. Er ontstaat dus een tweeledigheid in de methode. Enerzijds wordt de positie van het personage in zijn functie binnen het verhaal behandeld. Dit wordt beschouwd als *de vorm*. Anderzijds wordt onder *de inhoud* de dynamiek binnen zijn persoonlijkheid beschreven. En in beide wordt het model van Greimas toegepast zodat de verhouding tussen de twee beschrijvingen duidelijk naar voren komt.

1.2.5 De toepassing van het model op vorm en inhoud

Bij Laarmans is er duidelijk een innerlijk doelstelling, op zijn minst een intentie, te bemerken dat in elke roman de kop opsteekt in de vorm van verschillende doelstellingen. Deze innerlijke doelstelling is duidelijk abstracter dan de verschillende doelstellingen in de romans die een veel concretere relatie hebben met de specifieke verhaalgeschiedenis van de betreffende romans. De methode waarmee Laarmans zal onderzocht worden, bestaat uit een structuur waarin er duidelijk onderscheid wordt gemaakt tussen het innerlijke doel, de inhoud en het concrete doel, de vorm van het personage. De bedoeling is om op vlak van inhoud een vast model terug te vinden, dat in zijn relatieve hoedanigheid in iedere roman voorkomt. Dit is te vergelijken met het karakter van een persoon, zoals beschreven in 1.1.2: de innerlijke constellatie van relatief constante componenten, die tot uiting komt in het uiterlijke gedrag. Hierbij worden de innerlijke drijfveren en hun onderlinge spanning in de persoonlijkheid van het personage

beschreven. Op het gebied van de vorm kunnen op hun beurt de verschillende, concrete doelstellingen van het personage doorheen de romans bepaald worden. Er is een duidelijke evolutie op te merken bij Laarmans waarin de ene doelstelling na de andere volgt. Vooraleer een innerlijke doelstelling kan achterhaald worden, moet er eerst een helder overzicht gemaakt worden van de variatie binnen Laarmans streven in de verschillende romans. Dit gebeurt aan de hand van dwarsdoorsneden, d.w.z. de momenten waar het personage duidelijk van doel verandert [Bal 1979:7]. Deze doorsneden kunnen al dan niet stroken met die punten waar er telkens een nieuwe roman begint. Aan de hand van de verschillende doelstellingen, gesplitst door de dwarsdoorsneden, kan vervolgens een evolutie opgesteld worden van het personage doorheen de romans. Terwijl er bij de inhoud maar één enkel model met één enkele doelstelling wordt gebruikt, bestaat de analyse van de vorm uit meerdere modellen en dus verschillende doelstellingen. De vorm van een personage is immers meer onderhevig aan variatie dan de inhoud. Hij strookt meer met het uiterlijke, het concrete van het personage, dat als een variabele component kan beschouwd worden tussen de abstracte inhoud, namelijk de menselijke hoedanigheid van het personage, en zijn veranderlijke fictieve omgeving.

1.2.6 De vorm en de inhoud van het personage

De uiteindelijke opbouw van de methode bestaat dus uit twee delen, die te onderscheiden zijn als twee verschillende standpunten in de personagestudie: het personage enerzijds in zijn vormelijke, concrete hoedanigheid, als deel van de roman en anderzijds in zijn inhoudelijke, abstracte hoedanigheid, als een persoonlijkheid. Allicht is het onmogelijk om het personage in het eerste hoofdstuk volledig te ontdoen van zijn menselijkheid en in het tweede hoofdstuk van zijn fictionaliteit. Dit is immers de bekende problematiek in de personagestudie. Maar het heeft geen zin deze te proberen vermijden. De twee hoofdstukken worden in deze methode overigens niet als twee onafhankelijke benaderingen van het personage beschouwd, maar als twee complementaire invalshoeken die noodzakelijk zijn binnen een personagestudie. Het laatste deel is trouwens zeer geschikt als overgang naar de analyse van de vertolkingen in het volgende deel van deze scriptie, waar de menselijke kant van het personage letterlijk in zijn concretisering wordt besproken bij de vertolkingen.

► De vorm van Laarmans doorheen de romans

In dit deel van de analyse wordt de vorm van het personage beschreven, in de betekenis van “de wijze waarop iets gerealiseerd wordt, manier waarop een inhoud, een idee uitgedrukt is.” [Geerts 1999]. Hier is een onderscheid tussen twee elementen. Enerzijds is er de vorm van de roman, de fictieve omgeving van het personage, de stem die informatie biedt over het personage, de functie die Laarmans inneemt als acteur in de verhaalgeschiedenis van de romans, zijn praktische doelstellingen en zijn verhouding tot de andere acteurs en de ruimte. Anderzijds is er de vorm, de concrete gedaante van het personage zelf. Hierin wordt onderzocht hoe Laarmans zich uiterlijk ontwikkelt en verandert van gedaante doorheen de romans. Zoals hierboven beschreven is het personage op het niveau van de vorm veel dynamischer. De doelstellingen zullen wisselen naargelang de variatie in de verhaalgeschiedenis. Op die wijze zullen breuklijnen ontstaan, dwarsdoorsneden op de momenten of in de tijdspanne waar er verandering optreedt in de vormelijke gedaante en omgeving van Laarmans. In dit deel wordt dus onderzocht hoe het personage zich als een acteur manifesteert binnen het verhaal en hoe hij op uiterlijk vlak evolueert.

► De inhoud van Laarmans doorheen de romans

Het personage achter de acteur wordt in dit hoofdstuk als een persoonlijkheid beschouwd, met een karakter, innerlijke drijfveren en dynamiek, waarbij net als op het vormelijke niveau naar een doelstelling wordt gestreefd, maar dan zonder dat die varieert doorheen de romans. Hier wordt Laarmans immers als een verhaal op zich beschouwd. In dit hoofdstuk krijgt de onderzoeker de gelegenheid om het personage in isolatie te beschrijven op basis van de bevindingen uit het eerste hoofdstuk. Naast het teleologische model van Greimas worden hier ook inzichten uit de psychologie toegepast, dit in navolging van Paul de Boecks artikel in *Karakters en personages in de literatuur*. Hierbij zal de humanistische psychologie en vooral de theorie van Maslow het onderzoek funderen. De psychologie biedt immers de mogelijkheid om op diverse wijzen het innerlijke van het personage te benaderen, wat uiteindelijk ook de doelstelling is van dit hoofdstuk.

De overkoepelende vraagstelling van deze studie is niet of het personage zijn inhoudelijke doelstelling bereikt heeft, maar hóe hij getracht heeft dit doel te bereiken. Het antwoord kan gegeven worden door na te gaan hoe de verschillende concrete doelstellingen van het personage in zijn evolutie doorheen de romans uiting geven aan die ene innerlijke doelstelling, die gedreven wordt door de spanning tussen de drijfveren binnen de persoonlijkheid van het personage. De uiteindelijke vraag in deze analyse is m.a.w: hoe manifesteert de menselijke kracht zich in de fictionaliteit?

2 LAARMANS IN DE ROMANS

Zoals in de inleiding vermeld, worden in deze scriptie de volgende romans behandeld: *Lijmen* (1924), *Het Been* (1938)¹, *Kaas* (1933) en *Het Dwaallicht* (1946). Deze keuze is eenvoudig te verklaren door het feit dat Laarmans in alle vier de romans voorkomt en dat deze ook verfilmd werden, waarvan het tweeluik *Lijmen - Het Been* gebundeld in één film. In elk van deze romans neemt Laarmans een prominente plaats in. De bedoeling van dit hoofdstuk is, aan de hand van de methode uit het vorige hoofdstuk, een beschrijving te geven van de evolutie van dit personage doorheen de vier romans.

Voor deze beschrijving is het echter noodzakelijk dat het om éénzelfde personage gaat. Een evolutie van een personage impliceert normaliter eenzelfde personage binnen een coherente verhaalgeschiedenis. Als er incoherentie optreedt in de opbouw van het personage of de verhaalgeschiedenis, kunnen we niet langer met zekerheid aannemen dat het om eenzelfde persoonlijkheid gaat, waardoor de mogelijkheid tot beschrijving van een globale ontwikkeling in *de inhoud* in het gedrang komt. De vraag is dus of we Laarmans in de verschillende romans als eenzelfde personage kunnen beschouwen.

2.1 Eén Laarmans

Het is duidelijk dat er verwarring mogelijk is omtrent Laarmans en de verhaalgeschiedenis in de vier romans. Het tweeluik *Lijmen - Het Been* speelt zich af in een aansluitende verhaalgeschiedenis, al is hier een eigenaardige verhouding op vlak van tijd tussen de twee romans. Maar wat de relatie tussen dit tweeluik, *Kaas* en *Het Dwaallicht* betreft, lijken er voldoende verschillen om te spreken over een incoherente verhaalgeschiedenis. En het element waarin dit het meest naar voren komt, is Laarmans zelf.

De onheldere tijdsverhouding tussen *Lijmen* en *Het Been* is te wijten aan een botsing tussen de tijd wanneer Laarmans de gebeurtenissen uit *Lijmen* vertelt en de tijd wanneer de gebeurtenissen uit *Het Been* zich afspelen. Als Laarmans zijn verhaal vertelt aan de anonieme vriend in *Lijmen* zegt hij twee maal dat het tien jaar geleden is [Elsschot 2003 : 51, 171]. De vertellende Laarmans is dus tien jaar ouder dan de belevende Laarmans. In

¹ Al heeft Elsschot *Het Been* pas na *Kaas* geschreven, toch is het duidelijk dat Laarmans pas na *Het Been* de gebeurtenissen die in *Kaas* beschreven staan, meemaakt. Om die reden heb ik het tweeluik samengebracht, gevolgd door *Kaas* en *Het Dwaallicht*.

Het Been gaat hij echter “lijdzaam aan 't zoeken in een brievenknip van vijf jaar terug” [Elsschot 2002 : 202] als Boorman hem om de bonnetjes vraagt van de firma Lauwereyssen, een zaak die beschreven wordt in *Lijmen*. Dit houdt in dat de gebeurtenissen in *Het Been* vijf jaar eerder plaatsvonden dan het moment waarop Laarmans *Lijmen* vertelt. Dit is onmogelijk aangezien Laarmans op die wijze al zou moeten afgestapt zijn van zijn directeurschap² als hij de lijmhistorie aan zijn anonieme vriend vertelt, wat nog niet het geval is in *Lijmen*. De jaren kloppen dus niet. Maar dit hoeft geen belemmering te zijn in dit onderzoek. Een verwarring van cijfers hoeft immers geen drastische gevolgen te hebben binnen de ontwikkeling van een personage.

Wat wel een invloed heeft op de ontwikkeling van het personage is zijn intertekstuele relatie tot andere personages en het handelingsverloop in de vier romans. Dit is namelijk het geval tussen *Kaas* en het tweeluik *Lijmen – Het Been*. In *Kaas* schrijft Laarmans, als klerk bij de General Marine and Shipbuilding Company, in zijn brief het volgende: “Je weet dat ik naar de vijftig loop en mijn dertig jaren dienstbaarheid hebben natuurlijk hun stempel op mij gedrukt” [Elsschot 2003 : 34]. Terwijl hij in *Lijmen* net z'n dertigste jaar achter de rug had toen hij Boorman ontmoette [Elsschot 2003 : 14]. En tien jaar later, zoals hierboven al vermeld, was hij nog steeds een zakenman toen hij zijn verhaal deed aan de anonieme ik. Van een verwarring in cijfers is hier dus geen sprake. De conclusie is dat Laarmans in de roman *Kaas* de gebeurtenissen die in *Lijmen* beschreven worden, nooit heeft meegemaakt. In *Lijmen* is Laarmans een zakenman geworden, in *Kaas* is hij dat nooit geweest. Ongetwijfeld heeft Elsschot deze beslissing genomen om de spanningsopbouw in *Kaas* te ondersteunen: als Laarmans in *Lijmen* erin geslaagd was om een zakenman te worden, waarom lukt het hem dan niet langer in *Kaas*? De keuze om de klerk vanaf nul te laten beginnen in de zakenwereld heeft een veel sterkere dramatische geladenheid dan iemand die de kneepjes van het vak reeds onder de knie heeft. De lijmen- en beenhistorie is voor de man in *Kaas* bijgevolg compleet onbekend, net zoals Boorman trouwens. In het tweeluik speelt deze laatste figuur een belangrijke rol. Hij is namelijk Laarmans' patroon, directeur van het “Wereldtijdschrift” en leert Laarmans het lijmen aan. In *Kaas* is Boorman opnieuw een vreemde. Laarmans ontmoet hem via een annonce in de krant die bij toeval vlak onder de zijne is ingelast. Al biedt deze terugkeer van Boorman een interessant intertekstueel spel, toch is de herinnering aan Boorman net zoals

² Na de gebeurtenissen met het been stapt Laarmans namelijk uit het “Wereldtijdschrift” en wordt opnieuw klerk. Nadere beschrijving volgt hieronder in *het verhaal*.

alle gebeurtenissen in *Lijmen – Het Been* spoorloos verdwenen in *Kaas*. Het resultaat is dat er in het personage Laarmans een breuk zit tussen het tweeluik en *Kaas*.

De laatste roman *Het Dwaallicht* speelt weinig in op het verleden van Laarmans, althans niet letterlijk zoals in het tweeluik en *Kaas* het geval is. Er is daarom ook niets dat er op duidt dat het om een andere Laarmans gaat dan die in *Kaas*. In tegendeel, bij de beschrijving van het personage zal zelfs blijken dat er voldoende overeenkomsten zijn om aan te nemen dat het om dezelfde Laarmans gaat. Kennis van Laarmans in *Kaas* biedt uiteindelijk ook een meerwaarde bij de interpretatie van het personage in *Het Dwaallicht*.

En dit laatste geldt eigenlijk voor alle vier de romans. Al is er een duidelijke breuk te bemerken tussen het tweeluik en *Kaas*, toch zijn er onvoldoende verschillen om te spreken van verschillende Laarmansen. De persoonlijkheid van dit personage is in elk van de vier romans duidelijk te herkennen en de omringende wereld blijft ook grotendeels dezelfde, ook al is er incoherentie in de verhaalgeschiedenis. Vele personages komen herhaaldelijk terug en de rangschikking van de gebeurtenissen in de verschillende romans heeft een aanneembaar verloop binnen de geschiedenis van het personage. Het gaat m.a.w. om eenzelfde Laarmans die in verschillende romans beschreven wordt maar niet noodzakelijk over de kennis en ervaring van de vorige romans beschikt. Dit laatste aspect kan niet worden genegeerd in deze studie. Maar het feit dat het om eenzelfde personage gaat, is al voldoende om Laarmans als een persoonlijkheid te beschouwen die zich ontwikkelt doorheen verschillende romans, zoals ook het uitgangspunt is van deze analyse.

2.2 De analyse van Laarmans in *Lijmen, Het Been, Kaas* en *Het Dwaallicht*

Als overkoepelend model van vorm en inhoud is er het model van Greimas, dat als structurerende factor de twee elementen tot een eenheid brengt. Een andere factor die voor eenheid zorgt is de thematiek. “Het thema wordt geabstraheerd uit de concrete motieven die het handlingsverloop of de situatie bepalen” in een verhaal [Van Gorp 1998]. Net zoals bij een verhaal zijn er ook bij Laarmans motieven en een thema, een grondgedachte die van begin af aan in het personage aanwezig is. Vaak terugkerende motieven bij Laarmans zijn *vlucht, wantrouwen, twijfel* en *schaamte*. Zijn thema is *onzekerheid*, niet alleen over de buitenwereld maar vooral over zichzelf. Deze grondgedachte is zowel in de vorm als in de inhoud aanwezig.

Vooraleer ik overga naar de inhoud waarin de persoonlijkheid van het personage wordt beschreven, zal ik eerst Laarmans in zijn vormelijke hoedanigheid analyseren. Op basis van de verschillende doelstellingen in dit eerste deel van de analyse kan ik in het tweede deel zijn innerlijke doelstelling beschrijven.

2.2.1 De vorm

In de vorm is er een onderscheid tussen twee elementen. Enerzijds is er de vorm van de romans, waarin het personage in zijn relatie tot de verhaalgeschiedenis en de andere acteurs wordt beschreven. Anderzijds is er de vorm van het personage zelf, de gedaante zoals hij in het verhaal beschreven wordt. Dit is niet enkel zijn uiterlijk, maar ook zijn gedrag, zijn voorkomen en zijn sociale en maatschappelijke functie in de diëgesis³ van de roman. De vorm van de romans en de vorm van het personage worden samen beschreven, dit op basis van drie algemene aspecten uit de narratologie zoals die beschreven worden in *de theorie van vertellen en verhalen* van Bal [1978] en in de inleiding in de *Algemene literatuurwetenschap* van Van Heusden en Jongeneel [1993]: verhaal, stem en acteurs. De vorm van het personage, ook de gedaante genoemd, wordt samen met zijn rol als acteur beschreven. Omdat dit een personagestudie is, zal de aandacht vooral gevestigd worden op de aspecten die het meest van toepassing zijn op het personage zelf, zijnde de stem en de acteurs. Bij dit laatste aspect zal gebruik gemaakt worden van het model van Greimas. Maar eerst is er nood aan een korte beschrijving van het verhaal in de vier romans.

2.2.1.1 Het verhaal

“De kern van de fictionele prozatekst is het verhaal, dat wil zeggen een reeks onderling verbonden handelingen en gebeurtenissen die een ontwikkeling te zien geven van een begin- naar een eindsituatie” [Van Heusden en Jongeneel 1993: 73]. Dit hoofdstuk beperkt zich tot een overzicht van de belangrijkste ontwikkelingen in de vier romans en dit om twee redenen. Ten eerste wordt hierdoor de geschiedenis, de context waarin Laarmans wordt opgevoerd, duidelijk. Ten tweede wordt dankzij dit overzicht een structurele herhaling kenbaar in de romans. De romans worden heel summier stuk voor stuk besproken.

³ De diëgesis is de door de tekst uitgebeelde wereld met zijn personages en handelingsverloop [Van Heusden en Jongeneel 1993: 66].

In *Lijmen* ontmoet Laarmans, als directeur van het Wereldtijdschrift, een oude vriend in een café. Deze vriend is zo onder de indruk van Laarmans' gedaanteverwisseling dat Laarmans hem op zijn kantoor uitnodigt om hem er alles over te vertellen. Tien jaar daarvoor, als Laarmans nog een poëtische idealist is en klerk van beroep, ontmoet hij op een moedeloos moment Boorman, een zakenman die een eigen tijdschrift heeft opgericht: Het "Algemeen Wereldtijdschrift voor Financiën, Handel, Nijverheid, Kunsten en Wetenschappen" [Elsschot 2002: 21]. Boorman heeft een opvolger nodig en hoopt na een proefperiode in Laarmans de geschikte persoon te vinden. Laarmans stemt toe. Later blijkt het Wereldtijdschrift puur bedrog te zijn. In werkelijkheid brengt Boorman handelaars ertoe om waanzinnig gigantische oplages van zijn tijdschrift te bestellen, onder het mom dat er een wetenschappelijk artikel over hun firma in zal worden gepubliceerd. Van wetenschappelijke artikels komt uiteindelijk niets in huis, alleen een paaiend reclametekstje met fraaie foto's. Dit hele gebeuren wordt door Boorman het 'lijmen' genoemd en voortaan zal Laarmans daaraan deelnemen.

De belangrijkste gebeurtenis in deze roman is het lijmen van mevrouw Lauwereyssen die, samen met haar broer, keukenliften produceert. Een essentieel aspect is dat deze vrouw zwaar sukkelt met haar overgewicht en vooral met haar ontstoken been. Boorman speelt feilloos in op dit been en bestelt de vrouw, die geen vleierij gewend is, 100.000 tijdschriften tegen een ontzaglijk bedrag van 9500 frank⁴. Na deze bestelling wordt Laarmans door Boorman opgedragen om de tijdschriften te leveren en daarna in termijnen bij mevrouw Lauwereyssen langs te gaan om het geld te incasseren. Dit laatste wordt een onvergetelijke lijdensweg voor de gevoelige Laarmans, maar ten slotte, na de laatste termijn, wordt hij door Boorman benoemd tot directeur van het "Wereldtijdschrift". Na dit verhaal probeert zijn oude vriend nog de vroegere, poëtische ziel in Laarmans weer boven te halen. Maar in plaats daarvan tracht Laarmans, net zoals Boorman vroeger bij hem heeft gedaan, zijn vriend te overtuigen om assistent te worden in het lijmen, waardoor de vriend moet vluchten om zijn eigen ziel te bewaren.

In *Het Been* ontmoet Laarmans opnieuw zijn oude vriend, maar dan in het loket van de 'General Marine and shipbuilding company', waar Laarmans nu opnieuw klerk is. Hij inviteert de vriend bij hem thuis en vertelt wat er hem is overkomen na hun vorige ontmoeting. Enkele jaren terug wandelt hij samen met Boorman op de markt. Boorman glijdt uit over een tomaat en valt op een dikke vrouw. Deze vrouw blijkt later mevrouw

⁴ Wetende dat Laarmans als klerk 125 frank per maand verdiende.

Lauwereyssen te zijn maar dan nu met een houten been. Boorman, die op dat moment in diepe rouw is over de dood van zijn vrouw, krijgt wroeging. Laarmans daarentegen ontkent zijn medeplichtigheid in de zaak Lauwereyssen en schuift alle schuld op Boorman. Deze laatste wil koste wat kost vergiffenis bekomen van Lauwereyssen en als zij blijft weigeren, gaat hij er zo fanatiek in op dat hij er een zaak van begint te maken. Hij gaat samen met Laarmans bij haar langs om haar een groot deel van de som die zij ooit aan hem betaalde, zijnde 8500 frank, te restitueren, in de schijn dat er toen een administratieve fout is gemaakt. Maar zij worden de deur uitgezet. Daarna daagt hij haar voor het gerecht om haar de som geld te dóén ontvangen, wat onvermijdelijk in een absurd proces uitdraait. En uiteindelijk komt hij op het waanzinnige idee om bij het faillissement van de firma Lauwereyssen hetzelfde bedrag te bieden voor oud papier, zeer zeker het restant van de “Wereldtijdschriften” die hij haar ooit heeft verkocht. Hij wordt voor gek verklaard en belandt in het gasthuis. Laarmans, die ondertussen zijn schuld blijft ontkennen, redt Boorman met hulp van zijn neef Jan uit het gasthuis. Doordat deze laatste pastoor is en erin slaagt om de godsvruchtige Lauwereyssen te overtuigen, bekommt Boorman toch nog zijn vergiffenis. Op het einde verlaat Laarmans het tijdschrift omdat hij niet meer onder Boormans ogen durft te komen, en wordt opnieuw klerk. Zijn vriend stelt nog enkele vragen en zelfs na toe te geven dat hij Boorman heeft verloochend, blijft Laarmans zijn schuld nog ontkennen.

In *Kaas* beschrijft Laarmans zijn belevenissen in brieven aan een onbekende. In het begin sterft zijn moeder. Bij haar begrafenis komt hij in contact met een vriend van zijn broer Karel, een zekere mijnheer Van Schoonbeke. Deze man nodigt hem uit in zijn chique vriendenkring en biedt hem de kans om handelaar te worden bij een Nederlands kaasbedrijf. Laarmans die nu nog klerk is bij de General Marine is zeer enthousiast over dit aanbod, maar neemt toch, op advies van zijn vrouw, de voorzorg om in plaats van ontslag te nemen bij de General Marine, op onbetaald ziekteverlof te gaan. Eenmaal aangenomen, wordt hij kaasvertegenwoordiger van België en het Groothertogdom Luxemburg en krijgt daarbij een levering van twintig ton kazen die hij binnen bepaalde duur verkocht moet zien te krijgen. Door onkunde⁵ en door zijn prioriteiten te stellen op banaliteiten zoals de inrichting van zijn kantoor, slaagt hij er niet in om zijn kazen te verkopen. Als de directeur van het kaasbedrijf ten slotte langskomt om te incasseren wat al verkocht is, slaat hij in paniek en doet alsof hij niet thuis is. Op het einde neemt hij

⁵ Laarmans heeft in *Kaas* immers nog nooit zaken gedaan, zoals hierboven onder *Eenzelfde Laarmans* wordt beschreven.

ontslag en wordt “weder klerk”, zoals Elsschot het verwoordt in zijn beschrijving van de personages in het begin van *Kaas* [2003: 17].

Op een kille, regenachtige novemberavond in *Het Dwaallicht* wil Laarmans zijn leven beteren. In plaats van naar zijn stamkroeg te gaan, zoals hij al jaren doet, is hij nu van plan om eens rechtstreeks naar huis te gaan. Maar als drie Afghaanse zeelieden hem de weg komen vragen naar de Kloosterstraat waar een jonge vrouw, een zekere Maria van Dam, woont, begint hij te twijfelen en gaat uiteindelijk met hen mee om te gidsen. Het wordt al snel duidelijk dat deze *gids*-geste eerder een excuus is om een avontuurtje te beleven met die onbekende Maria van Dam. Als ze echter in de Kloosterstraat 15 aankomen, blijkt zij daar niet te wonen. Er is enkel een vogelkooienwinkel met daarin een racistische dame en haar zoon die hen snel weer de deur uitgooien. Bij de politie bekommt Laarmans, als detective vermomd, de adressen van twee Maria van Dams. De ene zou in het Carlton hotel van Kortenaar moeten wonen. De andere woont in de Lange Ridderstraat. Omdat Kortenaars hotel ook het huisnummer 15 heeft, gaat Laarmans ervan uit dat dit wel de Maria van Dam zal zijn die ze zoeken. Bij Kortenaar aangekomen, beweert de man haar echter niet te kennen. Nu ze in een café zitten nemen ze nog iets om te drinken en hebben een gesprek over diverse onderwerpen zoals het communisme, de verschillen tussen christendom en Islam en ten slotte over hun gezin. Ali, die door Laarmans als de leider van de drie Afghani wordt beschouwd en ondertussen een vriend is geworden, spreekt zijn bewondering uit als Laarmans vertelt dat hij getrouwd is en zes kinderen heeft, waarvan drie zonen. Daarna ontkent Laarmans tweemaal zijn lustgevoelens voor Maria van Dam aan Ali, al weet deze laatste wel beter. Na hun afscheid passeert Laarmans nog eens langs de Lange Ridderstraat, blijft staan bij het huis waar Maria van Dam zou moeten wonen, maar beslist uiteindelijk toch naar huis te gaan.

In het begin van alle vier de romans is er elke keer een moment van vertwijfeling op te merken bij een bepaald personage, waarbij hij zijn eigen waarden in vraag begint te stellen. In de verhaalttheorie spreekt men dan van een “gemis” of een “gebrek, waarmee een personage [...] geconfronteerd wordt” [Van Heusden en Jongeneeld 1993: 77]. In *Lijmen* vraagt de poëtische Laarmans zich af wat zijn idealen eigenlijk voor zin hebben en wordt moedeloos als hij denkt aan zijn laag inkomen als klerk. In *Het Been* is Boorman compleet de oude niet meer na het overlijden van zijn vrouw. En Laarmans krijgt het in *Kaas* ook nog eens te verduren met een overlijden, maar dan van zijn moeder. Ten slotte beseft Laarmans in *Het Dwaallicht* dat hij het grootste deel van zijn leven achter zich heeft en dat het moment misschien wel is aangebroken om voor het rechte pad te kiezen.

Al deze momenten brengen de personages in een fragiele staat, waaruit ze zich willen losrukken. En dat is de reden waarom het “handelen begint wanneer een dergelijk gemis zich voordoet” [Van Heusden en Jongeneel 1993: 77]. Boorman zoekt een “serum” [Elsschot 2002: 191] tegen het rouwen om zijn vrouw en dat vindt hij in de boetedoening voor zijn wandaad tegenover mevrouw Lauwereyssen. Laarmans kiest er dan weer telkens voor om in te gaan op wat er zich aanbiedt en geeft zich daar volledig aan over. In *Lijmen* wordt hem een ander leven aangeboden door Boorman, in *Kaas* door Van Schoonbeke en in *Het Dwaallicht* wordt hij door drie mensen van een compleet andere cultuur op een “queeste” uitgenodigd, zoals Vervliet de dooltocht van het viertal noemt in zijn studie over deze roman [1977: 57]. Meer informatie over hoe deze verhalen allemaal verteld worden, volgt in het volgende hoofdstuk, *de stem*.

2.2.1.2 De stem

Bij het bestuderen van een personage dient rekening gehouden te worden met de bron van de informatie. Deze bron is *de stem* en bestaat uit twee instanties. Er is een *verteller*: “de algemene term, gebruikelijk in het verhaalonderzoek, om de bemiddelende instantie aan te duiden waardoor een gebeuren als verhaal aan een lezer(spubliek) wordt gepresenteerd” [Van Gorp 1998]. En daarnaast is er de visie van waaruit deze verteller het publiek informeert. Deze instantie wordt in de narratologie de *focalisator* genoemd. Vooraleer het personage zelf te bestuderen is het interessant om na te gaan wat de kwaliteit is van de informatie over Laarmans. In welke mate wordt zij door de subjectiviteit van het perspectief bepaald? Deze subjectiviteit van de bron is namelijk een sterk bepalende factor in de onzekerheid van Laarmans’ positie in het verhaal.

Het is misschien aangeraden eerst de betekenis van *focalisator* te verduidelijken om de mogelijke misvattingen omtrent dit begrip te vermijden. De focalisator hoeft ten eerste geen personage te zijn. Hij kan ook “een dier, of een ding of een niet nader gepreciseerde, anonieme waarnemer” zijn [Van Heusden en Jongeneel 1993 : 104]. En ten tweede is de focalisator niet noodzakelijk gelijk aan de verteller. Andere termen in de narratologie die in dezelfde betekenis gebruikt worden, zoals vertelsituatie en vertelstandpunt, werken de verwarring tussen verteller en focalisator soms in de hand:

De meest gangbare term is perspectief, of vertelperspectief. Ook spreekt men van vertelsituaties, vertelstandpunten, vertelwijzen, point of view, enz. [sic.] Al deze typologieën zijn meer of minder bruikbaar gebleken. Zij zijn echter allemaal op één punt onduidelijk. Zij maken geen expliciet onderscheid tussen de visie van waaruit de elementen

worden gepresenteerd, en de identiteit van de instantie die die visie onder woorden brengt. Eenvoudiger gezegd: zij onderscheiden niet wie ziet van wie zegt. Toch is het heel goed mogelijk, ook in de werkelijkheid, dat een persoon de visie van een andere persoon weergeeft. Dat gebeurt zelfs voortdurend. Wanneer geen onderscheid wordt gemaakt tussen die twee verschillende instanties, is het moeilijk, zo niet onmogelijk, het functioneren van teksten waarin iets wordt gezien en die visie wordt verteld, adequaat te beschrijven. [Bal 1978 : 104-105]

Met de vragen “wie ziet” en “wie zegt” haalt Bal een belangrijk onderscheid aan tussen focalisator en verteller. De focalisator is ‘het punt van waaruit de elementen worden gezien.’ [Bal 1978 : 106], het zintuiglijk oriënteringscentrum [Van Heusden en Jongeneel 1993 : 104]. De verteller is de instantie die de informatie onder woorden brengt en aan de lezer overbrengt. Het onderscheid is dus dat de focalisator ‘ziet’ en de verteller ‘zegt’. Zoals Bal schrijft kan een persoon ook vertellen vanuit de visie van een ander persoon. In dergelijke gevallen berust de focalisatie dus bij die andere persoon. In de behandelde romans komt dit echter niet voor. Als er een verteller aan het woord is – en meestal is dit Laarmans - dan worden de gebeurtenissen ook vanuit zijn visie weergegeven. Daarom behandel ik de focalisatie en de verteller liever niet apart, zoals Bal doet in *De theorie van vertellen en verhalen*. Uiteindelijk hangen de twee instanties zo nauw aan elkaar dat ik ze liever samen bespreek in *de stem*, een term die gebruikt wordt door Van Heusden en Jongeneel.

De stem is een onderdeel in de theoretische inleiding in de *Algemene literatuurwetenschap* van Van Heusden en Jongeneel, waarin de vertelsituatie, de vertelvorm en de focalisatie worden beschreven. Zij hebben zich net als Mieke Bal gebaseerd op de theorie van Genette in zijn studie uit 1972, *Figures III*. Anders dan Bal behandelen zij focalisator en perspectief als synoniemen. Zolang het onderscheid duidelijk blijft tussen wie ‘ziet’ en wie ‘zegt’, zal ik deze termen ook als dusdanig gebruiken. Maar voordat de vertelvorm en de focalisatie aan de orde komt, dient eerst de vertelsituatie te worden gespecificeerd.

a) *Vertelsituatie: moment van vertellen en verhaalniveau*

De vertelsituatie omvat het moment van vertellen en het niveau van de verteller. Het moment waarop de verteller zijn verhaal doet, is sterk bepalend voor zijn perspectief. Een verteller die alles achteraf vertelt weet immers al hoe het afloopt, waardoor hij tijdens het vertellen van de gebeurtenissen al kan inspelen op wat volgen zal. Hij kan ook meer weten dan hij vertelt en daardoor meer selecteren wat hij al dan niet laat weten aan de

lezer of aan het personage waaraan hij alles vertelt. Hij kan m.a.w. de gebeurtenissen herstructureren in zijn verhaal. In *Lijmen* en *Het Been*, die de opbouw van een raamvertelling⁶ hebben, is er duidelijk sprake van een dergelijke vertelsituatie, zowel bij de anonieme ik-verteller als bij Laarmans. Beide romans zijn in de onvoltooid verleden tijd geschreven en wat Laarmans als verteller betreft, zijn er duidelijke verwijzingen in de tekst die bevestigen dat er zich een ruime periode bevindt tussen de vertellende en de belevende Laarmans. Zoals hierboven beschreven in hoofdstuk 2.1 worden de gebeurtenissen in *Lijmen* tien jaar later verteld. En in *Het Been* is Laarmans alweer een klerk als hij zijn laatste momenten als directeur van het “Wereldtijdschrift” vertelt aan zijn anonieme vriend. De lezer moet dus rekening houden met het feit dat Laarmans de gebeurtenissen al heeft meegemaakt als hij ze vertelt, dat hij er bijgevolg waarschijnlijk anders tegen aankijkt dan toen hij ze meemaakte en daarbij ook nog de mogelijkheid heeft om de feiten op een bepaalde wijze te herorganiseren in zijn verhaal.

Als de gebeurtenissen echter gelijktijdig verteld worden, beleeft de verteller ze op datzelfde moment. Daarom is het voor hemzelf nog net zo onduidelijk wat er komen zal als voor de lezer. De lezer komt hierdoor dichterbij de verteller te staan, omdat hij als het ware op zijn vingers zit te kijken. Hij kan letterlijk de gedachten van de verteller lezen: “Van gelijktijdig vertellen en handelen is sprake wanneer een *innerlijke gedachtestroom*, of een dialoog of monoloog wordt gerapporteerd” [Van Heusden en Jongeneel 1993 : 97]. Het wordt dan ook moeilijker voor de verteller om de informatie te herorganiseren.

In tegenstelling tot het tweeluik is het minder duidelijk welke vertelsituatie in *Kaas* gebruikt wordt. *Kaas* is een briefroman. Dit blijkt niet alleen uit de aanhef van de roman: “Eindelijk schrijf ik je weer” [Elsschot 2003 : 19], maar ook uit de verdere aansprekingen: “Je weet dat ik klerk ben bij de General Marine” (28). “Je weet dat ik naar de vijftig loop” (34), “Alles wel beschouwd is kaas, behalve dan de lucht, een edel artikel, vind je niet?” (43). Tot wie de brieven gericht zijn, is niet duidelijk, maar ontegensprekelijk gaat het hier om een schrijvende Laarmans. Vanzelfsprekend schrijft hij de gebeurtenissen niet gelijktijdig op. Daarom zou de vertelsituatie na de gebeurtenis geplaatst moeten worden. Maar aan de andere kant kan de hele kaashistoire niet zomaar beschouwd worden als een vertelsituatie na de feiten. Van Delden schrijft in zijn analyse van *Kaas* dat de roman uit

⁶ In een raamvertelling wordt het hoofdverhaal omkaderd door een ander verhaal. De romans beginnen met een ontmoeting tussen de anonieme ik-verteller en Laarmans, waarna deze laatste het hoofdverhaal vertelt op zijn kantoor of thuis. Op het einde sluit de anonieme ik-verteller de roman af met enkele vragen over Laarmans’ verhaal.

zo'n dertien à veertien⁷ brieven bestaat [1983: 29]. Laarmans schrijft dus zijn belevenissen op, brief per brief, zodat hij bij het schrijven van zijn eerste brief nog niet weet wat er hem daarna zal overkomen. De vertelsituatie in *Kaas* ligt dus tussen het gelijktijdig en het achteraf vertellen in. Van Heusden en Jongeneel schrijven dat dit weleens voorkomt in een briefroman:

De vertelsituatie in de briefroman komt soms dicht in de buurt van het gelijktijdig de handeling vertellen, wanneer een personage bijvoorbeeld schrijft over de uitwerking die een gebeurtenis heeft op zijn gemoedstoestand tijdens het schrijven. [1993: 97]

Dit is wat er gebeurt in *Kaas*. Laarmans schrijft de gebeurtenissen op die hij in de voorbije periode heeft meegemaakt (in verleden tijd):

Hamer heeft mijn certificaat opgeborgen om zich te kunnen verantwoorden als het mijnheer Henri toch ter ore zou komen en zo heb ik dan niet eens afscheid van mijn collega's moeten nemen, want ik word immers terug verwacht? [Elsschot 2003: 54]

Maar hij maakt daar tijdens het schrijven enkele bedenkingen bij (in tegenwoordige tijd):

Hamer gelooft werkelijk dat ik terugkom, als ik tenminste genees. De goeie man begrijpt niet dat hij er in gelopen is en een werkzaam aandeel heeft in 't opbouwen van mijn fortuin. (54)

En ondertussen vertelt hij ook hoe de toekomst er volgens hem uitziet: “En nu ligt de kaaswereld voor mij open” (54). De vertelsituatie in *Kaas* bevat dus zowel kenmerken van de gelijktijdige vertelsituatie als van die na de gebeurtenissen. Laarmans heeft de mogelijkheid om de feiten in zijn vertelling te herorganiseren doordat hij ze later opschrijft – wat hem een zekere controle en afstand geeft ten opzichte van de lezer - maar hij blijft net zoals de lezer in het ongewisse over wat er komen zal, waardoor zijn controle en afstand weer gerelativeerd moeten worden.

Net zoals *Kaas* een buitenbeentje is, zo is er in *Het Dwaallicht* ook een bijzondere vertelsituatie aanwezig. De vertelvorm in de tegenwoordige tijd wijst erop dat het om een gelijktijdige vertelling zou gaan. Kees Fens merkt echter in *Het verhaal van de publieke man* op dat het vertellen niet samenvalt met de gebeurtenissen [1965: 269]. Hij geeft daarbij de volgende verklaring:

Hel dwaallicht is een ik-verhaal, geschreven in de tegenwoordige tijd. Het is evenwel niet zo, dat de tijd waarin het gebeurde plaats vindt en de tijd waarin de ik-figuur spreekt, dezelfde zijn. Het gebeuren ligt duidelijk in het verleden; het verhaal is er de gesproken tekst. Dat verhaal heeft daardoor de vorm van een verslag, een commentaar ook. De ik-figuur toont beelden uit het verleden, beelden waarin hij zelf voortdurend voorkomt; daarbij

⁷ Er zijn vierentwintig hoofdstukken in *Kaas*, maar Van Delden schrijft dat een hoofdstuk niet noodzakelijk met een brief samenvalt [1983: 29].

geeft hij, als ingewijde, commentaar, ten behoeve van de onbekenden, de toeschouwers. [Fens 1965: 269-270]

Laarmans geeft dus volgens Fens een verslag over voorbije gebeurtenissen en geeft daar in het moment van vertellen commentaar bij. Dit klinkt hetzelfde als in *Lijmen – Het Been*. Maar toch is er een groot verschil tussen de vertelsituatie in het tweeluik en die in *Het Dwaallicht*:

Juist echter doordat hij ook zichzelf-in-het-beeld becommentarieert, gaat zijn verhaal de niet-betrokkenheid van de verslaggever te buiten, licht hij het publiek niet alleen voor, maar richt hij zich er ook toe: kijk, dat ben ik, kijk, dat is gebeurd. En doordat hij zichzelf goed door heeft en zichzelf niet spaart, krijgt zijn commentaar het karakter van ‘Kijk, zo ben ik’ [...] Het procédé van beeld en commentaar, soms in één mededeling samengebracht, brengt in zijn uiterlijkheid of beter gezegd: gerichtheid op het uiterlijke mee, dat gedachten, gevoelens en overpeinzingen geen interne aangelegenheden zijn, gepresenteerd met toevoegingen als 'denk ik', maar direct naar buiten worden gebracht: de becommentariërende 'ik' zegt hardop wat er in de 'ik' in het beeld omgaat. [Fens 1965: 269-270]

Al beschouwt Fens *Het Dwaallicht* niet als een gelijktijdige vertelling, toch schrijft hij dat het duidelijk om een weergave van de *innerlijke gedachtestroom* gaat, die een typisch kenmerk is van het gelijktijdig vertellen, zoals hierboven beschreven. De informatie die door de vertellende Laarmans gegeven wordt, is gelijk aan wat Laarmans op het moment van de gebeurtenissen denkt. Zoals de problemen zich op het moment van de gebeurtenissen stellen, zo worden zij ook door de verteller aangehaald, zonder vervroegd commentaar over de uiteindelijke afloop, alsof hij ze zelf nog ondergaat. Het bijzondere kenmerk van het gelijktijdig vertellen, waardoor de lezer direct met het belevende personage wordt geconfronteerd, blijft bijgevolg gehandhaafd. Ook al is de vertellende Laarmans ouder dan de belevende, toch vallen deze dus samen in het belevende personage in *Het Dwaallicht*.

Samenvattend: Er is een duidelijke evolutie te merken in het moment van vertellen bij Laarmans doorheen de vier romans: van achteraf vertellen naar gelijktijdig vertellen toe. In *Lijmen – Het Been* wordt er verteld na de gebeurtenissen, waardoor Laarmans de kans heeft om de verhaalgeschiedenis te herstructureren en naar zijn hand te zetten. In *Kaas* bevindt het moment van vertellen zich tussen het gelijktijdig en achteraf vertellen in, waarbij de verteller nog geen overzicht heeft over de volledige verhaalgeschiedenis en bijgevolg maar beperkt kan herstructureren. En in *Het Dwaallicht* wordt verteld vanuit het moment van beleving, waardoor de lezer in contact komt met de *innerlijke*

gedachtestroom van het personage. In het andere onderdeel van de vertelsituatie, het niveau van de verteller, is er ook een geleidelijke evolutie te bemerken.

Naast het moment van vertellen is er in de vertelsituatie ook nog het niveau van de verteller. Het komt weleens voor dat er een verhaal in een verhaal verteld wordt, meestal door een personage. In zulke gevallen wordt van een intradiëgetische verteller gesproken. De verteller bevindt zich namelijk in de diëgesis van een andere verteller. Het verhaal van deze intradiëgetische verteller is “ingebod” in een ander verhaal [Van Heusden en Jongeneel 1993: 119]. Dit andere verhaal omkadert als het ware het ingebodde verhaal. De verteller van dit omkaderende verhaal wordt de extradiëgetische verteller genoemd. Bij een dergelijk verhaal dat uit meerdere vertelniveaus bestaat, is het mogelijk dat de lezer geconfronteerd wordt met verschillende visies over een bepaald personage, waardoor soms meer informatie wordt aangeboden. Als er namelijk een andere verteller is, zal deze de intradiëgetische verteller binnen een bepaalde context schetsen in zijn eigen verhaal, een vorm die het makkelijk toelaat om een beeld te geven van het uiterlijk, het gedrag en de geschiedenis van de intradiëgetische verteller. Daarnaast zal de intradiëgetische verteller zich ook vaak richten tot een bepaald personage. De persoonlijkheid en de relatie van de geadresseerde tot de intradiëgetische verteller kan ook veel inlichting bieden bij de interpretatie van het verhaal van deze verteller. Al deze factoren geven een precisering van de context waarin de subjectieve verteller kan geschetst worden.

Zowel in *Lijmen* als in *Het Been* is er een ingebed verhaal. Er is ook in beide romans een extradiëgetische verteller: de anonieme ik-verteller⁸, namelijk de vriend die vertelt over zijn ontmoeting met Laarmans en hoe Laarmans hem vervolgens een verhaal vertelt, zowel in *Lijmen* als in *Het Been*. Beide verhalen zijn dus gericht tot zijn vriend. Wat een invloed kan hebben op Laarmans manier van vertellen in *Lijmen* is het feit dat zijn vriend hem al lang niet meer heeft gezien en dat hij Laarmans dus alleen maar gekend heeft als een poëtische idealist. Het is daarom best mogelijk dat Laarmans in *Lijmen* zijn vriend wil imponeren met de wijze waarop hij plots veranderd is, hoe hij opeens in een harde, gevoelsloze zakenman is getransformeerd. Want in *Het Been* wordt deze tegenstelling dan weer gerelativeerd door het feit dat Laarmans nog steeds afhankelijk blijkt van Boorman en uiteindelijk ook het zakenleven uit zwakheid weer uitstapt. *Lijmen – Het Been* is dus

⁸ Over de anonieme ik-verteller zelf komt de lezer heel weinig te weten. Maar het is wel duidelijk dat het om een vriend gaat van Laarmans. Daarom heb ik ook gekozen om hem voortaan de *vriend* te noemen i.p.v. de onhandige term *de anonieme ik-verteller*

een goed voorbeeld om aan te tonen op welke manier de lezer uit de context van een ingebedde vertelling kan afleiden hoe betrouwbaar de informatie is en hoe hij bijgevolg een personage kan interpreteren.

Bij *Kaas* is de context echter vaag. In deze roman wordt er een situatie gecreëerd waarin het verhaal in brieven geschreven wordt. Toch kunnen we niet spreken van een intradiëgetisch verhaal om de eenvoudige reden dat de schrijfsituatie niet kan gelden als een extradiëgetisch verhaal. Het blijft enkel een situatie, geen verhaal. Er is dus geen vertelling waarin de kaashistoire kan worden ingebed. Daarbij komt nog dat er ook geen extradiëgetische verteller is, tenzij als Laarmans zelf die duidelijk maakt dat hij aan het schrijven is, zo beschouwd kan worden. Dit zou echter de zaak nodeloos compliceren. Een ander aspect dat wel door deze schrijfsituatie gecreëerd wordt, is dat de brieven gericht zijn tot een bepaald persoon, een onbekende die bevriend is met Laarmans, zoals de vriend uit *Lijmen – Het Been*. Het is niet uitgesloten dat het om hetzelfde personage gaat⁹, maar zekerheid is er niet. Door gebrek aan informatie over de geadresseerde kan dus ook op dit aspect geen beroep worden gedaan om Laarmans' verhaal te interpreteren. Ook al vertoont de briefroman in *Kaas* tekenen van inbedding, toch blijft de context te vaag om er conclusies uit te trekken. Het is mogelijk dat Elsschot eerder gebruik heeft gemaakt van deze vorm om het contact met de lezer te versterken, zoals Van Delden schrijft in zijn analyse van *Kaas*:

De brieven [...] kennen geen datering, geen aanspreking en geen ondertekening. Uit niets blijkt aan wie ze gericht zijn. [...] Het is misschien niet gewaagd te veronderstellen, dat Elsschot de briefvorm heeft gekozen als middel, om de (onbekende) ontvanger van de brief, en door deze de lezer van het boek rechtstreeks aan te spreken en aldus zo nauw mogelijk bij de lotgevallen van de hoofdpersoon te betrekken. [1983: 28]

Wat *Het Dwaallicht* betreft is de bespreking van de vertelniveaus snel afgehandeld aangezien er hier van een ingebedde verteller duidelijk helemaal geen sprake meer is. Zoals hierboven bij *het moment van vertellen* werd beschreven, vertelt Laarmans vanuit het belevende personage. Verdere vertellingen komen er niet in voor. Het ingaan op de context van een ingebedde verteller is hier dan ook helemaal niet meer mogelijk.

Kortom, net als bij *het moment van vertellen* is er ook een nadrukkelijke ontwikkeling in *het vertelniveau* doorheen de vier romans te vinden. In de raamvertelling *Lijmen – Het*

⁹ Rekening houdend met het feit dat Elsschot pas tien jaar na *Lijmen* opnieuw beginnen schrijven is, beginnende met *Kaas*, kan de eerste zin - "Eindelijk schrijf ik je weer" [Elsschot 2003 : 19] – geïnterpreteerd worden als een reünie tussen Laarmans en zijn vriend uit *Lijmen*.

Been is Laarmans duidelijk een ingebedde verteller, waarbij het omkaderende verhaal, in *Lijmen* meer dan in *Het Been*, een geheel op zich vormt. In *Kaas* blijft er enkel nog een weinig betekenisvolle, omkaderende schrijfsituatie, zodat Laarmans' vertelling niet langer wordt ingebed en in *Het Dwaallicht* is er helemaal geen kader meer over. Laarmans wordt dus als verteller van roman tot roman ontmanteld tot er enkel nog de verteller overblijft. Het gevolg hiervan is dat de lezer het perspectief niet langer door gebruik van de context kan relativiseren en uiteindelijk enkel nog het subjectieve relaas van Laarmans overhoudt, door de verdwijning van de anonieme extradiëgetische verteller. Deze toenemende subjectivering wordt verder verduidelijkt in de *vertelvorm* en de *focalisatie*.

b) *Vertelvorm en focalisatie*

De laatste twee aspecten van de stem, vertelvorm en de focalisatie, worden samen behandeld omdat het onderscheid op die manier duidelijker naar voren komt. De vertelvorm betreft “de relatie tussen de verteller als *persoon* en het verhaal dat hij vertelt” [Van Heusden en Jongeneel 1993 : 98]. De focalisatie is, zoals hierboven al besproken, “het punt van waaruit de elementen worden gezien.” [Bal 1978 : 106], het zintuiglijk oriënteringscentrum [Van Heusden en Jongeneel 1993 : 104], het perspectief.

Wat de vertelvorm betreft, zijn er twee vormen: de homodiëgetische en de heterodiëgetische verteller. In de eerste vorm komt de verteller zelf als een personage voor in zijn vertelling [Van Heusden en Jongeneel 1993: 98]. Bij de tweede vorm staat hijzelf er volledig buiten en komt niet in het verhaal voor. Er zijn ook twee vormen van focalisatie: de auctoriële en de actoriële focalisatie. Auctorieel wordt gebruikt “wanneer de verteller zelf als oriënterings-centrum fungeert. [...] Hij neemt zelf de gebeurtenissen waar en filtert via zijn eigen gevoelens en gedachten het verhaal” op het moment dat hij het vertelt [Van Heusden en Jongeneel 1993 : 104]. Actoriële focalisatie treedt op wanneer de verteller vanuit het perspectief van een personage vertelt. Hierbij doet het personage dan dienst als oriënteringscentrum. Het onderscheid tussen vertelvorm en focalisatie wordt nog duidelijker als blijkt dat beide vertelvormen zowel met actoriële als auctoriële focalisatie kunnen gecombineerd worden. Een heterodiëgetische verteller kan immers zowel vanuit zijn eigen perspectief als vanuit het perspectief van een personage de gebeurtenissen vertellen. Eveneens kan een homodiëgetische verteller zowel vanuit zijn eigen perspectief, terwijl hij *vertelt*, als vanuit het perspectief van een personage, terwijl deze *beleeft*, vertellen.

Bij de homodiëgetische verteller is het van belang om rekening te houden met het onderscheid tussen de vertellende en de belevende instantie, omdat het immers vaak gebeurt in deze vertelvorm dat verteller en personage eenzelfde persoon zijn. Dit is ook het geval bij Laarmans in alle vier de romans. Eenzelfde persoon impliceert immers niet eenzelfde perspectief. “De ik die nú vertelt”, zoals Marks-van Lakerveld schrijft, “heeft het over de ik die tóén iets beleefde.” [1977: 25] De tijd is een variabele component in het standpunt van een persoon. Toen Laarmans alles beleefde, had hij m.a.w. een ander perspectief tegenover de gebeurtenissen dan op het moment van achteraf vertellen. En terwijl Laarmans in de ik-vorm vertelt over hoe hij toen alles beleefde en hoe hij er toen over dacht, maakt hij er op het moment van vertellen zelf ook bedenkingen bij, becommentarieert hij. Het gaat hier dus om een homodiëgetische verteller met een focalisatie die wisselt tussen auctorieel en actorieel. Indien er alleen maar vanuit het perspectief van de belevende Laarmans werd verteld, dus zonder commentaar van de vertellende Laarmans, zou dit perspectief veel beklemmender geweest zijn, zoals bijvoorbeeld de actoriële focalisatie in *Der Prozess* van Kafka, waar het hoofdpersonage, gevangen in zijn perspectief, ten onder gaat aan onbekende machten. In *Lijmen – Het Been* vult de vertellende Laarmans het verhaal aan met zijn actuele perspectief, waardoor de beklemming wegvalt. En het verschil tussen dit actuele perspectief en dat van de belevende Laarmans is niet gering, vooral in *Lijmen*:

In Laarmans' verhaal is de afstand tussen de vertellende en de belevende ik groot. Niet alleen liggen er tien jaren tussen de gebeurtenis en het verhaal ervan, maar in deze tijd heeft Laarmans zijn ontwikkeling van 'haveloze voorvechter, met lang haar' (p.8) tot 'een man van zaken' die er 'voorspoedig en burgerlijk' (p.7) uitziet doorgemaakt. [Marks-van Lakerveld 1977: 25]

Er worden dus twee perspectieven aangeboden in *Lijmen*. Dit is ook het geval in *Het Been*. Maar meerdere perspectieven betekent niet noodzakelijk meer duidelijkheid. Als het om twee compleet tegenstrijdige focalisators gaat, kan er contradictie in de informatie optreden. Zo extreem is het verschil tussen de vertellende en de belevende Laarmans echter niet, zeker niet in *Het Been*. In *Lijmen* is er wel een duidelijk verschil, zoals Marks-van Lakerveld hierboven aanhaalt. De nieuwe Laarmans, die nu een zakenman is geworden, directeur van het “Wereldtijdschrift”, kijkt neer op de vroegere Laarmans: “Ik was toen nog zoo heel anders. Eigenlijk nog een broekje.” [Elsschot 2003: 168]. Vroeger was hij nog veel gevoeliger en geloofde nog in deugdzaamheid, zoals blijkt in het gedicht uit zijn poëtische periode: “*Gij spraakt van eerlijk blijven, van rechtdoor 't leven gaan*”

(172). Maar daarnaast is de minderwaardigheid en de bewondering voor Boorman en zijn ideeën zowel bij de belevende als de vertellende Laarmans aanwezig. Al vanaf de eerste ontmoeting met Boorman was hij onder de indruk van zijn uitstraling:

”Ik ben vijftig,” sprak hij met klem.” Nu, op dit moment, zoals ik hier zit. ”En er ging weder zulk een kracht van hem uit, dat ik een eindje opschoof om niet met hem in aanraking te komen, want hij leek mij wel een dynamo. (18)
ik was [...] een en al bewondering voor Boormans varianten (60)

Deze bewondering is er nog steeds als hij het verhaal aan zijn vriend vertelt:

Dat is het eenige niet dat ik van Boorman overgenomen heb, maar alles, alles, of toch ten minste zooveel als ik tijdens onze samenwerking heb kunnen slikken. En ik heb er mij goed bij bevonden, zoals je ziet. Alles is echter gelogen, want zijn voorraad was te groot voor hersens als de mijne. (16)

Er zijn nog tal van verschillen en overeenkomsten op te noemen tussen de vroegere en de nieuwe Laarmans in *Lijmen*, maar die komen later aan bod in de bespreking van de ontwikkeling van het personage zelf. Het belangrijkste is dat er in *Lijmen* duidelijk twee perspectieven worden gegeven die een eigen subjectieve ontwikkeling hebben, maar niet in die extreme mate dat ze contradictorische informatie geven.

Als er aan de andere kant een opmerkelijke overeenstemming is tussen de focalisators bij een bepaald element, waardoor het ene perspectief het andere bevestigt, dan kan dit er ook op duiden dat er een subjectief standpunt aan de lezer wordt opgedrongen. Dit is het geval in *Het Been*. Al zijn de twee perspectieven in deze roman opnieuw zeer verschillend¹⁰, toch is er één motief dat opvallend aanwezig is in beide. En dit is Laarmans' ontkenning van zijn medeplichtigheid in de zaak Lauwereyssen. Dit motief herhaalt zich verschillende malen, zowel bij de vertellende Laarmans tegen zijn vriend: “Ik heb geen schuld aan het gebeurde” [Elsschot 2003: 180], als bij de belevende Laarmans tegen Boorman: “het was mij niet voldoende meer dat hij het been weer in handen had, hij moest nu ook nog erkennen dat het wel degelijk bij hem, en bij hem alleen, thuishoorde” [Elsschot 2003: 189]. De krampachtige herhaling van deze ontkenning lijkt echter op den duur eerder het omgekeerde te bewijzen. De herhaling van de ontkenning in *Het Been* maakt de lezer duidelijk dat het om een subjectief standpunt gaat, dat niet zonder zelfzucht het verhaal vertelt.

Een aspect in *Lijmen – Het Been* dat in de volgende romans niet meer aan bod komt, is de wisseling van vertellende instantie tussen de vriend en Laarmans. In het kaderverhaal

¹⁰ De vertellende Laarmans is immers opnieuw een klerk terwijl de belevende nog directeur van het “Wereldtijdschrift” is.

treedt namelijk de vriend op als anonieme ik-verteller én focalisator. Opvallend is de grote hoeveelheid aan informatie over Laarmans' uiterlijk bij deze wisseling. In tegenstelling tot *Kaas* en *Het Dwaallicht* weet de lezer al van begin af aan hoe Laarmans er als zakenman uitziet en hoe hij er vroeger uitzag, hoe hij spreekt, hoe hij zich gedraagt, zijn vroegere idealen enz. Door de anonieme ik-verteller wordt m.a.w. een volledige context geschetst, nog voor het hoofdverhaal begint, dit in tegenstelling tot *Kaas en Het Dwaallicht*.

In *Kaas* is er enkel Laarmans als verteller en net zoals in het tweeluik vertelt hij, als homodiëgetische verteller, een verhaal over zichzelf, opnieuw in de ik-vorm. En er is ook sprake van wisseling tussen auctoriële en actoriële focalisatie, respectievelijk de vertellende, schrijvende Laarmans en de belevende. Maar hier is de afstand tussen deze twee perspectieven toch minder duidelijk. De reden van deze onduidelijkheid hangt nauw samen met *het moment van vertellen*. Doordat Laarmans brief per brief de gebeurtenissen beschrijft en dus nog niet weet wat er komen zal, ligt de vertelsituatie tussen het gelijktijdig en achteraf vertellen in. Niet alleen is de tijdsduur tussen het moment van vertellen en beleven zeer gering, ook heeft de vertellende Laarmans net als de belevende nog geen kennis van de volledige verhaalgeschiedenis. Daarom is de vertellende Laarmans in zekere zin ook een belevende Laarmans, maar dan op een later moment dan de eerstgenoemde belevende Laarmans. Enerzijds kan zijn perspectief als auctorieel beschouwd worden, omdat de feiten vanuit zijn visie als verteller op een later moment worden beschreven, anderzijds moet de vertellende Laarmans ook nog de volledige verhaalgeschiedenis beleven, waardoor zijn perspectief hetzelfde beklemmende effect krijgt van de actoriële focalisatie. Net zoals bij *het moment van vertellen* is hier sprake van een tussenpositie. De vertellende Laarmans in *Kaas* heeft zowel kenmerken van de auctoriële als van de actoriële focalisatie. Samen met de afwezigheid van een andere verteller zorgt dit beklemmende effect ervoor dat het perspectief van de vertellende Laarmans in *Kaas* duidelijk beperkter en nog subjectiever is dan in *Lijmen - Het Been*.

Een verdere beperking van het perspectief volgt in *Het Dwaallicht*, waar Laarmans opnieuw de enige verteller is en waar de belevende en vertellende Laarmans samensmelten. De verteller vertelt vanuit het personage in het verhaal "dat als een soort trechter de informatie doorlaat die zijn of haar plaats in het verhaal hem of haar verschaft" [Van Heusden en Jongeneel 1993 : 110]. In deze roman wordt het perspectief dus volledig beperkt tot actoriële focalisatie. Maar het becommentariërende karakter van de auctoriële focalisatie laat toch nog zijn sporen na in de "(dubbele) 'point of view'" waar Vervliet

over schrijft in zijn analyse *Het Dwaallicht achterna* [1977: 41]. Er is namelijk nog een onderscheid te maken tussen een registrerende en een becommentariërende Laarmans. Zoals hierboven ook aangehaald werd in *het moment van vertellen* door Fens, beschrijft Laarmans de gebeurtenissen en geeft hij daarbij, net als een auctoriële focalisator, eigen commentaar, vooral over zichzelf:

'Sir,' zegt de aanvoerder met streelenden blik en lokkenden glimlach. Meteen stopt hij mij een stukje karton in de hand, wijst met zijn fijnen sigarillovinger en vraagt 'where?' Wil men niet ingescheept worden, dan is het aangewezen, in een dergelijk geval, beleefd 'neem mij niet kwalijk' te zeggen, even te glimlachen en meteen door te lopen als een die haast heeft; want de ware gentleman moet in de eerste plaats de kunst verstaan het vee ongedwongen op afstand te houden. Ik weet dat al een heelen tijd, maar ben zeker te oud om mij nog aan te passen aan dien nieuwen, zakelijken stijl, want ik neem het ding zoo lijdzaam in ontvangst als de eerste de beste suffer doen zou. [Elsschot 2004: 10]

In navolging van Fens omschrijft Vervliet het vertellen in deze roman als een “commentaartekst bij een diamontage of bij het doorbladeren van een foto-album” [1977: 41]. Laarmans beschrijft de gebeurtenissen als een verslaggever maar hij reflecteert voortdurend op zichzelf in de vorm van innerlijke gedachtestroom, waardoor de lezer enorm veel over zijn gemoedsleven te weten komt. Maar door de afwezigheid van een auctoriële focalisatie staat Laarmans nergens:

ten voeten uit getekend, is zelfs niet vluchtig geschetst: wij leren hem enkel kennen in zijn psychische structuur, in de manier waarop hij beelden registreert, op ze reageert, kortom in zijn denken en voelen [...] Wij leren hem slechts grondig kennen door de wijze waarop hij tijd en ruimte beleeft. [Vervliet 1977: 41]

Het uiterlijke moet dus inboeten voor het innerlijke bij Laarmans in *Het Dwaallicht* en de lezer kan er uiteindelijk enkel een “psychogram” [Vervliet 1977: 43] uit opbouwen. Vervliet concludeert daaruit het volgende:

Daarom kunnen we hem slechts aanvoelen, hem begrijpen zonder een nauwkeurige voorstelling van hem te kunnen maken, Met Laarmans is het traditionele “dikke” of “diepe” romanpersonage afgebokkeld, de contouren ervan zijn vaag geworden, maar toch nog niet helemaal uitgeveegd: het is de stapsteen tussen “personage” en wat M. Janssens noemt de “persona-status” van het romanpersonage, tussen figuratie en abstractie. [Vervliet 1977: 43]

Door het beperkte perspectief en de focus op de beschrijving van het innerlijke gemoedsleven krijgt de lezer een zeer abstracte voorstelling van Laarmans in *Het Dwaallicht*. Nu er geen alternatief standpunt meer is zoals in *Lijmen – Het Been* en ook zelfs geen onbekende geadresseerde zoals in *Kaas*, wordt er een situatie gecreëerd waarin Laarmans aanneemt dat de lezer hem als het ware al kent. Er wordt geen context meer gegeven. Uiterlijk, geschiedenis en rol in de maatschappij worden niet beschreven, enkel nog Laarmans’ gedachten. De fictieve toeschouwer uit de vorige romans wordt

weggelaten en vervangen door de lezer zelf, die door Laarmans heel vertrouwelijk wordt toegesproken. De afstand tussen Laarmans en de lezer wordt dus miniem in *Het Dwaallicht*, waardoor het perspectief sterk afgebakend is tot de subjectieve visie van het belevende personage.

Samenvattend: Doorheen de vier romans blijft de vertelvorm homodiëgetisch en ontwikkelt de focalisatie zich duidelijk tot een steeds beperkter perspectief, dat zich meer en meer richt op de beschrijving van Laarmans' innerlijke gemoedstoestand. In *Lijmen – Het Been* wordt een grote hoeveelheid aan informatie over Laarmans en zijn context gegeven door de wisseling tussen auctoriële en actoriële focalisatie en vooral door de wisseling van vertelinstantie tussen Laarmans en zijn vriend. In *Kaas* valt deze vriend weg en verschuift het auctoriële perspectief van de vertellende Laarmans in de richting van het actoriële en wordt de vertellende Laarmans ook een belevend personage, waardoor het perspectief sterk vernauwd wordt en de focus meer op de innerlijke beleving van Laarmans komt te liggen. In *Het Dwaallicht* wordt de auctoriële focalisatie nagenoeg volledig vervangen door de actoriële, waardoor het perspectief volledig binnen de subjectieve visie van de belevende Laarmans geplaatst wordt. De focus ligt hier uiteindelijk volledig op de innerlijke beleving van Laarmans en laat nauwelijks nog uiterlijke beschrijvingen van het personage toe. De lezer wordt m.a.w. doorheen de vier romans steeds dichterbij het personage gebracht tot hij uiteindelijk het verhaal enkel nog kan volgen vanuit de subjectieve beleving van Laarmans zelf.

Conclusie: In dit overzicht van de stem doorheen de vier romans is er een duidelijke evolutie op te merken: een toenemende subjectivering van de informatie en een verdwijning van de componenten die stof bieden tot relativering van deze informatie. Deze ontwikkeling wordt bewerkstelligd door vier elementen: de geleidelijk afnemende temporele afstand tussen het moment van vertellen en het moment van beleven, het verdwijnen van niveauwisseling en omkadering waardoor het alternatieve perspectief van de tweede ik-verteller mee wegvalt, de verschuiving van de becommentariërende auctoriële focalisatie van de vertellende Laarmans naar de belevende actoriële focalisatie en ten slotte de toenemende focus op de innerlijke gemoedstoestand van de belevende Laarmans. Het resultaat is dat Laarmans doorheen de vier romans steeds minder rekening hoeft te houden met externe factoren zoals een relativiserende tweede ik-verteller en feitelijke beschrijvingen van zijn uiterlijke, concrete hoedanigheid. Uiteindelijk beschikt

hij over zo'n vrijheid dat hij zich vanuit zijn eigen subjectieve visie op het moment zelf kan richten tot niemand anders dan de lezer zelf. In relatie tot het thema van de *onzekerheid* verplaatst de stem zich dus geleidelijk aan weg van de geruste, overziende positie van de auctoriële vertellende Laarmans in zijn zetel op zijn kantoor naar de onzekere positie van het belevende personage in de situatie van het gebeuren zelf.

2.2.1.3 De acteurs

Nu het verhaal en de evolutie van de stem doorheen de vier romans verduidelijkt is, kan de vormelijke ontwikkeling van Laarmans zelf doorheen de romans beschreven worden. Het onderscheid wordt hier gemaakt tussen twee vormelijke elementen. Ten eerste wordt verduidelijkt hoe Laarmans in zijn streven naar zijn eigen doelstellingen zich verhoudt tot de andere acteurs en tot de verhaalgeschiedenis van de romans. Hierbij zal het actantiële model van Greimas worden aangewend, gebaseerd op de beschrijving van Bal [1978: 33-43]. En ten tweede zal de ontwikkeling besproken worden in Laarmans' verschillende gedaantes doorheen de romans. Deze twee elementen worden gezamenlijk behandeld in de structuur van het actantieel model. De werking van dit model is kenmerkend voor het structuralistische principe waarin de verschillende elementen binnen een geheel niet losgekoppeld kunnen worden van hun relatie tot elkaar.

Het actantieel model is een uiterst geschikte methode om de relaties binnen een verhaal bloot te leggen, zowel tussen de acteurs onderling als tussen de acteurs en de verhaalgeschiedenis. De verschillende acteurs binnen een verhaal worden in klassen ingedeeld, de zogenaamde "actants" [Bal 1978: 33]. De basisveronderstelling van Greimas is dat "menselijk denken en handelen doelgericht is" [Bal 1978: 32]. De belangrijkste relatie binnen dit model is dan ook de teleologische relatie tussen het subject en het object. Het subject, dat meestal een persoon is of een gepersonifieerd dier, streeft naar een object. Dit object kan een voorwerp zijn, wat vaak het geval is in avonturenromans, zoals een magisch zwaard. Het kan ook een persoon zijn, zoals Hippolytus in *Phaedra*. Maar het kan evenwel iets abstracts zijn, zoals liefde. Soms vallen verschillende doelstellingen samen: Phaedra wil Hyppolitus voor zich hebben maar uiteindelijk wil zij eigenlijk zijn liefde bemachtigen. Deze teleologische relatie is de kern van de geschiedenis. De andere actants zullen allemaal een aandeel hebben in de bemachtiging van het object. Er zijn helpers en tegenstanders die de opdracht van het subject vergemakkelijken of tegenwerken. Daarnaast is er de actant die uiteindelijk al dan

niet toestemt dat het subject het object verkrijgt, namelijk de begunstiger. En de laatste is de begunstigde, waarvoor het object uiteindelijk bestemd is. Opvallend aan dit model is de classificatie en de poging om:

de elementen te beschrijven in hun verhouding tot elkaar, en niet als geïsoleerde eenheden. Die benaderingswijze kan men structuralistisch noemen: uitgangspunt ervan is, dat vaste relaties tussen klassen van verschijnselen de basis vormen van het narratieve systeem van de geschiedenislaag. [Bal 1978: 52]

Maar al is het actantieel model een structuralistische methode, toch kan de onderzoeker de acteurs binnen de klassen nog verder specificeren in hun individuele hoedanigheid. De individuele kenmerken van het subject spelen immers een belangrijke rol in zijn streven naar zijn doelstelling. Daarom zal bij Laarmans telkens een toelichting gegeven worden over zijn gedaante. Dit is zijn uiterlijk, gedrag, leeftijd, familie en beroep. Daarnaast komt ook nog een benadering van zijn ruimtelijke omgeving¹¹ aan bod. Op die wijze wordt een duidelijk beeld opgebouwd van zijn vormelijke ontwikkeling, in relatie tot zijn doelstellingen.

Aangezien Laarmans de centrale figuur is in deze analyse zal de aandacht vooral gericht worden op zijn ontwikkeling en zal het verhaal behandeld worden vanuit zijn subject, ook al is hij niet altijd het subject binnen de verhaalgeschiedenis van de romans¹². Uiteindelijk heeft Laarmans altijd wel een eigen doelstelling. En dit is het object dat hier zal behandeld worden. De andere acteurs kunnen op hun beurt opnieuw in actants ingedeeld worden en in relatie gebracht worden tot Laarmans' doelstelling. Vanzelfsprekend kunnen niet alle acteurs uit de vier romans aan bod komen. Daarom wordt de analyse beperkt tot enkel de acteurs die een belangrijke rol spelen in Laarmans' ontwikkeling met daarbij de invloed die zij hebben op het streven naar zijn verschillende doelstellingen. In het volgende deel, de inhoud, wordt dan dieper ingegaan op Laarmans' innerlijke streven en wordt een doelstelling afgeleid die aan de basis ligt van de verschillende doelstellingen die hier aan bod komen.

¹¹ Dikwijls is er een verband tussen het personage, de toestand waarin het zich bevindt, en zijn ruimtelijke omgeving. [Bal 1978: 93]

¹² In *Het Been* bijvoorbeeld is het subject duidelijk Boorman. Hij wil vergiffenis bekomen van mevrouw Lauwereyssen en Laarmans helpt hem daarbij.

a) *Lijmen*

In *Lijmen* worden twee verschillende gedaantes van Laarmans beschreven, zoals al toegelicht werd hierboven onder *vertelvorm en focalisatie*: de poëtische idealist en de harde zakenman. Zij hebben elk een eigen doelstelling en “een eigen waardering van de wereld”, zoals Goudsblom schrijft in zijn bespreking *De drie-eenheid Elsschot* [1957: 101].

Zijn naam is Frans Laarmans. Bij het begin van de geschiedenis in *Lijmen* heeft hij net zijn dertigste jaar achter de rug [Elsschot 2002: 14]. Daarvoor droeg hij een vilthoed (11), had een baard (15) en:

lang haar dat de kraag van zijn jas vettig maakte, een groote pijp met een kop die een doodshoofd verbeeldde, en een zwaren knuppel waarmede hij dreigend zwaaide wanneer hij gedronken had of in optocht liep. Niemand kon toen als hij ‘Vliegt de Blauwvoet! Storm op Zee!’ roepen en hij was dan ook, bij mijn weten, tweemaal door de politie ingerekend voor dingen die hij niet gedaan had, alleen maar omdat hij er zo gevaarlijk uitzag. [Elsschot 2003: 10]

Hij schreef verzen (172), hield van bier (13), was klerk en “verdiende met typen honderd vijf en twintig frank in de maand.” (14) En zijn doelstelling was dat hij “het Vlaamse volk wilde verlossen uit de slavernij van de regering” (172) en deed daarom mee aan “optochten met stokken en vilthoeden” (11). Over zijn relaties van toen is weinig bekend, behalve dat zijn vader al gestorven was (51) en dat de anonieme ik-verteller zijn vriend was. Deze laatste kan in die periode misschien als zijn helper beschouwd worden. Verder is er niet genoeg informatie om een actantueel model op te stellen over deze periode. Zijn doelstelling is ten slotte nooit bereikt, want volgens zijn vriend was er nog maar weinig veranderd als Laarmans hem er in het café om vroeg:

Dat bankiers en mannen van zaken nog steeds Fransch spraken evenals de meeste flaminganten wanneer zij niet aan den weg timmerden, dat de liberalen nog steeds alle betrekkingen bij de gemeente kregen en de katholieken die bij de staat. [Elsschot 2002: 11]

Maar aan het begin van de geschiedenis in *Lijmen* wordt hij plotseling onzeker tijdens een optocht en begint te twijfelen aan zijn waarden en idealen:

“Laarmans,” sprak ik tot mezelf, “je bent een ezel.” Ik werd overvallen door een stemming die ‘k nog nooit had ondergaan, zoo diep was de neerslachtigheid, die mij plotseling als een nevel omhulde. [Elsschot 2002: 13]

Laarmans voelt een “gemis” of een “gebrek”, zoals in de beschrijving van *het verhaal* werd aangehaald. Om zich van dit gemis te ontdoen, zal hij tot handelen overgaan, waardoor hij ook van doelstelling zal veranderen. Van Heusden en Jongeneel omschrijven

vier basishandelingen bij het subject om het gemis op te heffen: “de transformatie, de strijd, het onderzoek en de mimesis” [1993: 79]. Daarnaast vermelden ze nog “een vijfde, negatieve mogelijkheid, die echter een bijzondere plaats inneemt: het niet-handelen. In dit geval wordt het gemis niet opgelost.”

Laarmans kiest duidelijk voor de transformatie in *Lijmen*. Hij wenst zich te verlossen van het gemis, niet enkel “door de situatie te veranderen” [Van Heusden en Jongeneel 1993: 79], maar vooral door zichzelf te veranderen. Hij ondergaat m.a.w. een “gedaanteverwisseling”. En dit doet hij geleidelijk aan na geconfronteerd¹³ te worden met Boorman. Enerzijds doet hij het op bevel van Boorman: “En niet alleen moet je doen wat ik zeg, maar je moet doen zoals ik doe, praten zoals ik praat en zwijgen zoals ik zwijg.” [Elsschot 2002: 17] Anderzijds doet hij het ook uit eigen wil:

Dat is het eenige niet dat ik van Boorman overgenomen heb, maar alles, alles of toch ten minste zooveel als ik tijdens onze samenwerking heb kunnen slikken. En ik heb er mijzelf goed bij bevonden, zoals je ziet. [Elsschot 2003: 16]

Zijn doelstelling in *Lijmen* is om een succesvol zakenman te worden, net als Boorman. Daarom hangt de Boorman-imitatie nauw samen met deze doelstelling. En uiteindelijk verkoopt hij zijn ziel om te kunnen worden als Boorman (18). Hij tekent het contract (19), wordt hoofdredacteur en incasseerder van Boormans “Wereldtijdschrift” (71), verdient “duizend frank in de maand gedurende niet langer dan twaalf maanden”, want dit is zijn proefperiode (18), gaat bij Boorman inwonen in de Boulevard du Japon 60 te Brussel¹⁴ (12) en transformeert geleidelijk aan van de poëtische idealist in de nuchtere zakenman. Dit proces wordt beschreven voorwerp na voorwerp. De knuppel gaat er als eerste aan. (15), dan wordt de hoed vervormd: “meteen nam hij mijn hoed van mijn hoofd, gaf hem een originele deuk, zoodat hij er werkelijk veel netter uitzag en zette hem mij weder op” (16). Daarna volgt de pijp, die hij zelf verbrijzelt (16), naam: ‘je heet voortaan Teixeira de Mattos (17). Hij laat zijn baard scheren (52) en zijn snor knippen zoals het ontwerp van Boorman: “een behoorlijke kop met een korte stekelige snor” (51) en zijn haar “dat in een scheiding lag” wordt “geknipt en recht op gezet” (52). Zijn “oude plunje” vervangt hij door een donkerblauw kostuum (52) en ten slotte krijgt hij als kers op de taart van Boorman nog een “zwartlederen tasch” (90).

¹³ Het uitgangspunt in de methode van Hendricks, zoals die beschreven staat in Bal bij de selectie van de belangrijkste gebeurtenissen, is dat de structuur van de geschiedenis bepaald wordt door confrontatie [1987: 23]. De confrontatie met Boorman heeft ook een sterke impact op Laarmans’ verdere ontwikkeling.

¹⁴ Ik neem aan dat Laarmans, als hij zijn anonieme vriend ontmoet, nog steeds in Boormans kantoor woont.

Hij begint zich ook te gedragen zoals Boorman en merkt dat hij er zelfs een directeur mee kan imponeren: “De waardigheid waarmede ik mijn hoofd ontblootte stemde hem zachter.” (53). Hij wordt trotser, begint net als Boorman neer te kijken op bediendes¹⁵, omschrijft de jongen bij Van Gansen als een “stofjas” (92) en reageert geprikkeld als Piepers hem vraagt of hij Boormans bediende is:

Voor 't eerst van mijn leven, deed dat "bediende" mij onbehaaglijk aan. "Pardon," wees ik terecht, "ik ben secretaris en hoofdredacteur van het Wereldtijdschrift." En pas had ik dat gezegd of ik besepte in welke mate Boormans lijmen in mijn magere persoonlijkheid reeds had ingevreten. [Elsschot 2002: 117]

Ook zijn manier van praten verandert:

Laarmans had altijd vlot gesproken, maar nu was zijn radheid alleszins merkwaardig, evenals de gevatheid waarmede hij antwoordde op dingen die ik aan't denken was, maar nog niet gezegd had.' [Elsschot 2002: 11]

En hij beweert de woordenpraal van Boorman onder de knie te hebben: “De meeste klanten hooren dat niet eens, medegeslept als zij worden door de cavalcade van onze bijvoeglijke naamwoorden” (176). Ten slotte heeft hij in ieder geval voeling ontwikkeld met Boormans modaliteit: “En ik beloof je vrijblijvend dat wij eventueel misschien bijna niets van je baard zullen afnemen!” (176).

En zo is hij getransformeerd in de nieuwe Laarmans, zoals zijn vriend hem tien jaar later trof in het café: “Hij zag er voorspoedig en burgerlijk uit, als een man van zaken [...] In zijn knoopsgat zat een decoratie en naast hem, op de tafel, lagen een paar keurige handschoenen.” (9) met “een zilveren koker” waarin hij “gold tipped” sigaretten bewaarde van het merk Abdullah, “in ieder geval een fijn goedje.” (10). Na zijn vertelling over het “Wereldtijdschrift” wil hij zijn vriend op dezelfde manier benaderen als Boorman bij hun eerste ontmoeting: “Jij bent zeker nog steeds bij de gemeente? En zit je nog altijd op diezelfde kruk met datzelfde groene kussentje? Hoeveel verdien je nu eigenlijk per dag, of liever per kruk uur?” (174) Maar zijn vriend laat zich niet verleiden en slaat op de vlucht. Van poëtische idealist is Laarmans dus in die tien jaar tijd veranderd in een succesvolle zakenman.

Dit was de geschiedenis van Laarmans in *Lijmen*. Het komt er op neer dat Laarmans in zijn neerslachtige bui wilde ontsnappen uit zijn vorige leven. Hij had een ander doel nodig dan “de Vlaamsche zaak” (11) en hierin heeft Boorman hem geholpen. Verder heeft deze laatste hem ook bijgestaan om zijn doel te bereiken. Laarmans wordt uiteindelijk een

¹⁵ Zijn neerbuigende houding is misschien te verklaren door het feit dat hij vroeger zelf bediende was en daar nu van verlost is.

zakenman. Of hij erin geslaagd is om te worden zoals Boorman, is zeer onwaarschijnlijk, want hij zegt zelf dat alles gelogen is omdat Boorman veel intelligenter is dan hij (16). Maar Boorman kan in ieder geval beschouwd worden als zijn helper. Al heeft hij de Faustiaanse gedaante van een duivel die Laarmans' ziel afkoopt, toch heeft hij Laarmans geholpen zijn gemis op te heffen en zijn doelstelling te bereiken. Boorman treedt tevens op als begunstiger, want hij beslist of Laarmans uiteindelijk al dan niet directeur wordt. En de begunstigde is duidelijk Laarmans zelf, die uit zijn vorig leven ontsnapt is, en misschien ook Boorman, die erin geslaagd is een opvolger te vinden. Dan blijft er enkel nog de vraag wie Laarmans' streven bemoeilijkt.

Een eerste tegenstander wordt geboden in mevrouw Lauwereyssen, die hem het incasseren behoorlijk moeilijk maakt.

Onuitstaanbaar werd zij mij, als een waar slachtoffer. Zij scheen te merken dat het incasseeren mij tegenstond en martelde mij bij ieder bezoek zoo lang mogelijk door een tijd boven te blijven en mij zoo telkens een tête-à-tête met de kistenberg op te dringen. Had zij gekund, dan had zij er mij aan vastgeketend, tot mijn laatsten dag. [...] Nog even trachtte ik onbevangen te doen en staarde haar kin of strot aan, want haar precies in de ogen kijken was mij onmogelijk, maar eindelijk moest ik dan toch mijn klauwen uitsteken naar het geld. Het zweet kwam op mijn slapen staan, mijn oren suisden en ik wist dat zij stond te genieten als van een triomf. [Elsschot 2002: 166]

De reden waarom zij erin slaagt hem zo te martelen, is omdat hij van zijn schuld bewust is. Hij is niet zo hard en handig als Boorman, maar worstelt nog met zijn gevoelens, met zijn zin voor rechtvaardigheid en idealen. De grootste tegenstander is m.a.w. zijn vroegere gedaante. De poëtische idealist kan zich niet verenigen met de zakenman. Met zijn transformatie in een Boorman-imitatie is er dus een tweestrijd in Laarmans ontstaan:

Het hele verhaal door is de spanning tussen de twee elkaar uitsluitende 'états d'ame', het harde maar humorvolle cynisme van Boorman en de voorkeur voor het, dichterlijke, het gevoelige van de ik-figuur binnen het Laarmans-personage aanwezig [Marks-van Lakerveld 1977: 39-40]

Die innerlijke tweestrijd wordt geconcretiseerd in drie elementen: de personages, de ruimtes en de taal. Dit zijn Boorman en mevrouw Lauwereyssen, het kantoor van Boorman en de firma Lauwereyssen en het cynische taalgebruik van Laarmans zelf.

Boorman en Lauwereyssen zijn twee compleet verschillende figuren. Het contrast tussen deze twee staat in nauw verband met het contrast binnen Laarmans. Ch.A. Boorman, door zijn vrouw Karel genoemd [Elsschot 2002: 30], is:

een korte, stevig uitziende man van een jaar of vijftig, die op Beethoven leek, althans op dat gipsen masker, dat boven de meeste piano's hangt. Hij had een ontzaglijk hoofd voor zoo'n kleinen man, met een beweeglijk voorhoofd waar geen eind aan kwam, vooral ook omdat

het van op een afstand bijna versmolt met zijn kale schedel, die alleen iets blanker was. [Elsschot 2002: 14]

Hij is directeur van het “Wereldtijdschrift” en lijmt al 20 jaar (170). Hij kegelt in zijn vrije tijd (115) en houdt van Guinness Stout, “echte in Dublin gebottelde” (16). Hij is een intelligent, ervaren zakenman die enorm veel belang hecht aan zijn voorkomen. Dit laatste is immers één van de belangrijkste wapens van een lijmer:

Een joviale begroeting, een aardige stem die veel belooft, een paar handschoenen en een eerbiedige buiging: à la bonne heure, meer wordt er niet van je verlangd. [Elsschot 2002: 71]

Wees beleefd tegen je klanten, want het zijn je vijanden, vergeet het niet. (89)

Dit gaat soms zo ver dat het grenst aan ziekelijkheid:

“Zie zoo,” zei Boorman. “Nu kunnen wij weggaan, zoodra je getelefoneerd hebt. Want als je een groot glas bier neemt en je laat het staan omdat je haast hebt, dan kijken de mensen je na en willen er meer van weten...” [Elsschot 2002: 45]

Zijn liefde voor exactheid uit zich in een overdreven paternalistische functie in zijn relatie tot Laarmans, die het overigens allemaal gehoorzaam ondergaat:

Je maakt geen slecht figuur. Maar je moet een lintje in je knoopsgat dragen. En houdt je hoofd recht. Denk er om dat je zwijgt of ten minste niets anders zegt dan ‘zeer interessant’, indien er stilte mocht intreden. Daar komt ze. [Elsschot 2002: 102]

Zijn tweede wapen is de taal. Naast het feit dat hij sociaal zeer vaardig is, beschikt hij over een bijzonder retorisch talent. De taal is bij Boorman een middel om zijn dominantie te uiten en net als het voorkomen is het een wapen om de mensen voor zich te winnen, zelfs Lauwers, “het agentje” met zijn “dikke huid” (27-28). Zijn studies bulken ook van de wollige woorden: “De klove tusschen die daar ligt en die er omheen staan wordt gedempt door de majesteit van de elevatie.” (145) Maar in de gesloten sfeer blijkt dat hij het vulgaire taalgebruik daarom niet schuwt:

Ik word op ’t oogenblik van uit Gent verneukt door een kerel, die Korthals heet en die ’t lijk van mijn schoonzuster in zijn bezit heeft. [Elsschot 2002: 31]

Dat is het slot. Als we dat gezegd hebben, dan zijn wij uitgekakt (144).

Boorman is m.a.w. een zelfzekere bedrieger die een spel speelt met de maatschappelijke waarde van het stijlvolle voorkomen, net zoals Jerolimo in *De Spaanschen Brabander* die de Hollanders imponeert met zijn Brabantsche, beschaafde taal. Maar al naakt Boormans voorkomen af en toe aan het ziekelijke, toch is het nooit komisch, wat bij Jerolimo wel het geval is. Boorman straalt zo’n kracht uit dat Laarmans hem bij hun eerste ontmoeting

omschrijft als een “dynamo” (18). En Boorman gebruikt ook die kracht om de mensen bij het lijmen in hun ijdelheid te bespelen, met het excuus dat het hun eigen schuld is:

Dat alles komt van de ijdelheid, de Mattos. Ieder wil nummer één zijn of ten minste doorgaan voor nummer één. De meesten gaan er nog liever voor door dan zij er op gesteld zijn het werkelijk te wezen. Jezus-Christus, die gepraat heeft als had hij de wijsheid in pacht, heeft daar niets aan veranderd. En daar de massa van dien duivel bezeten is, richten de sluwe jongens van de negotie er zich op in [...] Alles schittert, alles is goed, alles is beter dan elders [...] En van die piendere broederschap moet ik het nu hebben. Ik ga van d'een naar d'ander, als reuzendirecteur van het reuzentijdschrift [...] Zij verkoopen wel. Waarom zouden wij niet verkoopen? [Elsschot 2002: 87- 88]

Hij beschrijft het adresboek als een metafoor voor de wriemelende concurrentie in de wereld (80) en gaat bij de mensen langs om de ijdelten als een duivel te bestraffen. En dit beschouwt hij als de rechtvaardiging van zijn bedrog.

Tegenover Boorman staat dan mevrouw Lauwereyssen “de technische afdeling” (126) van de firma Lauwereyssen, die “zeer zwaarlijvig is” en haar “jak” niet volledig kan dichtknopen (102). Zij heeft duidelijk niet het voorkomen en de netheid van Boorman die haar kantoor “een boel” noemt (102). Maar zij heeft “een ziel waarvan de eenvoud nog niet geknakt” is, is “godsvruchtig” (104) en gebruikt volkse spreuken zoals: “ ’s Ochtends druk, ’s middags geluk en ’s avonds min, dat brengt de spinnekop in” en dit “met een hemelschen glimlach” (104). Ze houdt van dieren (105), is naïef en niet gewend aan vleierij: “Het doet mij werkelijk genoeg zo iets te horen van een vooraanstaande officiële persoonlijkheid, zoals u bent.” (107) En daarbij komt nog “dat been”, “den zieken stam” (112), “het kranke lid” (119), waar zij zo aan lijdt en om klaagt: “Waar zou ik heen gaan met dat been?” (112). Het been is de schuld van alles en iedereen mag dit horen, tot ergernis van Laarmans: “O God, daar had je 't weer. Telkens dat been” (112). Maar al lijkt zij zo onschuldig, toch getuigt zij ook van een trots waar niet mee te spotten valt:

Daar het hok slechts weinig licht ontving, moest het mens anderhalve minuut poseeren en dat deed zij zonder een vin te verroeren. Toen de kap al op de lens zat, staarde zij nog steeds, als onder hypnose, op haar duimstok, en werd pas gewekt toen Piepers zijn rammelend toestel van den grond lichtte. [Elsschot 2002: 138]

“Boorman begreep zeker hoe gevaarlijk het was een dergelijk mensch zoo plotseling met zijn tijdschrift te lijf te gaan.” (104) En toch doet hij het, en dit door het toedoen van Laarmans: “Na een korten strijd vermande ik mij, en liet plotseling een “zeer interessant” los, waarvan ikzelf schrikte.” (105) Al is het plichtsgetrouw en onbewust, toch geeft Laarmans Boorman hiermee een aanmoediging om haar te lijmen, wat het begin betekent

van zijn medeplichtigheid. Maar waar zijn medeplichtigheid volledig niet meer te ontkennen valt, is in zijn genot bij het voorlezen van de studie, waarbij hij zijn poëtisch verleden ten volle uitbuit:

Aangezien ik de tekst nu bijna uit het hoofd kende, las ik de studie ditmaal niet alleen zonder één enkele piano, maar met evenveel pathos als droeg ik de "Overwintering der Hollanders op Nova-Zembla" voor. Je zag de vreemdeling slenteren, de honden kluiven en de constructie-winkels in een jammerlijke optocht het centrum verlaten om de Vaal over te trekken. [Elsschot 2002: 125]

En het is duidelijk dat hij hierna weer meer en meer onzeker wordt over zijn nieuwe gedaante. Uiteindelijk zal hij dit moment ook blijven berouwen:

Nu de studie voorgelezen was, voelde ik mijzelf een groote nul. En de nabijheid van die zwarte mensen, die hard werkten voor hun brood, hinderde mij geweldig." [Elsschot 2002: 134]

Het contrast tussen Boorman en Lauwereyssen komt ook op dit moment het sterkst naar voren. Laarmans bevindt zich tussen twee vuren, maar kiest uiteindelijk voor Boorman:

In mijn rug voelde ik de kilte van de machtige schaduw die Boorman in 't kantoor wierp en voor mij glom de aureool van moeder Lauwereyssen, die, met die broer en dat been op sleeptouw, jaar in jaar uit, tegen de storm bleef optornen. Echter, naargelang ik vorderde, werd mijn stem vaster, want ik besepte dat ik voor mijn brood las, en ik galmde "Ruhrgebied" uit, alsof ik er jaren gewoond had. [Elsschot 2002: 105]

Terwijl Boorman symbool staat voor de intelligente, exacte en gevoelsloze zakenman die over lijken gaat om zijn succes te behalen, is Lauwereyssen de belichaming van de rechtvaardigheid, de eenvoudige, gevoelige ziel die het leed van de wereld in haar been moet meedragen. Maar beiden hebben een sterk karakter en hoeven zeker niet voor elkaar onder te doen. Deze gelijke krachten zijn ook aanwezig binnen Laarmans, die nooit van zijn vorige gedaante verlost raakt.

Zoals bij de personages Boorman en Lauwereyssen is Laarmans' innerlijke strijd ook weerspiegeld in de ruimtes waarin deze personages leven: Boormans woning en Lauwereyssens smederij. Terwijl de firmaplaat van Boormans "Wereldtijdschrift" verlicht is door een lantaarn, uit koper vervaardigd en overladen is met hoofdletters en prestigieuze termen (21), is dit bij Lauwereyssen een "verweerd uithangbord dat op de gevel van een vervallen huis gespijkerd" is (99), waarvan de letters vervaagd of onleesbaar geworden zijn. De "ruime gang" van Boorman met "een suite van vijf deuren", waar opnieuw koperen platen aan hangen met daarop directie, administratie, redactie, kas en "Museum van Inlandsche en Uitheemse voortbrengselen" (22), is bij Lauwereyssen een gang waarvan "de ziltige muren waarop schimmel en mos" staat "rijkelijk besproeid"

zijn door “de vijf of zes honden” die erin wonen (99). Boormans kantoor is “geheel centralisatie: huistelefoon met schakelbord, drukknopjes, grammofoon om brieven te dicteeren en een kaartensysteem” (24) met spreuken aan de muur zoals “Gij die hier voor zaken klopt, Wees in Godesnaam beknopt” (25) en hun franse varianten. Wat dan wel ontbreekt in al dit burgerlijk fatsoen is een triviaal voorwerp als een kurkentrekker, waardoor Laarmans, als eerste opdracht, de wijnfles met een zakmes mag ontkurken. Bij Lauwereyssen is dan weer geen sprake van centralisatie:

De schrijftafel van de firma Lauwereyssen bestond uit twee schragen, die met planken waren belegd, waarop een ontzaglijke voorraad boeken, facturen, brieven en technische blauwdrukken op en over elkander lagen, alles volkomen ordeloos, en als bij manden aangebracht en uitgeschud. Een paar stapels waren met een flinke stoflaag bedekt en blijkbaar sedert lang niet meer aangeraakt, terwijl nergens brievenknippen te bekennen waren, noch enig ander voorwerp, dat dienen kon om oude papieren in op te bergen. Voor de tafel stond een leuningstoel, met hoge rug, zoals mijn grootmoeder gebruikte. Door de zitting was een van de veren zichtbaar en door de rug kwam op een paar plaatsen het zeegras kijken. Achter den stoel vertoonde zich een wenteltrap die naar een bovenkamer voerde, waarin zich een levend wezen ophield, te oordelen naar 't gestommel dat doordrong tot beneden in 't kantoor. [Elsschot 2002: 89-90]

Terwijl Boormans woning een imposant toonbeeld van burgerlijke schijn is, met grote termen en suites die zo leeg zijn als “een grafkelder” (64), is die van Lauwereyssen een afgeleefde ruimte waar naam en voorkomen hebben moeten inboeten voor louter functionaliteit. Bij Boorman overheerst m.a.w. structuur en ontbreekt leven. Dit is te vergelijken met de nieuwe Laarmans die streeft naar succes zonder idealen of gevoel. Bij Lauwereyssen overheerst dan weer het leven en ontbreekt structuur, waarin de baardige, idealistische poëet in Laarmans is terug te vinden. Naast dit ruimtelijk contrast is er ook nog het cynisme in de taal van Laarmans.

Laarmans' cynisme kan, zoals Marks-van Lakerveld beschrijft, beschouwd worden als een veruitwendiging van zijn innerlijke strijd:

Steeds meer ontdekt hij de Boorman in zich zelf, maar ook de gevoelsmatige bezwaren hiertegen. Dat gekwetste overgevoeligheid en teleurgesteld idealisme tot cynisme kunnen leiden, is een zeer voor de hand liggend psychologisch feit. Voor de idealist is het leven een ernstige zaak, met idealen mag niet de spot gedreven worden, dat is ongepast en kan het geloof erin ondermijnen. Wanneer de werkelijkheid ontmoedigend weinig aan welk Ideaal ook blijkt te beantwoorden, zijn cynisme en sarcasme bij uitstek middelen om die werkelijkheid het hoofd te bieden. [1977: 39]

Dit cynisme uit zich vooral in zelfspot. Nu hij alles opnieuw vertelt aan zijn vriend trekt hij zijn vroegere gedaante met al zijn idealen in het belachelijke. Een passend voorbeeld hiervan is de scène in het begin van zijn verhaal waarin hij, in zijn neerslachtige bui, aan de blik van Boorman wil ontsnappen en het café verlaat:

Na mij nog even te hebben aangesteld alsof ik mij bijzonder op mijn gemak voelde, dronk ik mijn laatste bier op, nam mijn knuppel in de hand, zette dien hoed weer op, weet je nog wel, en verliet het café, waar de klok half twee sloeg. Buiten komend werd ik begroet door een rukwind die mij bijna weder binnen smeed en die, toen ik zwenkte, mijn vilthoed medenam tot aan de eerste verdieping en een paar huizen verder in 't slijk smakte. Na het twee keer gemist te hebben, want het liep verder, raapte ik het ding weder op, waarbij mijn pijp uit mijn mond viel, doch zonder breken. Toen moest ik mijn woede koelen en wel terstond. Gelukkig dat Boorman op dat oogenblik niet naast mij liep, anders had ik zijn Beethovenkop misschien aan scherven geslagen en dan had ik nu nog steeds voor andermans rekening gedistingeerde salutaties zitten typen...Er stond echter een ijzeren fietsenrek en daarop sloeg ik, aan 't slot van een gecompliceerden vloek, mijn politieke knuppel aan stukken. [Elsschot 2002: 15]

Laarmans beschrijft zichzelf als een klungel, met de humor van een tragische clown. Hij slaat een hopeloos figuur in zijn gevecht tegen de wind en zijn politieke idealen en strijdvaardigheid, die de vorm aannemen van een knuppel, moeten aan een banaal fietsenrek geloven. In zijn beschrijvingen lijkt Laarmans te genieten van zijn triomf als zakenman over de gevoelige idealist. Maar toch blijft deze overwinning betwifelbaar. Zoals bij *de stem* hierboven beschreven werd, is Laarmans' verhaal gericht tot zijn vriend. De kans dat hij, net als Boorman, hem wil imponeren, is groot. Deze vriend blijft ook het feit dat Laarmans de poëtische idealist in zich heeft laten varen in twijfel trekken. Af en toe ziet hij doorheen die burgerlijke façade nog een glimp van de vroegere Laarmans:

Hij keek een tijdlang door 't venster, zeker naar de ondergaande zon, stond toen op en schonk nog twee grote borrels in. Op 't oogenblik kon ik zijn baard weer aan zijn kin denken en ik zag hem nu terug, ongeveer zoals ik hem jaren geleden gekend had, toen hij, desnoods geheel alleen, het Vlaamse volk wilde verlossen uit de slavernij van de regering. [Elsschot 2002: 172]

Daarnaast bevindt Laarmans zich bij de vertelling in een uiterst comfortabele situatie. Met zijn oude vriend in zijn eigen kantoor kan hij in alle rust zijn zelfzekere rolletje spelen. Op momenten van paniek en onzekerheid echter blijkt uit zijn verhaal dat hij weleens wil teruggrijpen naar zijn baard (53). En het is deze onzekerheid - die de reden is waarom hij de transformatie is aangegaan - die hem uiteindelijk blijft parten spelen. Enerzijds bevordert deze *onzekerheid* de innerlijke tweestrijd. Anderzijds zorgt de tweestrijd er dan weer voor dat de *onzekerheid* nog toeneemt. De innerlijke strijd in Laarmans is dus niet noodzakelijk verdwenen na die tien jaar, ook al wil hij met zijn cynisme de luisteraar het tegendeel bewijzen.

Kortom, er zijn duidelijk twee gedaantes te onderscheiden in *Lijmen* die elk een eigen doel hebben: de poëtische idealist en de gevoelsloze zakenman. Laarmans is *onzeker* geworden over zijn eerste gedaante omdat die gefaald heeft en wil als het ware vluchten

in een nieuwe gedaante, die geïnspireerd is op iemand die wel succes heeft: Boorman. Hij wil dus transformeren. Maar de omschakeling van de ene naar de andere gedaante is nooit voltooid. De gevoelige idealist laat sporen na die een belemmering vormen voor de opbouw van de harde zakenman. Hierdoor ontstaat er een strijd binnen Laarmans. En deze innerlijke strijd speelt uiteindelijk een belangrijke rol in de vorm van Laarmans' verhaal in *Lijmen*. Dit wordt duidelijk in de personages, in de ruimte en in de taal. Net zoals Boorman en Lauwereyssen zijn hun ruimtes een veruitwendiging van de twee strijdende gedaantes in Laarmans. Daarnaast is het cynisme in Laarmans' taal, zoals Marks-van Lakerveld verwoordt "een zeer voor de hand liggend psychologisch feit" na de ontgoocheling in zijn idealen. De spot is dan ook een middel om deze idealen te banaliseren zodat hij er zichzelf kan boven plaatsen. Maar het feit dat hij dit cynisme na tien jaar nog gebruikt, wijst er tegelijk ook op dat zijn innerlijke strijd op het einde van de geschiedenis in *Lijmen* nog steeds niet ten einde is. De oorzaak hiervan is de onzekerheid die in beide gedaantes van Laarmans blijft terugkeren en die zowel de tweestrijd voedt als erdoor gevoed wordt.

b) *Het Been*

In *Het Been* speelt Laarmans een kleinere rol dan in *Lijmen*. Hij is een helper van Boorman. Deze laatste streeft de hele roman door naar vergiffenis van Lauwereyssen en dankzij Laarmans en diens neef Jan bekommt hij die ook. Toch heeft Laarmans ook een eigen doelstelling in dit verhaal en kan daarom ook als een subject beschouwd worden. Hij wil zich namelijk ontdoen van zijn medeplichtigheid in de zaak Lauwereyssen. Daarnaast zijn er in de geschiedenis van *Het Been* opnieuw twee gedaantes te onderscheiden in Laarmans, met elk hun eigen doelstelling. De eerste gedaante is de zakenman die na zijn succes in *Lijmen* zijn handen in de onschuld wast. De tweede is opnieuw een klerk, niet de poëtische idealist zoals in *Lijmen*, maar een doodgewone ambtenaar die een eigen gezin sticht.

De geschiedenis in *Het Been* start vijf jaar na de zaak Lauwereyssen in *Lijmen*. Laarmans zou dus rond de vijfendertig jaar moeten zijn in *Het Been*, maar zoals hierboven vermeld onder *Eén Laarmans* is de tijdsaanduiding tussen *Lijmen* en *Het Been* nogal onhelder. Zijn exacte leeftijd speelt echter niet zo'n belangrijke rol. Wat wel van belang is, is dat hij de vijftig nog niet bereikt heeft en nog steeds directeur is van het "Wereldtijdschrift". En van zijn innerlijke tweestrijd blijkt hij ook nog niet verlost te zijn.

Uit Boormans berisping is af te leiden dat hij in zijn voorkomen nog steeds niet aan de eisen van een zakenman voldoet:

Zorg dat je behoorlijk geschoren bent, en dan je donkere das, want nog steeds draagt je voorkomen niet altijd de stempel van onberispelijkheid die voor een man van zaken even gewichtig is als de verpakking voor een product. Je hebt soms iets van een intellectueel of zo en dat maakt de mensen achterdochtig. En je draagt je lintje, dat er geen is, alsof het met weezin was. [Elsschot 2002: 203]

De tweestrijd die zonet in *Lijmen* besproken werd, is dus nog steeds aanwezig in Laarmans. Dit blijkt duidelijk uit de laatste zin hierboven. Laarmans heeft ergens nog een verborgen hekel, die stamt uit zijn tijd als poëtisch idealist, aan de burgerlijke schijn van “lintjes” en decoraties. Daarnaast is hij ook nog steeds afhankelijk van Boorman:

Hijzelf heeft mij de pap in de mond gegeven want al die jaren had ik de spanning, die de exploitatie van ons tijdschrift medebracht, slechts verdragen omdat hij mij recht voor zich uit joeg, zichzelf doof en blind voor alles wat niet aanstuurde op het tekenen van bonnetjes. [Elsschot 2002: 252].

Daarom volgt hij steeds zijn adviezen op: “Als ik blindelings zijn raad volgde sloot ik altijd meer zaken af dan wanneer ik mij verstoutte op mijn eigen flair rond te lopen” (182) en geeft hem altijd gelijk: “ "Dat kan best," stemde ik in, zoals ik gewoonlijk deed” (184).

Maar plots kantelt deze relatie. Terwijl Boorman hem altijd hielp, heeft die nu plots zijn hulp nodig. Opnieuw wordt Laarmans' verhaal sterk bepaald door een confrontatie, net zoals in *Lijmen*. Na de ontmoeting met Lauwereyssen op de markt dreigt heel zijn wereld namelijk in te storten. De zelfzekere Boorman is gebroken na de dood van zijn vrouw (182), voelt zich na de confrontatie met Lauwereyssens houten been schuldig voor het bedrog dat hij haar heeft aangedaan en wil samen met Laarmans om vergiffenis smeken. Aangezien het om gevoelens gaat, waar Laarmans al van in het begin van *Lijmen* angstvallig aan wil ontsnappen, weet Laarmans dat hij zich door zijn medeplichtigheid aan Boorman te bekennen op glad ijs zou begeven. Hij begint Boorman te wantrouwen: “En ik had de indruk dat hij al die tijd met dat been rondgelopen had en slechts gekomen was om er zich eindelijk van te ontlasten, door het af te wentelen op mijn eigen schoft.” (187) En in zijn *onzekerheid* weet hij niet of hij wel over de kracht beschikt om aan deze boetedoening deel te nemen. Daarom ontkent Laarmans van begin af aan zijn medeplichtigheid en belaadt Boorman met de schuld.

Het doel van Laarmans in *Het Been* is dus om te ontkomen aan de medeplichtigheid in de zaak Lauwereyssen. Zijn tegenstander hierbij is Boorman die hem telkens met het been blijft confronteren:

Bij al zijn volgende bezoeken bracht hij het mee en tegen Martha bleek het inderdaad een afdoend serum te bevatten want ik hoorde nu veel minder van haar. [Elsschot 2002: 191]

En hij vertelde wat ons overkomen was met de krukkenvrouwen en van de poppenkast met dat been dat geen duimbreed wilde wijken (197-198).

Het werd nu stil rond het been en ik begon te hopen dat het langzamerhand door het zwavelzuur van de tijd zou worden opgelost, toen ik na een maand of vier een speciaal bezoek kreeg van Boorman (230).

Pastoor Jan kan ook als een tegenstander beschouwd worden. Hij heeft Laarmans' lafheid door en maakt dit meer dan duidelijk:

En jij, ellendeling, heb jij er dan helemaal geen hinder van? Neen, voor jou is het koninkrijk der hemelen een permanente bioscoop waar je wel in komt en jij slaapt intussen gerust, als een zwijn dat je bent. Zit daar niet als een Petrus die deze man niet kent. [Elsschot 2002: 198]

en verwenst Laarmans daarom ook verschillende keren naar de hel: "Maar dat jij branden zal daar kan je staat op maken." (248) "Maar Frans zal Branden" (198). Van Lauwereyssen heeft Laarmans minder te vrezen. Die behandelt hem als een vodachtige meeloper en richt zich daarom vooral tot Boorman:

"Mijnheer de Mattos, of Laarmans of Lullemans of wat dan ook," siste zij, "stop die dingetjes gauw weer in uw boezem. Ik wens van mijnheer Boormans geld en van verdere bezoeken van u beiden verschoond te blijven, denkt er om." [Elsschot 2002: 209-210]

Een helper heeft hij niet, tenzij Boorman, die de schuld op zich neemt, als dusdanig kan beschouwd worden. Maar uiteindelijk staat hij er gans alleen voor, want al lijkt het erop dat zijn doelstelling bereikt is als Boorman hem van de schuld vrijstelt, toch blijft er nog een laatste tegenstander over, en dat is hijzelf. Hij is dus, net als in *Lijmen*, opnieuw in strijd met zichzelf. Na Boorman succesvol beladen te hebben met alle schuld, neemt de gevoelsmens in hem geleidelijk aan toch de bovenhand.

Laarmans weet immers van begin af aan dat hij schuldig is maar wil, nu hij eindelijk iets bereikt heeft, zijn directeurschap niet in gevaar brengen en vlucht voor de verantwoordelijkheid. Hij bestrijdt hierbij Boorman met Boormans eigen wapen: de dominerende kracht van de taal:

Nog nooit, bij mijn weten, had ik tegenover Boorman van zoveel wilskracht en voortvarendheid blijk gegeven. Ik pleitte waarachtig alsof ik met het lamme geval zelf iets te maken had. "Dat is toch de juiste toedracht geweest, nietwaar mijnheer Boorman?" vroeg ik eindelijk, want het was mij niet voldoende meer dat hij het been weer in handen had, hij moest nu ook nog erkennen dat het wel degelijk bij hem, en bij hem alleen, thuishoorde. Hoe hij het kwijt moest raken, dat was zijn zaak, maar ik wies alvast mijn handen in onschuld. [Elsschot 2002: 189]

Al is de gevoelsmens in hem het niet volledig met hem eens, toch blijft hij voet bij stuk houden.

Hij stak mij langzaam een hand toe die ik dankbaar drukte en zoals hij daar belast en beladen voor mij stond moest ik mij waarlijk geweld aandoen. [Elsschot 2002: 190]
Een paar maal heb ik mijzelf betrapt eraan te denken als aan "onze" tegenstander, maar telkens heb ik dat walgelijk voornaamwoord dadelijk de kop ingedrukt (192).

Maar het wordt al snel duidelijk dat hij niet over de kracht bezit om zijn gevoelens te blijven "verhuichelen", zoals hij dat zelf noemt in *Tsjip*¹⁶. Hij is schuldig. Dat weet hij. Het bewijs hiervan werd al geleverd in *Lijmen* toen hij zich na het voorlezen van de studie "een groote nul" voelde (134). En uiteindelijk kan hij zijn schuldgevoel niet meer verbergen. Na Boorman twee maal verloochend te hebben¹⁷, wordt zijn lafheid hem immers te veel. Hij overweegt om te vluchten, maar zijn liefde voor Boorman overtuigt hem om deze niet aan zijn lot over te laten:

Mijn lafheid wekte braaklust op en ik zou liefst onvindbaar ver weg zijn geweest, op een boerderij in Nieuw-Zeeland, om hem nooit weer onder de ogen te komen. Want scheiden zouden wij tóch en dit was een gelegenheid. Maar al was ik niet tot daden geboren, hem eenvoudig aan zijn lot overlaten, dat ging niet, want mijn kinderlijke liefde vergde dat ik althans proberen zou hem met een troostend woord ter zijde te staan. [Elsschot 2002: 237]

Laarmans doet uiteindelijk zelfs toegevingen in zijn medeplichtigheid, als hij Boorman niet kan vinden in het politiekantoor:

Ik vroeg aan een van hen waar hij zich bevond, maar die begon dadelijk zelf te vragen wie ik was en wat of ik met het geval te maken had. Ik verklaarde dan maar dat ik zijn secretaris was, in de hoop dat een man die er een secretaris op nahoudt allicht met meer consideratie behandeld zou worden dan iemand die alleen staat. [Elsschot 2002: 239]

Als hij hem in het gasthuis gevonden heeft is zijn blijdschap echter groot dat niet hij maar Boorman daar ligt: "Ik drukte hem de hand, zei nog iets onbenulligs, liet hem in zijn bed achter en even later stond ik dankbaar onder de heldere middaghemel (245). Maar na een laatste poging slaagt hij er uiteindelijk nog in om, met behulp van zijn neef Jan, Boorman uit het gasthuis te halen en om verzoening te brengen tussen deze laatste en Lauwereyssen. Laarmans' inbreng is hier echter klein. Boorman heeft het grotendeels te danken aan pastoor Jan, die een beroep doet op Lauwereyssens "godsvruchtig"-heid

¹⁶ In *Tsjip* is Laarmans namelijk enorm onder de indruk van de wijze waarop de Poolse jongen zich gedraagt, nadat Laarmans een provocerende brief geschreven heeft naar diens ouders: "Ik sta verstomd dat een twee-en-twintigjarige jongen zijn gevoelens zoo verhuichelen kan" [Elsschot 2003: 39].

¹⁷ "Ik had Boorman een eerste maal verloochend tijdens ons bezoek bij mijn neef, toen ik mij had voorgedaan alsof heel zijn uiteenzetting over het tijdschrift voor mij een nieuwigheid was. Een tweede maal toen het bananenvrouwje mij met de vinger gewezen had en ik schuil was gegaan onder de menigte, als kende ik hem niet" [id.: 252].

(104). En op het einde volgt Laarmans derde en laatste verloochening. Hij verlaat het “Wereldtijdschrift” zonder afscheid te nemen van Boorman.

Als zijn anonieme vriend Laarmans weer ontmoet, zit deze laatste achter een loket bij de “General marine and shipbuilding company” (179) en is opnieuw compleet getransformeerd, en dit door toedoen van zijn neef Jan:

Nu Boorman zijn deel had ontvangen ging neef Jan zich met mij bemoeien, want hij was er zeker van dat ik anders vroeger of later achter slot zou worden gezet. En daar de gerokte dienaren van het opperwezen een machtige broederschap vormen, had hij spoedig voor mij niet alleen een betrekking als correspondent bij de General Marine and Shipbuilding Company, maar ook een vrouw gevonden. Samen te nemen of heelemaal niets. Om alleen de betrekking te krijgen moest ik met A plus B bewijzen dat ik al jaren een meisje met een kind had zitten. En zoo ben ik dan getrouwd, zooals je ziet. [Elsschot 2002: 252]

Laarmans is dus opnieuw klerk, is getrouwd en behoort nu dus ook tot het “volk” (83), zoals Boorman de mensen noemt die kinderen hebben voor het huwelijk. Hij nodigt zijn vriend bij hem thuis uit, in de Lemméstraat 70 (180), om deze alles te vertellen. Ondertussen merkt zijn vriend dat Laarmans zich volledig van zijn Boorman-imitatie heeft ontdaan:

Ik wierp af en toe een blik op wat er overschoot van de directeur van 't Algemeen Wereldtijdschrift voor Financiën, Handel, Nijverheid, Kunsten en Wetenschappen. Wat was die man veranderd. Geen linkerhand meer in broekzak, weer het embryo van een sik en opnieuw een pijpje in plaats van de gold-tipped sigaretten die hij mij in zijn centrale van het Boulevard du Japon zo losjes toegeschoven had. Hij zat in een jas met pelerine die op alle weer berekend scheen en had zware schoenen aan waarmede hij doorpaddelde zonder voor kleinere plasjes uit de weg te gaan. [Elsschot 2002: 179]

Hij is alle mooie manieren die Boorman hem had bijgebracht weer afgeleerd en wil zijn verleden als zakenman weer volledig achter zich laten. Dit houdt echter niet in dat zijn vroegere gedaante van de poëtische idealist weer vrij spel heeft gekregen:

ik ben er eigenlijk kaal afgekomen. Je weet dat ik mijn baard, mijn pijp, mijn vilthoed en mijn knuppel die heel mijn have en goed waren, dat ik dus eigenlijk mijn ziel geofferd had op het altaar van het Wereldtijdschrift, om door Boormans genade van novice tot hogepriester te worden opgeleid. Maar toen ik eenmaal het tijdschrift de rug had toegekeerd waren mijn oude spullen, helaas, waardeloos geworden, want ik moet hier in de pas lopen of ik ga eruit. Om nu maar alleen van mijn sik te gewagen die je natuurlijk intrigeert. Welnu, ik durf die geen duim langer laten worden dan zij op 't oogenblik is, uit vrees dat mijnheer Henry zou ingrijpen. En wie bij ons eenmaal wordt opgemerkt raakt vroeger of later tussen de buffers. [Elsschot 2003: 181]

Laarmans is bang geworden voor de consequenties van zijn daden en gedachten. Na zijn avontuur in *Lijmen - Het Been* neemt hij zich voor in het vervolg wat behoedzamer te zijn:

Ik ben mij gaan afvragen of al onze daden en gedachten niet achter ons aan wandelen, of zij niet een deel van ons zijn, ons gevolg, onze hovelingen, waarvan de stoet aangroeit naar gelang wij zelf slinken, die wij evenmin negeeren kunnen als onze vleeschelijke kinderen en die misschien fluisterend nablijven, lang nadat wij zelf tot stilte gebracht zijn. [Elsschot 2002: 181]

Hij is dus ook bekommerd om wat de mensen over hem denken en zullen denken, bekommerd om zijn voorkomen. En aangezien het voortreffelijke voorkomen van Boorman hem niet paste, heeft hij gekozen voor de neutraliteit, onopvallend en karakterloos als een bange, grijze muis:

Waarlijk, ik ben niet te benijden want voorlopig heb ik geen persoonlijkheid meer. Ik voel mij gecasteerd en waag het niet eens meer te hopen dat mij ten tweeden male iets overkomen zal waardoor deze verstening weer in beweging zou worden omgezet. [Elsschot 2002: 181]

Niet toevallig vermeldt Laarmans dat hij al een kind had voor zijn huwelijk. Hij wil daarentegen beklemtonen dat hij nu tot het “volk” behoort. Dit is namelijk zijn doelstelling. Uit angst dat hem ooit weer iets zou overkomen, wil hij verstenen, de avonturen aan zich voorbij laten gaan en zich onder minder ambitieuze mensen mengen. Hij wil geborgenheid. Zijn neef Jan heeft hem daarbij geholpen door hem een job te bezorgen. Verder is er weinig informatie over de andere actanten. Maar het is wel duidelijk dat zijn “meisje met een kind” (252) voortaan ook een rol zal spelen in zijn verhaal, dit in tegenstelling tot voordien, toen er geen woord over haar werd gerept. Zij kan nu als een begunstiger beschouwd worden, aangezien zij toestemt in het huwelijk. Maar zonder haar zou Laarmans van zijn neef toch een vrouw hebben gekregen, zoals hij hierboven verteld. Daarom is haar rol als begunstiger niet vanzelfsprekend, aangezien zij uiteindelijk geen belemmering zou vormen moest zij weigeren. Een acteur die daarentegen wel met zekerheid een begunstiger is, is mijnheer Henry, de directeur van de General Marine, een “luizige” kerel naar Laarmans’ mening (180). Hij beslist er immers over of Laarmans al dan niet klerk mag blijven, wat een belangrijk onderdeel van het object vormt. De begunstigde is Laarmans zelf, die getrouwd is, klerk kan blijven en een behoedzaam leven kan lijden, en daarnaast misschien ook zijn huidige vrouw en kind, die in hem voortaan een echtgenoot en huisvader hebben gevonden. Maar ook al wil Laarmans streven naar huiselijke geborgenheid, toch gaat dit gepaard met grote schaamte. En het blijkt uit twee elementen in zijn vertelling dat hij zijn tegenstander opnieuw in zichzelf heeft gevonden. Ten eerste durft hij uit schaamte Boorman niet meer onder ogen te komen en ten tweede wordt zijn innerlijke strijd opnieuw merkbaar in zijn taal, die gekenmerkt wordt door een cynische humor.

In Laarmans woelt opnieuw een hevige strijd. Enerzijds heeft hij zich nu compleet veilig gesteld als klerk in een bescheiden leven. Anderzijds is deze nieuwe gedaante de dood van zijn gedaante als succesvol zakenman. Daarom knaagt in hem de schaamte over dit nieuw, “gecastreerd” bestaan (181). Zoals Marks-van Lakerveld schrijft, is zijn tragiek “de onvrede met zich zelf. Hij kan geen Boorman zijn en hij wil geen Laarmans zijn.” [1977: 67] De ware reden waarom hij Boorman niet meer wenst te ontmoeten, is dan ook omdat hij voelt dat hij gefaald heeft, ook al weet hij dat Boorman hem niets zou verwijten. Het gaat er dus niet zozeer om dat hij Boorman heeft verloochend, maar omdat het besef tot hem is doorgedrongen dat hij te zwak is voor zulke avonturen en eigenlijk meer in het beeld van een klerk past dan in dat van een directeur. Dit is zijn schaamte. En daarom vlucht hij ook zodra hij Boorman dreigt te ontmoeten:

Eens heb ik hem hier in 't centrum voor een nieuwe gevel zien staan, op de manier die hem eigen is, want hij loopt nog steeds en zal pas rust vinden in de dood. Met mijn staart tussen mijn poten ben ik toen dadelijk een zijstraat ingeslagen want voor geen geld wil ik hem weer onder de ogen komen, al ben ik zeker dat hij alleen vragen zou of ik eindelijk het geluk heb gevonden. [Elsschot 2002: 254]

Naast het feit dat hij Boorman niet meer onder ogen durft te komen, wordt zijn schaamte ook duidelijk in zijn taal. Terwijl het cynisme in *Lijmen* zich vooral tot zelfspot beperkte, verschuift deze nu naar een ridiculisering van de buitenwereld, voornamelijk naar het feit dat hem ten slotte de das heeft omgedaan: de strijd tussen Boorman en Lauwereyssen. Uiteindelijk is Boormans streven een absurde zaak: “in de zakenwereld is er geen ruimte voor morele of ethische overwegingen.” [Marks-van Lakerveld 1977: 64] Dit laatste is dan ook het thema in *Het Been*. Maar de wijze waarop Laarmans de twee figuren omschrijft, maakt het tafereel lachwekkend.

De trotse mevrouw Lauwereyssen met haar houten been vergelijkt hij met het groteske beeld van “een boot op een gunstige deining” die stampend “zwenkt” [Elsschot 2002: 192] en in haar woede op hen komt “afgezeild” (210), als Boorman weigert de smederij te verlaten zonder te betalen. De handicap van Lauwereyssen is niet alleen een zware klap in het gezicht van beide lijmers, maar uiteindelijk de ondergang van hun genootschap en Laarmans’ directeurschap. De ridiculisering van het houten been is voor Laarmans zelf dus eigenlijk een pijnlijk misplaatste grap. Al geeft deze humor blijk van relativering, de teleurstelling en de schaamte over zichzelf die erachter schuilt, maken dergelijke humor uiterst cynisch. De spot met de buitenwereld komt dus vanuit de innerlijke onvrede met zichzelf en mondt bijgevolg uit in zelfspot. En dit wordt een wapen tegen zijn zwakheid, zoals Kees Fens Elsschots schrijfstijl omschrijft in *Kaas contra fromage*:

het is een cynisme op de eerste plaats tegen zichzelf gericht. Hij kende, geloof ik, zijn zwakke plekken, hij voelde de tranen dagelijks prikken - tranen, heus niet alle van het hoogste zoutgehalte - en had er maar één wapen tegen: de spotlach. [1972: 215]

Deze spot komt ook voor in zijn groteske omschrijving van Boorman. Deze noemt hij bij de verzoening zijn “rinoceros” [Elsschot 2002: 249] die wiegelend naast Lauwereyssen gaat zitten. Al is deze vergelijking beladen met een diepe affectie voor de oude zakenman, toch is de spot niet ver af. Het lijkt alsof hijzelf ervoor gezorgd heeft dat de verzoening eindelijk heeft kunnen plaatsvinden, terwijl die krachtige Boorman, die met zijn hoorn elke tegenstander van zijn pad afjaagt, het onderspit heeft moeten delven. Maar zonder pastoor Jan, die door Ter Braak als de “Boorman in het rooms-gemoedelijke” omschreven wordt [1938: 179], zat Boorman nog steeds in het gasthuis. En als er iemand uiteindelijk het onderspit heeft moeten delven, dan is het wel Laarmans. Dezelfde zelfspot is hier dus opnieuw aanwezig. De humor in Laarmans’ taal heeft in *Het Been* net als in *Lijmen* opnieuw een pijnlijk cynische inslag, met dat verschil dat de ridiculisering nu ook op de beschrijving van de buitenwereld wordt toegepast. Maar uiteindelijk komt het toch weer neer op zelfspot.

Samengevat: Net als in *Lijmen* neemt Laarmans in *Het Been* opnieuw twee gedaantes aan, met elk een eigen doelstelling: de zakenman die zijn schuld ontkent en de klerk die in zijn verslagenheid de huiselijke geborgenheid opzoekt. Als zijn patroon Boorman in *Het Been* een moment van zwakte kent en zich schuldig voelt over een zaak uit het verleden, weigert Laarmans hem daarin te steunen. Dit doet hij uit *onzekerheid*, die zich uit in wantrouwen en lafheid. Maar uiteindelijk heeft hij niet langer de kracht om zijn gevoelens te onderdrukken en na Boorman met behulp van zijn neef Jan gered te hebben uit zijn wanhopige strijd, laat hij het “Wereldtijdschrift” achter zich en wordt weer klerk. Hij huwt het meisje met wie hij al een kind had en begint een huiselijk leven, waar hij veilig weggeborgen zit voor de harde zakenwereld. Maar deze stap gaat gepaard met een diepe schaamte. De succesvolle zakenman heeft immers moeten inboeten voor een eenvoudige bediende. En net als in *Lijmen* ontstaat er in *Het Been* opnieuw een innerlijke tweestrijd tussen twee gedaantes. Twee elementen brengen deze strijd aan de oppervlakte in zijn verhaal. Enerzijds durft hij uit schaamte Boorman niet meer te ontmoeten. Anderzijds wil hij zijn verleden relativeren door middel van humor, maar doordat de schaamte en de teleurstelling zo diep zit, mondt deze humor uit in cynische zelfspot. Na het succesvolle avontuur in *Lijmen* heeft Laarmans zich dus op het einde van *Het Been*, als slachtoffer

van zijn *onzekerheid*, moeten terugtrekken in een minder ambitieuze en veiligere gedaante als huisvader en klerk.

c) *Kaas*

In *Kaas* komen er opnieuw twee gedaantes van Laarmans aan de oppervlakte. Zoals Elsschot zelf omschrijft in de opsomming van de personages, is Laarmans in deze roman “*klerk bij de General Marine and Shipbuilding Company, daarna koopman, daarna weder klerk*” [2003: 17]. De ontwikkeling van Laarmans in het tweeluik - klerk, zakenman, klerk - wordt in deze roman dus herhaald. Ook het thema van de gevoelsmens in de zakenwereld zoals in het tweeluik duikt hier opnieuw op.

In het jaar 1933 (83) loopt Frans Laarmans naar de vijftig (34), woont samen met zijn vrouw Fine en hun twee kinderen, Jan en Ida, in Antwerpen¹⁸ (83) en werkt al dertig jaar als klerk bij de General Marine (34). Zijn twaalf jaar oudere broer heet Karel (50), is dokter (29) en komt vaak bij hen op bezoek. Gewoonlijk draagt Laarmans een hoed (23) maar behalve een nieuw pak zijn er op vlak van kleren geen verdere aanwijzingen. Hij houdt van “Pale-ale”, rookt pijp (46) en gaat in zijn vrije tijd kaarten in zijn stamcafé *De Drie Koningen* (22), soms tot middernacht.

Het is duidelijk dat er in deze eerste gedaante enkele elementen uit de vroegere Laarmans uit *Lijmen* terug naar boven komen. Al wordt er niet gesproken over een baard, toch haalt hij opnieuw zijn pijp boven en gaat hij weer tot in de late uurtjes kaarten op café¹⁹. Maar noch de idealen noch de poëzie worden in *Kaas* letterlijk vernoemd. De poëzie is wel nog aanwezig, zoals in zijn bijna kinderlijke reactie op de dood van zijn moeder:

toen werd verklaard dat zij dood was. En zij hadden gelijk, want hoe ik haar innerlijk ook bevel gaf rechtop te komen zitten en de hele bende met haar geduchte glimlach uiteen te drijven, het mocht niet baten. Zij lag zo stil als alleen een dode liggen kan. [Elsschot 2002: 25]

Maar gedichten schrijft hij niet meer. Althans, dit wordt niet meer vermeld. Wat volledig is verdwenen, is zijn ambitie voor “de Vlaamsche zaak” uit *Lijmen* [Elsschot 2003: 11]. In *Kaas* stelt Laarmans zich net zoals op het einde van *Het Been* tevreden met de huiselijke geborgenheid. Ook al heeft hij in *Kaas* nog nooit van lijmen gehoord, toch sluit zijn gedaante nauw aan met die waarin hij het tweeluik beëindigde. Hij is een huisvader en is

¹⁸ Of dit in de Lemméstraat is zoals op het einde van *Het Been*, wordt niet vermeld.

¹⁹ In *Lijmen* vertelt hij ook dat hij kort voordat hij Boorman ontmoette iemand had zien sterven die “aan’t kaarten was” [Elsschot 2003: 35].

klerk bij de General Marine, waar hij zich ook nog steeds ongemakkelijk bij voelt: “Klerken zijn nederig, veel nederiger dan werklieden die door opstandigheid en eendracht enige eerbied hebben afgedwongen” (34), noemt zijn beroep een “knechtschap” (35) en schaamt zich ervoor. Hij vindt dat zijn leven slechts uit “onbenullige”, routineuze praktijken bestaat (37), voelt zich makkelijk vervangbaar en laat zich op de tram verdringen en op zijn tenen trappen zonder weerstand omdat hij vreest dat er onder zijn medereizigers vrienden van zijn patroon kunnen zitten (34). Ook in zijn gezin neemt hij duidelijk een onderdanige positie in. Zijn vrouw spreekt hem aan als een kind: “ 'Als je nu niet dadelijk gaat kijken, dan ga ik zelf,' dreigde zij” (22). Zijn broer behandelt hem op net dezelfde manier:

Toen ik nog een vlegel was, toen was hij al een man en de verhouding uit die periode is gebleven. Hij beschermt mij, berispt mij, moedigt mij aan en geeft mij raad alsof ik nog steeds op de straat met knikkers speel. [Elsschot 2003: 50]

Laarmans heeft dus in het algemeen een laag zelfbeeld, wat opnieuw gepaard gaat met een diepe *onzekerheid*. Hij voelt zich vaak ongemakkelijk, onwennig en kan geen keuzes maken, zelfs in zijn moeders huis als zij op sterven ligt:

Moest ik staan of zitten? Staan, dan was het als hield ik mij gereed om direct weer weg te gaan. En zitten, alsof ik met de hele toestand vrede nam, ook met die van moeder. Maar daar ze dan toch allen gezeten waren, nam ik óók maar een stoel en ging een beetje achterafzitten, buiten de schijn van de lamp. [Elsschot 2003: 23]

Door het feit dat hij niet weet hoe met zijn gevoelens om te gaan, begint hij ook te twijfelen of zij wel evenwaardig zijn aan de gevoelens van de anderen.

Huilen zou het beste geweest zijn, maar hoe begonnen? Ineens zo maar een snik geven? Of mijn zakdoek nemen en mijn ogen doppen, nat of niet nat? [Elsschot 2003: 24]
Ik werd helemaal koud toen het vrouwenkoor begon te huilen en ik niet instemmen kon (25).

Naast zijn schaamte en *onzekerheid* heeft hij in deze gedaante ook geen concrete doelstelling. Er is nergens een streven bij Laarmans te bemerken. Het lijkt erop alsof hij de huiselijke geborgenheid waarnaar hij op zoek was op het einde van *Het Been* heeft bereikt en nu in zijn positie als huisvader en klerk berust. Hij heeft m.a.w. zijn ambities opzij geschoven voor een leven waar veiligheid en rust primeren. De routine en de onderdanigheid heeft hij er dan maar bijgenomen.

Maar na de dood van zijn moeder komt hij opnieuw in contact met de zakenwereld waar voorkomen en prestatie de overhand nemen en waar ambitie opnieuw de maatstaf wordt. Op de begrafenis van zijn moeder ontmoet hij mijnheer Van Schoonbeke, “een man van

de wereld” (27), die hem uitnodigt bij hem thuis. Tijdens deze bezoeken, want het wordt al snel een wekelijkse routine voor Laarmans (31), bereikt zijn schaamte zijn hoogtepunt. Van Schoonbeke blijkt net zoals al zijn vrienden in deze bijeenkomsten namelijk een rijk en succesvol man te zijn. Daarom dient Laarmans vermomd te worden als een “inspecteur” en net als zijn “pak dat gelukkig bijna nieuw was”, kan hij er daarom nog net mee door bij het gezelschap. Aan hun gesprekken kan Laarmans nagenoeg niet deelnemen, aangezien hij helemaal geen kennis heeft over auto’s, restaurants en carrière die tot de basale gesprekstof horen. En als ze het over huizen hebben, is dit niet vanuit het standpunt van de huurder zoals bij Laarmans het geval is, maar vanuit dit van de huurbaas. In zijn schaamte neemt Laarmans zich dan maar voor niet meer te spreken en leeft daar “voortdurend in angst en laat er meer zweet dan bij 't sterven van moeder” (31). De berusting in zijn huidige gedaante verdwijnt en net als in *Lijmen* begint de ambitieuze, zakelijke Laarmans te rebelleren tegen de gevoelige, bange klerk en begint hij opnieuw een gemis te voelen. De innerlijke strijd in Laarmans komt opnieuw naar boven.

In plaats van Boorman is het in *Kaas* Van Schoonbeke die hem de kans biedt om zijn gemis op te heffen. Hij stelt Laarmans voor om kaashandelaar te worden bij een Nederlands bedrijf “voor wie hij pas een groot proces gewonnen had” (33). En vanaf dat moment gaat Laarmans opnieuw een transformatie aan. Hij is maar al te enthousiast om zijn “eenvoudige plunje van klerk bij de General Marine and Shipbuilding Company uit te trekken en zo maar ineens koopman te worden” (33). En deze transformatie wordt, net als in *Lijmen*, zijn nieuwe doelstelling. Hij wil even succesvol worden als de vrienden van Van Schoonbeke, enerzijds om zichzelf te bewijzen tegenover hen: “Zijn vrienden zouden dan vanzelf wel vijftig percent van hun hooghartigheid laten vallen. Met hun beetje centen!” (33). Anderzijds om zichzelf te verlossen uit zijn routineuze bestaan als onderdanige klerk en huisvader. Hij wil m.a.w. door op te klimmen op de sociale ladder zijn eigenwaarde herstellen, zowel voor de vrienden van Van Schoonbeke als voor zijn vrouw en kinderen. Maar voornamelijk wil hij in deze transformatie zijn eigenwaarde voor zichzelf herstellen. Voor Laarmans is het een strijd om zijn eer te bewijzen, dat hij niet zomaar een eenvoudige, onderdanige klerk is, maar dat hij ook een zelfzekere, succesvolle zakenman kan zijn.

Dat hij zich vooral voor zichzelf wil bewijzen, wordt duidelijk uit de wijze waarop hij de transformatie aangaat. Hij wil zijn doel namelijk volledig op zichzelf bereiken. Hier komt geen bepamperende Boorman aan te pas zoals in *Lijmen*, noch een beoordelende Van Schoonbeke: “Dat was wel een beetje brutaal van hem, want ik vind dat niemand mij

geschikt vinden moet voor dat ik mijzelf geschikt heb gevonden” (33). Ook zijn broer Karel hoeft zich met zijn kaasfirma, de zogenoemde Gafpa, niet te bemoeien: “Ik wil dat mijn broer zwijgt, dat mijn kantoor draait, en dat mijn agenten verkopen. En dat men zich met mij niet bemoeit” (88), noch zijn vrouw:

En mijn vrouw raadplegen, dat wilde ik niet doen. Dat ik haar zeggenschap verleen in zake het al of niet opnieuw behangen van mijn kantoor, vind ik normaal, doch waar het om het lot van de kaas zelf gaat, daar moet ik de leiding hebben. Ben ik niet de Gafpa? [Elsschot 2003: 65]

Noch de mannen van het Blauwhoedenveem en in geen geval een rijkeluikind van een van die vrienden van Van Schoonbeke:

‘Het beste is misschien dat u even bij ons op kantoor komt,’ werd nu geraden. Die vaderlijke uitnodiging werkte prikkelend op mijn zenuwen want het was net alsof ze mij, met mijn kazen, onder hun hoede namen. En ik heb van niemand bescherming nodig, evenmin als ik dat notariskind met al zijn geld nodig heb. [Elsschot 2003: 65]

Met deze transformatie gaat dan ook een enorme trots gepaard. En het gaat hem meer om de bijkomstigheden van het zakenmanschap dan om de uitvoering van het beroep zelf: het “vast salaris van driehonderd gulden en betaalde reiskosten” (40), de “gouden vulpen”, net zoals die van “de mensen van zaken” op de trein (41) en zijn eigen kantoor, met briefpapier, bureau-ministre, schrijfmachine en brievenknippen (55). Maar het meest bijzondere aan de transformatie is de “sociale promotie” (42). Hij gooit het “knechtschap” (35) van zich af en begint zich nu “een man van zaken” (37) te voelen, net zoals Van Schoonbeke “een man van de wereld” is (27). En bij de wekelijkse bezoeken wordt hij voortaan ook opgenomen in “hun kring” (44). Zijn gesloten onderdanigheid wordt vervangen door openheid en zelfzekerheid. Geleidelijk aan verandert zijn gedrag: “Ik voelde dat mijn ogen reeds een vastere blik afgaven en stak mijn handen in mijn broekzakken met een losheid die mij een half uur tevoren nog volkomen onbekend was” (34), zowel thuis: “Ik ontdekte een krakende fout in een participe passé en verbeterde die zo zwierig en vriendelijk dat mijn zoontje verrast opkeek” (35), als bij Van Schoonbeke:

Voor het eerst ook stak ik mijn duimen in mijn vestzakje en tokkelde met mijn vingers een marstempo op mijn buik, als iemand die er het zijne van weet. Van Schoonbeke had het gezien en lachte welgevallig in mijn richting. [Elsschot 2003: 44]

Hij is zichzelf ook goed bewust van de transformatie in zijn gedrag:

Totnogtoe was ik altijd als laatste weggegaan omdat ik het nooit had aangedurfd eerst op te staan en zodoende de harmonie van dat zittend gezelschap te breken. Als zij allen weg waren had ik bovendien een gelegenheid om mijn hart te luchten en mij tegenover Van Schoonbeke, onder vier ogen, te verontschuldigen zoowel voor het weinige dat ik gedaan of

gezegd had in de loop van de avond, als voor alles wat ik had nagelaten te doen of te zeggen.

Maar ditmaal keek ik op mijn horloge, zei luidop: 'Verduiveld, kwart over zeven. Adieu, heren, en veel plezier hoor,' huppelde de tafel rond als iemand die het druk heeft, gaf ze ieder nog een handje en liet ze zitten waar zij goed voor waren. [Elsschot 2003: 45]

En doordat Laarmans nu alles vertelt terwijl de transformatie ingezet wordt, blijkt de gedaanteverwisseling ook in zijn taal:

Ik gunde mij nauwelijks de tijd ter plaatse te dineeren en nam de eerste de beste trein naar België, zoo'n haast had ik mijnheer Van Schoonbeke en mijn vrouw deelgenooten te maken van mijn geluk. [Elsschot 2003: 41]

En daar is hij zich, net als bij zijn gedrag, terdege van bewust: "Mijn vrouw kreeg het nieuws niet zo maar dadelijk voorgeschoteld, maar moest geduld oefenen tot ik gesoupeerd had. Want van nu af eet ik niet meer, maar dejeuner, dineer of soupeer" (46). Door zijn nieuwe sociale positie wordt Laarmans dus trotser en zelfzekerder, zoals blijkt uit zijn taal en gedrag. Zijn eigenwaarde neemt toe: "Ik stapte op de radio toe, gaf een draai en viel op een Brabançonne. 't Was alsof het lied te mijner eere gespeeld werd." (47).

Maar de trots wordt al snel overmoed en te vroeg kraait hij victorie. Met de verlossing uit zijn klerkenbestaan gelooft hij immers ook komaf gemaakt te hebben met zijn onzekerheid en twijfelt er niet aan dat hij een goed zakenman wordt:

Hij gelooft vast dat het ontginnen van die kaasmijn voor mij slechts een aardigheidje is en dat ik later werkelijk terug naar kantoor zal gaan [Elsschot 2003: 52].

Hamer gelooft werkelijk dat ik terugkom, als ik tenminste genees. De goeie man begrijpt niet dat hij er in gelopen is en een werkzaam aandeel heeft in 't opbouwen van mijn fortuin. Ik heb mij vast voorgenomen dat later goed te maken met een mooi cadeau. En nu ligt de kaaswereld voor mij open. (54)

Maar al klopt hij met zijn stok als een kenner op de muren van de kelder van het Blauwhoedenveem (67), toch wordt al snel duidelijk dat hij noch over de ervaring, noch over de kennis, noch over de persoonlijkheid beschikt om handel te drijven. Zijn bedrijvigheden beperken zich dan ook tot taken die enkel in het verlengde liggen van zijn ervaring als klerk, waardoor hij nooit werkelijk zakenman wordt, maar uiteindelijk een veredelde klerk blijft. In tegenstelling tot een van zijn "wakkere agenten" (80), René Viaene, die een man van daden en weinig woorden is en uiteindelijk "een totaal van vierduizend tweehonderd kilo verkocht had" (112), is Laarmans een man van woorden en weinig daden. In plaats van over te gaan tot de verkoop, blijft hij immers bezig met de ideale opsmuk van zijn nieuwe firma:

Over de kwestie van het briefpapier heb ik mij een halve dag lang het hoofd gebroken [Elsschot 2003: 56].

Want eerst moet mijn kantoor perfect in orde zijn. En dan ga ik aan 't verkopen (68).

Ik heb nooit kunnen vermoeden dat het kiezen van een firmanaam zo moeilijk is. En toch zijn miljoenen mensen met minder verstand dan ik over die moeilijkheid heen geraakt (57).

Nu kan mijn briefpapier gedrukt worden en zodra het gereed is, schrijf ik een briefje aan Hornstra. Niet opdat hij de zending zou bespoedigen, want ik ben lang niet gereed met mijn kantoorinrichting, maar hij moet mijn brievenpapier zien (59).

Ik heb de hele week druk gezocht naar een tweedehandsbureau en dito schrijfmachine. En ik verzeker je dat het aflopen van al die uitdragerswinkels in de oude stad geen plezierig werk is (73).

Als de eerste kist kazen bij hem thuis aankomt, wordt hem duidelijk dat “tijd geld is” (78) en de “kaasdroom” (34) begint geleidelijk aan werkelijkheid te worden. In het Blauwhoedenveem lagen de kazen nog netjes opgeborgen:

Na die man het restant van de bol en een royale fooi gegeven te hebben, want ik vind niets zo prettig als 't zien van een stralend gezicht, beval ik hem mijn kazen nog eens warm aan en daarop werd de poort dicht gemaakt, een poort als van een burcht ten tijde der kruistochten. Ik kan gerust naar huis gaan. Dáár komen mijn Edammers niet uit, tenminste niet met geweld. Zij zullen hier liggen tot de dag van hun opstanding, als wanneer zij er in triomf zullen worden uitgehaald om te pronken voor winkelruiten zoals die waar ik bij mijn terugkeer uit Amsterdam heb voorgestaan. [Elsschot 2003: 68]

Nu liggen ze echter vlak onder zijn neus. En pas op dat moment beseft hij de ernst van de zaak en merkt dat hij er zich compleet geen raad mee weet: “Maar hoe raak ik al die kaas kwijt? Dat is de vraag” (79). De faalangst komt op en net als in *Het Been* begint hij de verantwoordelijkheid van zich af te schuiven: “ 'Dat is alvast een begin,' meende zij. 'En zo leren zij onze kaas tenminste kennen.' Die 'onze' deed mij goed. Zij leeft alles dus mede en neemt haar deel in de verantwoordelijkheid” (78). En als Hornstra laat weten dat hij binnen enkele dagen langskomt om de eerste opbrengst te incasseren, breekt vanzelfsprekend de hel los. Het wordt opnieuw duidelijk dat de tegenstand te groot is en die bevindt zich net als in het tweeluik binnen Laarmans zelf. De gevoelige klerk neemt langzaam aan opnieuw de overhand. De schaamte keert terug:

Was het nu van schaamte of van woede? Ik weet het niet. Maar toen ik dien brief las kreeg ik een geweldige kleur, al zat ik alleen en ongezien op mijn kantoor, waar nu niets meer ontbreekt. [Elsschot 2003: 92]

In een laatste wanhoopsdaad loopt hij nog met zijn edammer in een mand naar een kaaswinkel:

Vooruit nu, Frans. 't Is uit met al je kantoorgelul. Je moet er zelf op los, met geen andere helpers dan je tong en de kwaliteit van je volvette. Ik weet best waar ik heen moet. Als ergens kaas omgezet wordt, dan is het dáár. [Elsschot 2003: 92]

Maar daar stuit hij op een ontgoocheling: de winkelier is namelijk “zelf groothandelaar in kaas” (97). Laarmans geeft op en als de man hem een lift naar de stad aanbiedt, stapt hij terneergeslagen in diens auto en geeft zich gewonnen:

Ik ben in zijn wagen blijven zitten tot hij voor een kleinere kaaswinkel stopte en zelf uitstapte. Was hij naar Berlijn gereden, ik zou meegegaan zijn. Ik heb hem bedankt, mijn mandvalies opgepakt en de tram genomen, naar huis toe. Mijn accumulator is leeggelopen. Ik ben uitgebloed. [Elsschot 2003: 98]

De *onzekerheid* wordt hem te machtig en hij begint zijn gezin te wantrouwen:

En dan die kinderen. Zij laten niets blijken van wat er omgaat in hun gemoed, maar ik weet zeker dat zij onder elkaar die ongehoorde kaasfantasie bespreken als een pathologisch geval. [Elsschot 2003: 98]

Hij voelt zich een mislukking niet enkel als zakenman maar ook als “man” en vader:

ik beeld mij in dat mijn prestige van man en vader met de dag vermindert. [...] In een dergelijk geval treedt een minister af en verdwijnt uit het circus: Maar een echtgenoot en vader kan slechts aftreden door zich van kant te maken. [Elsschot 2003: 104]

En in zijn lafheid schuift hij opnieuw de verantwoordelijkheid in iemand anders zijn schoenen:

En mijn broer, die zo plotseling en in 't oog lopend opgehouden heeft naar de gang van 't omzetten te informeren. Die heeft van in 't begin geweten hoe 't lopen zou. Waarom heeft hij dan niet geweigerd mij dat certificaat te geven? Dat was verstandiger geweest dan alle dagen monsters van medicamenten mede te brengen die niemand nodig heeft. Die lamstraal. [Elsschot 2003: 104]

Op het einde kiest hij net als in *Het Been* voor de *vlucht*, doet alsof hij niet thuis is als Hornstra langskomt, neemt ontslag, wordt “weder klerk” en neemt genoegen met zijn dromen, de “innerlijke stemmen” (111), waarin hij op avontuur kan gaan zonder zich van de consequenties aan te trekken. Ten slotte vindt hij opnieuw zijn steun en toeverlaat in de huiselijke geborgenheid:

Thuis wordt nooit meer over kaas gesproken. Zelfs Jan heeft geen woord meer gerept over de kist die hij zoo schitterend verkocht had en Ida is stom als een visch. Misschien wordt de sukkel op 't gymnasium nog steeds kaasboerin genoemd. Wat mijn vrouw betreft, die zorgt er voor, dat geen kaas meer op tafel komt. Pas maanden later heeft zij mij een Petit Suisse voorgezet, van die witte, platte kaas, die niet méér op Edammer gelijk dan een vlinder op een slang.

Brave, beste kinderen.
Lieve, lieve vrouw.

[Elsschot 2003: 118]

Laarmans' doelstelling is niet bereikt in *Kaas*. En al werd hij geholpen door zijn vrouw, kinderen, zijn broer en Van Schoonbeke. De tegenstand was te groot en lag volledig in zichzelf. De gevoelige, onzekere klerk heeft het opnieuw gehaald van de zelfzekere zakenman. De strijd tussen deze twee gedaanten vindt zijn veruitwendiging in vier elementen: in de ruimte, namelijk in zijn kantoor, in zijn houding tegenover kaas, in zijn relatie tot andere personages, in het bijzonder zijn vrouw en als laatste in zijn taal, waar opnieuw, net zoals in het tweeluik, het cynisme opduikt.

In zijn kantoor staan de huiselijke geborgenheid en de zakelijke ambitie haaks tegenover elkaar. De doorslaggevende factor hierin, is de keuze om het kantoor thuis te installeren. Hierdoor wordt een splitsing van de twee gedaantes onmogelijk en is de innerlijke strijd ook in zijn werkruimte aanwezig. Hij wil aanvankelijk een streng, neutraal karakter waar zakelijkheid primeert. Maar de huiselijkheid houdt hardnekkig weerstand in het behang met "landschappen die jacht- en vischpartijen voorstellen" (55). De overige bijkomstigheden, zoals het feit dat zijn gezin door zijn kantoor moet om een bad te nemen (55), komen het zakelijke karakter ook niet ten goede. Maar daarnaast is Laarmans' drang om het kantoor eerst piekfijn in te richten ook een symptoom van zijn nood aan huiselijkheid. Eerst moet hij zich thuis voelen in zijn kantoor, vooraleer hij tot actie zou overgaan. Aangezien de tijd beperkt is in de zakenwereld heeft de ambitieuze zakenman de strijd dus al van begin af aan verloren.

Net als de kantooruimte draagt de kaas de innerlijke strijd in Laarmans in zich. Het voedingsproduct krijgt als het ware een rol op zich. Enerzijds is het voor Laarmans een symbool van bevrijding: "Kaas voor kaas verpakt in zilverpapier, leken het wel grote paascheieren. Ikzelf had ze op 't Veem al gezien, maar toch pakte het me nog. De kaasroman was werkelijkheid geworden" (69). Maar anderzijds ruikt het walgelijk: "Ik moest nu wel bekennen dat het in kaas was. 't Is vreemd, maar ik vond aan dat artikel iets walgelijks en iets belachelijks" (36). Maar hij gaat de strijd ermee aan:

Ik wilde niet wijken voor die stank en zou pas weggaan als ikzelf vond dat het tijd werd. Een man van zaken moet gehard zijn als een poolreiziger. 'Stinkt maar op!' zei ik uitdagend. Had ik een zweep gehad, dan was ik ze te lijf gegaan. (42)

Maar wordt ten slotte door de "twintig ton" (67) overmand: "Ik had gehoopt de kazen in die patentkelder voor eeuwig te begraven, maar ze zijn losgebroken, spoken mij voor de ogen, drukken op mijn ziel en stinken" (105). Kaas is dus een zeer dubieus symbool voor

de zakenwereld in Laarmans' ogen. Hij ziet er de bevrijding in, maar tegelijk weet hij dat het niet zijn smaak is.

Uit de relatie tussen Laarmans en zijn vrouw Fine is ook al van begin af aan duidelijk dat Laarmans van nature geen zelfzekere zakenman in zich heeft. Hij speelt telkens opnieuw een spelletje met haar. Om aan te tonen dat hij zelfzeker is en zijn gevoelens onder controle heeft, verzwijgt hij altijd het blijde nieuws:

Thuis gekomen ging ik heel gewoon aan tafel zitten, soupeerde zonder een woord over de nieuwe mogelijkheid die zich voor mij opende en moest innerlijk lachen toen ik zag hoe mijn vrouw met haar gewone zuinigheid de boter smeerde en het brood sneed. Nu ja, zij kon niet vermoeden dat zij morgen misschien de vrouw van een koopman zou zijn. [Elsschot 2003: 35]

Het feit dat ze hem altijd doorheeft, bewijst echter het tegendeel: “en toch vroeg mijn vrouw wat ik aan de hand had. 'Wat *zou* ik aan de hand hebben?' vroeg ik terug” (35). Daarnaast vind hij “dat zaken als deze niet tot haar bevoegdheid behoren” (46), vindt hij haar te “eenvoudig” (60) en lacht erom dat zij woorden als “initiatief, constructief en objectief” niet begrijpt (48). Maar het is wel zij die opmerkt in het contract tussen Hornstra en Laarmans dat ze hem “ten allen tijde ‘aan de deur konden smijten’ ” (47). En uiteindelijk neemt zij ook de belangrijke beslissingen in de kaashistoire die hem later ook ten goede komen, zoals het aanvragen van ziekteverlof in plaats van ontslag bij de General Marine. Zijn relatie tot Fine bewijst m.a.w. dat hij beter geleid wordt dan zelf te leiden, wat bijgevolg impliceert dat Laarmans meer in de functie van een klerk past, dan in die van een zakenman.

Wat de taal van Laarmans betreft, is het cynisme net als in het tweeluik opnieuw rijkelijk aanwezig. Zijn voorliefde om over zijn stunteligheden te vertellen geeft opnieuw een blijk van zelfspot: de werking van de Pale-ale als hij aan het doodsbed van zijn moeder zit (24), het telkens terug opschuiven van de te brede rouwband rond zijn arm op zijn moeders begrafenis (27), alle onbenulligheden die hij in de winkels koopt omdat hij zich daartoe verplicht voelt (73), de vrouw die hij voor een paal aanziet en ondertussen het graf van zijn ouders niet vindt (115). Laarmans maakt bij elk pijnlijk moment gebruik van humor om het te relativieren, om het weg te lachen. Dit doet hij ook tijdens de kaashistoire. De absurde benadering van de kaas alleen al draagt een ridiculisering van zijn doelstelling in zich. Hij weet dat het zakenleven niets voor hem is, maar blijft dit ontkennen en spot ermee om het banaler te maken en zichzelf moed in te spreken. Maar zijn voorbestemde ondergang als zakenman en zijn teleurstelling vult deze humor uiteindelijk aan met een pijnlijk cynisme.

Samengevat: Laarmans begint zich in *Kaas* te consolideren in de gedaante van de huiselijke klerk, zoals die voor het eerst in *Het Been* te voorschijn kwam. Maar de innerlijke strijd tussen de klerk en de zakenman is daarom nog niet voorbij. De kaashistorie illustreert dit. Zij is nogmaals een ontkenning van de waarheid, namelijk dat de klerk de gedaante is die het dichtst bij Laarmans ligt en dat de *onzekerheid* inherent is aan zijn persoonlijkheid. En het verloop van het tweeluik herhaalt zich: klerk, zakenman, klerk. Als hij dreigt te falen schuift hij de verantwoordelijkheid ook opnieuw van zich af, net als in *Het Been*, slaat op de *vlucht* en gaat wederom de huiselijke geborgenheid opzoeken. Dit houdt echter niet in dat hij zich bij zijn lot heeft neergelegd. Zijn klerkenbestaan blijft immers “den ouden ketting” (110) van weleer en de innerlijke tweestrijd blijft aanwezig. Tijdens zijn beproeving komt deze strijd in vier elementen in de vorm aan de oppervlakte: zijn kantoor, waar het zakelijke moet inboeten voor het huiselijke, de kaas, die in zijn walgelijkheid bewijst dat het zakenleven niets is voor Laarmans, de relatie tot zijn vrouw Fine, waarin zijn leiderscapaciteiten in het niets verdwijnen en als laatste in zijn taal, waar cynisme hem de das omdoet. *Kaas* haalt de herhaling aan in Laarmans’ handelen, die voortvloeit uit zijn innerlijke strijd, als een fase in een vicieuze cirkel. Het herhaalde patroon uit het tweeluik is daarom geen toeval in deze roman, maar een bestendinging van de onvrede van Laarmans met zijn eigen persoonlijkheid.

d) *Het Dwaallicht*

In *Het Dwaallicht* neemt Laarmans geen nieuwe gedaantes meer aan. Of hij nog steeds klerk is, wordt niet vermeld, maar de consolidatie in de huiselijke gedaante uit *Kaas* is duidelijk gebleven. Het innerlijke conflict is ook nog steeds aanwezig, dan wel op een ander niveau. De strijd tussen de huiselijke klerk en de ambitieuze zakenman heeft zich verplaatst naar het morele conflict tussen deugd en lust. Dit conflict bestaat uit twee tegenstrijdige doelstellingen. Enerzijds wil hij als een goede huisvader “het pad der deugd” beginnen volgen [Elsschot 2004: 13]. Anderzijds kan hij zijn lustgevoelens moeilijk bedwingen en laat zich verleiden door een zoektocht naar een jong, mooi meisje: Maria van Dam. Deze innerlijke strijd plaatst Laarmans opnieuw in een bijzonder *onzekere* positie, net als in het tweeluik en in *Kaas*.

Al wordt in deze laatste roman weinig informatie gegeven over Laarmans’ uiterlijke hoedanigheid, toch geven de aangehaalde kenmerken duidelijk weer dat hij zich in zijn

huiselijke gedaante heeft geconsolideerd, zoals in *Kaas* al werd aangekondigd. Hij is getrouwd (48), heeft zes kinderen, drie jongens en drie meisjes en woont in Antwerpen. Bij gebrek aan auto neemt hij, net als in *Kaas*, nog steeds de tram (13). Al dertig jaar lang koopt hij zijn krant in hetzelfde winkeltje (10). En als hij 's avonds niet in zijn "stamkroeg" zit, leest hij thuis zijn krant "bij 't vuur" (9). Hij begint het einde van zijn leven te naderen en vindt het "de moeite niet meer waard" om de krantenverkoopster nog te overtuigen dat hij niet Verbruggen maar Laarmans heet en voelt zich ook al "te oud" om zich "nog aan te passen aan dien nieuwen, zakelijken stijl" (10). Een transformatie komt dan ook niet meer voor in *Het Dwaallicht*. Naast het feit dat hij nog vier kinderen heeft gekregen, is Laarmans' gedaante weinig veranderd. Hij is de huisvader gebleven uit *Kaas*, die in zijn huiselijke geborgenheid zijn burgerlijke routine van vaste gewoonten heeft voortgezet.

Een eerste doelstelling wordt aangekondigd als hij beslist om niet naar zijn stamkroeg maar naar huis te gaan: "Voor het eerst sedert zeer lang, want de jaren vlieden, zal ik ditmaal naar huis gaan, waar mijn ontijdige intrede beschouwd zal worden als een stap op den weg die tot inkeer leidt" (9). Al neemt hij deze beslissing aanvankelijk omdat zijn stamkroeg "te ver in 't Westen" ligt "om op te tornen tegen dat kille gordijn [motregen]" (9), toch beschouwt hij dit besluit meer en meer als zijn "aanvang [...] met het bewandelen van het pad der deugd" (13). Dit doet hij ten gunste van zijn kinderen en van zijn vrouw die hem ook helpen zal met de aanmoediging: "Alle begin is moeilijk en beter laat dan nooit" (9). Eerst lijkt de tegenstand klein. Hij wil slechts één enkele voorbereiding treffen vooraleer hij zijn "pad der deugd" zal volgen, door een krant te kopen: "want als ik niet lees werkt mijn zwijgen verkillend op mijn huisgenooten" (9). Deze voorbereiding kan al als een eerste uitstel worden beschouwd, een voorbode tot "de dolage die hem ver van het pad der deugd zal brengen" zoals Fens schrijft in *Het verhaal van de publieke man* [1965: 265], maar het is tegelijk ook een aanvaarding van de huiselijke deugd. Later wordt de tegenstand echter heviger. Deze wordt namelijk een doelstelling op zich. Als drie Afghaanse zeelui hem de weg vragen naar de Kloosterstraat, waar een jong, mooi meisje, Maria van Dam zou moeten wonen, stelt hij zijn eerste doel andermaal uit om hen te gidsen.

Bij deze tweede doelstelling lijkt Laarmans eerst enkel een helper in de zoektocht van de Afghani naar Maria van Dam, maar dit blijkt al snel een excuus om zelf Maria te vinden. In zijn routineuze, burgerlijke bestaan wordt Maria van Dam namelijk het symbool van seksualiteit en bevrijding. En in zijn confrontatie met de vreemde cultuur

van de zeelui beschouwt hij deze “kruistocht” ook als een *vlucht* uit de Westerse maatschappij. Hij tast de grenzen van hun culturele waarden af en schuwt zich niet voor perversiteiten bij het vragen naar de leeftijd van het meisje:

'Een jaar of vijftien?' Immers, onze ideeën over jong en oud kunnen zeer verschillen en ik beeld mij in, dat deze zwartjes het zoo nauw niet nemen met onze zedelijkheid. Want om mij nu uit te sloven voor menschen met al de vooroordeelen die in ons Westersch lexicon staan, daar bedank ik feestelijk voor. 'Neen, neen,' verzekert hij lachend, met een afwerend handgebaar. Hij draait het hoofd om en zegt iets in zijn taal, waarop ook zijn twee makkers als kinderen aan 't lachen gaan. 'Veertien?' Ditmaal krijg ik een berisping van zijn bruinen wijsvinger en hij verklaart nu dat zij iets als twintig moet zijn. 'Dat is beter ook,' zeg ik vaderlijk, al valt het mij tegen. [Elsschot 2004: 16]

Het is pure lust die Laarmans in deze tweede doelstelling drijft en doordat de Afghani hem een handig excuus hebben aangeboden, helpen zij hem zijn deugdzame doelstelling uit te stellen en zijn streven naar lust aan te gaan, net zoals de agent die hem de twee adressen geeft en hem de mogelijkheid biedt om zijn avontuurtje verder te zetten. De tegenstand wordt bij deze doelstelling vanzelfsprekend gevormd door “het pad der deugd”, net zoals het streven naar lust ook een hinder was voor de eerste doelstelling.

Er ontstaat dus opnieuw een innerlijk conflict in Laarmans. Enerzijds wil hij een deugdzzaam leven aanvangen door voorrang te bieden aan zijn gezin in plaats van aan zijn stamkroeg. Anderzijds wil hij, nu zijn leven bijna ten einde is, de kans niet laten liggen om zich los te rukken uit de huiselijke routine, de verveling en de beperkingen van de Westerse waarden om zijn lusten bod te vieren op een jong “volksmeisje” (15). Deze strijd gaat opnieuw gepaard met *schaamte*:

Om den hoek blijf ik staan, verpletterd van schaamte. Ik heb me dus, voor de zooveelste maal, ingelaten met iets dat mij niet aangaat in plaats van mij af te wenden zooals redelijke wezens doen [Elsschot 2004: 25]

en *ontkenning*:

'Ook heb ik het meisje van de zakken alleen voor u gezocht en voor uw twee vrienden,' verzeker ik met nadruk, als een verdachte die den rechter vooruitloopt. En ik moet mij weerhouden om er geen eed op te doen. [Elsschot 2004: 48]

En net zoals in de vorige romans wordt de innerlijke strijd ook in de vorm weerspiegeld, dit in drie elementen: de personages, de ruimtelijke omgeving en de taal. Bij de personages staat de beschrijving van blanken in schril contrast tot die van de zwarten, en is er ook een incongruentie tussen Laarmans' en Ali's voorstelling van Maria van Dam. In de ruimtelijke omgeving neemt het thuisfront het op tegen de stad en in de taal laat de tweestrijd zich voor de vierde maal gelden in de cynische humor van Laarmans.

De strijd tussen deugd en lust wordt op vlak van de personages beschreven als een strijd tussen blanken en zwarten. De Afghani worden door de blanken voor “bloody nigger”, “zwarte Piet” (32) en “baviaan” (38) uitgescholden, en voor het “soort” aanzien dat “melaatschheid” verspreidt (24), nog minder waard “dan een fox-terrier” (21). Als Ali naar Maria van Dam vraagt, achten de blanken het vanzelfsprekend dat het om een prostituée gaat. Daarom komt er ook een “ruige kerel op, met een ingedeukten neus en een schunnige pet” (12), die ze wil meenemen “ ‘naar de Jolly Joker in de Zakstraat, waar goedkoope meisjes zitten met zulke tietten.’ Hij brengt zijn harige pooten voor zijn borst, opent de vingers tot klauwen en geeft het volume aan” (12-13). Maar “Ali Khan [...] maakt zich vriendelijk los uit den oneerbiedigen greep” (12) en kiest samen met zijn twee vrienden voor de deugd als Laarmans hen voor de keuze stelt tussen “de meisjes van lieveling en centen” en “het beloofde land” waar “het meisje van de cigarettendoos” woont (13). Terwijl de blanken in *Het Dwaallicht* als lompe, perverse boeren worden omschreven die niets dan verachting tonen voor de zwarten, wordt Ali, de “prachtig zwarte” (11) met “een adellijke dame” (13) vergeleken, “een nieuwe Melchior [...] met de statigheid van een hoogepriester” (51) die hen met “sir” (11,13) aanspreekt en hen met een “sierlijke buiging” (11) bedankt. De contrastrijke beschrijvingen van blanken en zwarten is enerzijds te wijten aan Laarmans’ “solidariteitsgevoelens” [Vervliet 1977: 44] voor de zwarten. Maar anderzijds geven zij ook uiting aan Laarmans’ innerlijke strijd tussen deugd en de perverse lust.

De vanzelfsprekendheid voor de blanken dat de zwarten op zoek zijn naar een prostituée geldt ook voor Laarmans. Voor hem is zij ook een “Fathma die op mij zit te wachten onder een rode lamp” [Elsschot 2004: 14] op een vliering of in een kelder waar net genoeg plaats is voor een bed of een divan (20) met een “zeldzamen ondernemingsgeest voor een meisje van twintig”, aangezien zij de drie mannen ontboden heeft (18). Maar de Afghani zijn niet op zoek naar een prostituée, zoals van begin af aan al bleek toen zij voor “het beloofde land” (13) kozen:

Het streefdoel van de zeelui zelf echter blijkt niet congruent te zijn met Laarmans laag-bij-de-grondse ideaal, integendeel hun streefdoel blijkt heel wat hoger te liggen: zij dragen in zich een geïdealiseerd beeld mee van de vrouw van wie zij een glimp hebben opgevangen in dit nevelige land. [Vervliet 1977: 48]

Ali omschrijft Maria van Dam als “een zonneshijn in dit nevelige land”, als een “parel [...] onder deze grijze lucht die de mensen onvindbaar maakt” [Elsschot 2004: 43]. En alle drie de Afghani, ook al kennen ze haar “pas sedert vandaag”, zijn “verliefd” genoeg

(18) om met hun “kartonnen talisman zwaaiend als een standaard” (13) “de wildernis” (54) in te duiken. “Maar zij is als een beeld dat men in 't water ziet. Als men het grijpen wil is er niets. Of zooals de lichten in het moeras. Men kan ze naloopen, doch men achterhaalt ze niet” (52). Laarmans’ zoektocht naar een van de vele “meisjes van lieveling en centen” (13) en de bevrediging van zijn opgekropte lusten staat in schril contrast met Ali’s dooltocht naar “liefde” (21). Niet enkel de ongrijpbare Maria van Dam is dus het dwaallicht, maar ook Laarmans zelf, want zoals Vervliet Van Dale citeert, is een dwaallicht naast het licht in de moerassen ook een “*verkeerde leidsman*” [1977: 41]. De streefdoelen van Laarmans en Ali zijn dus net zo tegenstrijdig als de twee onverenigbare doelstellingen bij Laarmans zelf, waardoor hun queeste gedoemd is om te mislukken.

Naast de personages is de innerlijke strijd van Laarmans ook terug te vinden in de tegenstelling in de ruimtelijke omgeving: thuis en in de stad. Thuis staat het “vuur” symbool voor de huiselijke geborgenheid bij zijn gezin, waar hij altijd op kan terugvallen. Daar kan hij zijn kleren drogen en zijn handen warmen na zijn tocht in de “ellendige” novemberregen [Elsschot 2004: 9] en zich in alle rust terugtrekken om zijn krant te lezen. De deugzaamheid van deze ruimte lijkt zo eenvoudig en verleidelijk, maar heeft toch een keerzijde waar Laarmans zich mateloos aan ergert: de burgerlijke, saaie routine. Hij voelt zich gevangen “in den kring van die waar ik aan gebonden ben en die mij vervelen, onuitsprekelijk” (57). Zijn bekrompen bestaan doet hem huiveren van *schaamte*, waardoor de onvrede met zichzelf steeds maar toeneemt. In de stad daarentegen hoeft hij bij momenten van *onzekerheid* enkel maar naar boven te kijken en daar ziet hij “één fonkeling [...] van sterren”, die hem opnieuw “een hart vol hoop” (26) geeft en hem de moed geeft om verder te leven. Hij kan zich in alle vrijheid op een nieuw avontuur storten en zijn vroegere gedaantes weer laten opbloeien. Als de romantische idealist uit *Lijmen* gaat hij de strijd aan tegen het racisme en overmant zelfs “dat ondier” dat zijn “zwartjes” (20) naar de verkeerde meisjes zou brengen. En de lessen die hij uit zijn avontuur met Boorman heeft getrokken als zakenman, komen hem goed van pas om informatie aan de politie te ontfutselen. De sluwheid van de lijmer komt namelijk terug naar boven en laat zich kennen in de vermomming van een “privé detective” (30). Maar ten slotte is hier ook een keerzijde te bemerken: de teleurstelling. Zoals een dwaallicht ongrijpbaar is, is Maria van Dam ook onbereikbaar, waardoor enkel de illusie overblijft. Laarmans stelt zichzelf gerust met de bittere conclusie dat het zo misschien beter is, “want nu rest mij van Maria tenminste de illusie terwijl toch een droom, die werkelijkheid wordt, als water tussen de vingers vervloeit” (41). Terwijl de deugd thuis voor het rapen ligt bij het knusse

haardvuur, laat Laarmans zich op straat verleiden door de sterren tot een pikant avontuurtje met een onbekende die ten slotte onvindbaar wordt. En als hij dan toch voor de deur van het “heiligdom” (57) is aangekomen, beslist hij om zich opnieuw terug te trekken bij zijn gezin waar hij veilig is en concludeert dat verveling van de burgerlijke routine misschien wel kan opwegen tegen het verwateren van een droom.

De taal is het laatste element waarin Laarmans’ innerlijke strijd wordt veruitwendigd. Net zoals in de vorige romans wordt Laarmans’ humor opnieuw gekenmerkt door een pijnlijk cynisme. De onvrede met zichzelf uit zich in een groteske vertekening van alles wat hem omgeeft. Het cynisme richt zich niet enkel tot de blanken, maar ook tot de Afghani, die hij in zijn idealisme uit de “klauwen” van “dat ondie” heeft gered (13), en zelfs tot zijn doel van deze dooltocht: Maria van Dam. Op zoek naar “een geurige, smachtende fee” (25), die zich als “een kwelgeest” niet laat vinden (40), waant Laarmans zich als in een circus tussen de vriendelijke varkens (30) en zijn “zwartjes” (12), “schilderachtige zwervers” (10) met hun “oogen als gazellen” (9), “flikkerende zoeklichten” (12) en sigarillovingers (10). De winkelierster neemt de onmenselijke vorm van een “stalagmiet” aan (9) en de “puistenjongen” (37) transformeert in zijn strijd tegen Ali in een “Goliath” (37). “Deze hyperbolische vertekening van de wereld roept reminiscenties op aan de grimmige groteske visie van Jeroen Bosch en James Ensor in de schilderkunst” [Vervliet 1977: 54]. Laarmans laat zijn fantasie de vrije loop en dompelt zichzelf onder in een sprookjeswereld waarin kooienwinkels toverpaleizen worden [Elsschot 2004: 19], laat zich inschepen om te varen tot hij ten slotte opnieuw op een klip zal stranden (38), net zoals in het tweeluik en *Kaas*, en spaart noch de buitenwereld noch zichzelf in deze tocht. De groteske vertekening van de buitenwereld is een uiting van de onmacht over zichzelf, de innerlijke strijd die hem in een voortdurende *onzekerheid* brengt. Hij voelt zich een “suffer” (10), een “vijg” (26) die in zijn “kringloop van twijfel en vertwijfeling” [Vervliet 1977: 50] telkens opnieuw in teleurstellingen uitmondt. De poging om de innerlijke tweestrijd en al zijn pijnlijke gevolgen te relativiseren met humor resulteert telkens in cynisme, waarin alle waarden en idealen met de grond gelijk worden gemaakt. Maar dit cynisme is hem eigen geworden. Naast de spot zal hij de banaliserende vergelijkingen ook gebruiken om zijn affectie tegenover de wereld te uiten. In *Lijmen* Hij noemde Boorman zijn “rinoceros” [Elsschot 2002: 249]. In *De Leeuwentemmer* noemt hij zijn kleinzoon Jantje “een onding” [Elsschot 2003: 120]. En hier in *Het Dwaallicht* omschrijft hij een pasgeborene als “het wurmpje voor wie de poort des levens zoo pas ontsloten werd” [Elsschot 2004: 51]. Dat hij dit cynische kenmerk zal gebruiken om zijn

affectie te uiten, benadrukt de onmacht over zijn gevoelens. De dubieuze benadering van de buitenwereld is een uiting van zijn dubieuze innerlijk, waarbij hij zich in zijn *onzekerheid* schaamt over zijn eigen gevoelens. De taal van Laarmans in *Het Dwaallicht* is dus net zoals in het tweeluik en in *Kaas* doortrokken van het cynisme waarin hij in zijn poging om zijn *onzekerheid* en zijn pijn weg te lachen de onvrede over zichzelf nog maar eens bevestigt.

Kortom, in *Het Dwaallicht* is Laarmans geconsolideerd in de huiselijke gedaante en ondergaat geen transformaties meer. Dit impliceert echter niet dat hij zijn innerlijke strijd heeft overwonnen. Deze blijft aanwezig maar heeft zich van de strijd tussen de huiselijke klerk en de ambitieuze zakenman verplaatst naar een moreel conflict tussen twee doelstellingen. Enerzijds wil hij een deugdzame huisvader worden die in plaats van naar zijn stamkroeg naar huis gaat. Anderzijds wil hij zich verlossen van zijn burgerlijk, routineus bestaan om zijn lusten bot te vieren op een jong “volksmeisje”: Maria van Dam. Deze tegenstrijdige doelstellingen komen in de vorm aan de oppervlakte in drie elementen: de personages, de ruimtelijke omgeving en Laarmans’ taal. Bij de personages is er een schril contrast tussen de blanken en de zwarten. Dit sluit aan bij de incongruentie tussen Laarmans’ en Ali’s voorstellingen van Maria van Dam. Naast de personages is er ook een tegenstelling tussen Laarmans’ thuisomgeving en de stad. En als laatste is de innerlijke strijd opnieuw aanwezig in het cynische taalgebruik van Laarmans. Ook al gaat Laarmans geen transformatie aan in *Het Dwaallicht*, toch blijft zijn innerlijke strijd hem parten spelen. De teleurstelling als Maria van Dam niet te vinden is, brengt hem tot de bittere conclusie dat de illusie hem misschien dierbaarder is dan de werkelijkheid. Als hij voor haar deur staat, zoals hijzelf aanneemt, beslist hij dan ook niet meer aan te kloppen maar om zich met zijn huiselijke geborgenheid en de bijhorende burgerlijke routine te vergenoegen en naar huis te gaan.

Zoals bij het overzicht van de stem is er in het overzicht van de acteurs ook een duidelijke evolutie op te merken doorheen de romans. Laarmans neemt drie gedaantes aan, die elkaar afwisselen en herhaaldelijk terugkeren. Deze onrustige kringloop van transformaties is een uiting van een innerlijke strijd in Laarmans, een onvrede met zichzelf, die samen met de gedaantes een evolutie doormaakt. Eerst is hij een baardige poëet die opkomt voor zijn idealen en in zijn vrije tijd een saai klerkenbestaan leidt om zijn brood te verdienen. Als hij aan zijn idealen begint te twijfelen, laat hij zich overtuigen door Boorman om een harde en gewiekste zakenman te worden, die geld slaat uit de

ijdelheid in de maatschappij. Bij deze gedaanteverwisseling treedt echter de gevoelige idealist in Laarmans in strijd met de harde zakenman. Laarmans wordt een innerlijke onrust gewaar en als Boorman plots gewetenswroeging krijgt, trekt hij zich langzaam terug uit de zakenwereld en besluit uit *onzekerheid* te vluchten in de huiselijke geborgenheid, waar hij weer een nieuwe gedaante vindt: de huiselijke klerk. Hij trouwt, start een gezin en leidt een eenvoudig burgerlijk leven. Het contrast tussen de succesvolle zakenman en de eenvoudige klerk zorgt echter opnieuw voor een strijd waarin Laarmans overvallen wordt door *schaamte* en daarom, dankzij Van Schoonbeke, nog een laatste kans waagt om zichzelf te bewijzen in de zakenwereld als kaashandelaar. Als dit echter opnieuw in een ontgoocheling uitdraait, trekt hij zich weer terug in de huiselijke geborgenheid tussen vrouw en kinderen, waarna de onvrede met zichzelf toeneemt. Op het einde van zijn leven heeft hij zich geconsolideerd in de huisvader met zijn burgerlijke gewoontes. Hij besluit om zich volledig aan de deugdzaamheid te wijden maar laat zich toch nog door drie Afghaanse zeelui verleiden tot een laatste avontuurlijke opflakking van zijn vorige gedaantes in een queeste door Antwerpen op zoek naar een jong meisje. Ondertussen wordt hij diep gekweld door zijn twijfel tussen deugd en lust. En na een ontgoochelende afloop laat hij ook dit avontuur achter zich en vergenoegt zich ten slotte met zijn burgerlijk leven tussen vrouw en kinderen, ook al blijft dit bestaan hem uiterst vervelen. Het meest frappant in deze ontwikkeling is de voortdurende aanwezigheid van het cynisme in Laarmans' taalgebruik. Om al de ontgoochelingen in zijn leven te verlichten, wil hij zijn innerlijke strijd relativeren d.m.v. humor. In *Lijmen* mondt deze humor echter uit in zelfspot en breidt zich in de latere romans uit tot een ridiculisering van de volledige buitenwereld, tot het cynisme een hoogtepunt bereikt in de groteske vertekening van de omgeving tot een carnavaleske sprookjeswereld. Laarmans' innerlijke strijd laat zich dus gelden als een fundamentele *onzekerheid* in zijn volledige wereldbeeld.

Gepaard met de toenemende subjectivering en de versterkende focus op de innerlijke gemoedstoestand in *de stem* wordt door Laarmans in *de vorm* een wereld gecreëerd waarin steeds meer *onzekerheid* heerst en waarin de dromen boven het werkelijke leven komen te staan, aangezien dit laatste toch telkens weer een teleurstelling impliceert. De evolutie in *de vorm* wordt m.a.w. gekenmerkt door een beschrijving die steeds dieper in het innerlijk van Laarmans doordringt. Dit uit zich zowel in de afname van beschrijving van uiterlijke kenmerken, als in Laarmans' geleidelijk verslappende poging om grip te krijgen op de buitenwereld. Zoals Van Vlierden schrijft in *Het cynisme van Willem Elsschot*, heeft Laarmans genoeg van al die ontgoochelingen en stelt zich ten slotte

tevreden met de “be-goocheling” [1957: 108]. Hij isoleert zich als het ware om aan de consequenties van de werkelijkheid te ontsnappen en trekt zich terug in zijn huiskamer om in alle geborgenheid te kunnen luisteren naar zijn “innerlijke stemmen”.

2.2.2 De inhoud

Als slot van de bespreking van Laarmans in de romans wordt in dit tweede deel van de analyse de inhoud behandeld. De bespreking van *de vorm* maakt het mogelijk om nu te onderzoeken welke innerlijke doelstelling aan de basis ligt van Laarmans’ verschillende doelstellingen doorheen de romans. Hierbij wordt opnieuw het actantieel model van Greimas als structurerend model toegepast. Daarnaast wordt ook gebruik gemaakt van enkele inzichten uit de psychologie, voornamelijk de humanistische psychologie. Zoals de psychologie een beschrijving geeft van de menselijke persoonlijkheid, zo zal in dit deel van de analyse ook een beschrijving worden gegeven van Laarmans’ persoonlijkheid. Op die wijze wordt duidelijk wat de drijvende kracht is achter Laarmans’ streven doorheen de romans.

Centraal in Laarmans’ persoonlijkheid staat de innerlijke strijd. Uit de analyse van de vorm is duidelijk dat er in elke roman steeds twee tegenstrijdige krachten werkzaam zijn in Laarmans. Enerzijds is hij gedreven om zijn dromen in daden om te zetten. Anderzijds wordt hij hier telkens in geremd omdat hij de consequenties van zijn daden schuwt. Het innerlijke conflict bestaat dus uit een strijd tussen twee innerlijke drijfveren: de zin naar avontuur en de angst voor de gevolgen. Deze innerlijke onrust beschrijft Elsschot ook in *Het Huwelijk*:

Maar doodslaan deed hij niet, want tussen droom en daad
staan wetten in den weg en praktische bezwaren,
en ook weemoedigheid, die niemand kan verklaren,
en die des avonds komt, wanneer men slapen gaat.
[Elsschot 2005: 755]

Het conflict tussen droom en daad is een centraal thema in Elsschots werk. Het is daarom niet verwonderlijk dat het ook aan de basis van Laarmans’ persoonlijkheid ligt. In de psychologie is er een stroming die net hetzelfde conflict aanhaalt en er zelfs van uitgaat dat deze strijd “existentieel is, ingebed in de diepste natuur van de mens, nu, en voor altijd” [Maslow 1971: 54]. Elsschot haalde dus een tragedie aan die volgens deze denkwijze inherent is aan het menselijk bestaan.

De humanistische psychologie is ontstaan in 1962 en had als doel een psychologische denkwijze en mensbeeld in het leven te roepen verschillend van de modellen in de psycho-analyse en het behaviorisme [Bühler en Allen 1972: 7]. De grondlegger van de humanistische psychologie, Abraham H. Maslow, beschouwde deze denkwijze daarom als een “derde kracht” in de psychologie. De gemeenschappelijk stelling in deze denkwijze is “dat we moeten trachten de persoon in zijn geheel te bestuderen en te begrijpen” [Bühler en Allen 1972: 35]. Al lijkt dit misschien vanzelfsprekend, toch was het voordien anders. Zo schrijven Bühler en Allen in hun *Inleiding tot de humanistische psychologie*:

Tot voor kort trachtte men meestal de hele persoon te construeren uit deelgegevens, verzameld in experimenten en uit waarnemingen van afzonderlijke functies en gedragingen. Geheel volgens de regels van de moderne wetenschap werd bovendien het individu bestudeerd als lid van de groep. De bestudering van een enkel individu werd beschouwd als niet-wetenschappelijk. [Bühler en Allen 1972: 36]

De benadering van het individu is, net zoals in de humanistische psychologie, ook het uitgangspunt van deze studie waar één enkel personage centraal staat en in zijn geheel bestudeerd wordt. De methodes uit deze tak van de psychologie zijn bij deze analyse dan ook zeer toepasselijk. Het feit dat net hetzelfde conflict als bij Laarmans ook een belangrijke rol speelt in deze psychologische denkwijze verruimt daarbij nog de bruikbaarheid van haar methodes.

Maslow beschrijft in zijn *Psychologie van het menselijke zijn* twee krachten die in ieder mens aanwezig zijn:

Het ene klemt zich vast aan veiligheid en bescherming, gedreven door angst, ertoe neigend achterwaarts te gaan, gefixeerd aan het verleden, *bang* risico's te nemen, *bang* in gevaar te brengen wat hij al bezit, *bang* voor onafhankelijkheid, vrijheid en afgezonderd zijn. Het andere geheel van krachten drijft de mens voorwaarts naar vervollediging van het Zelf en uniek-zijn van het Zelf, naar het optimaal functioneren van al zijn capaciteiten, naar vertrouwen in de confrontatie met de buitenwereld, gelijktijdig met het kunnen aanvaarden van het diepste, werkelijke onbewuste Zelf. [Maslow 1971: 53]

De strijd tussen deze twee innerlijke krachtenstelsels noemt hij “het dilemma of conflict tussen de defensieve krachten en de groeitendensen” [Maslow 1971: 54] of tussen “vrijloop-waarden” en “groeiswaarden” [Maslow 1971: 177]. Elk mens streeft dus zowel naar groei als naar veiligheid. Maslow beschouwt dit als een “netelige fundamenteel-menselijke situatie”: iedereen is uiteindelijk “een worm en tevens een held” [1971: 179]. Maar elk individu zal zijn groei, zijn “zelf-actualisering”, op zijn eigen manier aanpakken. Hier onderscheidt hij vier groei-mechanismen:

- a Het versterken van de groeigerichte vectoren, door bijv. de groei aantrekkelijker te maken, meer verrukking schenkend.
 - b Het minimaliseren van de angsten voor groei.
 - c Het minimaliseren van de op veiligheid gerichte vectoren, bijv. door deze minder aantrekkelijk te maken.
 - d Het maximaliseren van de angsten voor veiligheid, afweer, pathologie en regressie.
- [Maslow 1971: 54]

“Wij groeien voorwaarts wanneer de genoegens van de groei en de angsten van de veiligheid groter zijn dan de angsten van de groei en de genoegens van de veiligheid” (54). Maar beide componenten groei en veiligheid blijven aanwezig. Maslow poneert dat zij beide onmisbaar zijn, dat ze altijd in een dialectische relatie staan tot elkaar en het dynamische evenwicht binnen de persoonlijkheid produceren [1971: 177]. Vervolgens onderscheidt hij naast de verscheidene groeimechanismen ook vier opeenvolgende bevredigingen die, na bevrediging van de lichamelijke behoeften, even noodzakelijk zijn om tot zelf-actualisering te komen:

- 1 bescherming, veiligheid, zekerheid
 - 2 verbonden zijn in vriendschap, genegenheid, liefde
 - 3 respect, achting, goedkeuring, waardigheid, zelfrespect
 - 4 vrijheid voor de meest volledige ontplooiing van de eigen talenten en capaciteiten
- [Maslow 1971: 204]

Deze “hogere”, immateriële bevredigingen zijn net zo fundamenteel als de “laagste”, materiële behoeften [Maslow 1971: 204]. Volgens Maslow dient een persoon dus te streven naar bevrediging van zowel zijn materiële als zijn immateriële behoeften en daarnaast zowel de “groei-bevorderende” als de “groei-ontmoedigende” krachten in zichzelf te aanvaarden om tot een vervollediging van het Zelf te komen, aangezien deze twee drijfveren samen een dialectiek vormen en de innerlijke krachten in balans houden.

De “fundamenteel-menselijke situatie” waar Maslow het over heeft, is de tragiek van Laarmans’ persoonlijkheid, want zij vormt de basis voor zijn *onzekerheid*. Hij wil groeien, zijn diepste verlangens realiseren, een “exploratietocht van het eigen ik” ondernemen [Vervliet 1977: 50]: zijn zakenavontuur met Boorman, de koopman in *Kaas* en de dooltocht in *Het Dwaallicht*. Maar hij wil daarbij zijn veiligheid, zijn gewoontes en vertrouwde omgeving niet verlaten: als zakenman draagt hij zijn lintje nog steeds met tegenzin en blijft zijn medeplichtigheid ontkennen, zijn kaasfirma dirigeert hij vanuit zijn bekende thuisomgeving en tijdens zijn dooltocht in Antwerpen ontkent hij zijn eigen belang in het vinden van Maria van Dam. Deze twee drijfveren wisselen elkaar af tussen

de actant van het object en de tegenstander in het model van Greimas. Het ene moment wil hij zijn dromen in daden omzetten maar wordt daarbij geremd door zijn angst voor de gevolgen van deze daden. Het andere moment wil hij zich aan de geborgenheid toevertrouwen maar wordt daarbij gekweld door wrok en schaamte over de bekrompenheid van dit huiselijke bestaan. Maar uiteindelijk is er maar één innerlijke doelstelling die telkens aanwezig blijft in Laarmans' streven en dit is het vinden van innerlijke rust. Als zijn innerlijke strijd hem te veel wordt, hetzij als zijn avonturen te gevaarlijk worden, hetzij als hij zijn schaamte niet langer kan verdragen, probeert hij telkens opnieuw zijn streefdoel te verwisselen om als dusdanig die innerlijke strijd tot rust te brengen. De tegenstand die hierbij voortdurend aanwezig blijft, is het ontbreken van één van de fundamentele bevredigingen die door Maslow worden opgesomd: zekerheid. Laarmans heeft te kampen met een *onzekerheid* die zijn streven naar innerlijke rust telkens onmogelijk maakt. De motor achter deze *onzekerheid* is het innerlijke conflict, waardoor hij voortdurend twijfelt tussen groei en veiligheid en op die manier nooit rust vinden zal. Laarmans wil dus verlost raken van zijn *onzekerheid* maar zal net door het toedoen van die *onzekerheid* daar nooit in slagen.

In zijn zoektocht naar innerlijke rust doet Laarmans een beroep op twee dubieuze helpers: de getuige-status en de humor. Ik gebruik de term *getuige* omdat Boorman deze term ook gebruikt in *Het Been* om toch nog steun te krijgen van Laarmans:

Neem mij niet kwalijk, Laarmans, dat ik je overal mee naar toe sjouw, maar je bent de eenige die 't heeft meegemaakt van in 't begin en mocht het noodig zijn dan kan jij later getuigen dat ik niets onbeproefd heb gelaten. [Elsschot 2003: 213]

Hij respecteert hierbij Laarmans' ontkenning van zijn schuld in de zaak Lauwereyssen en gebruikt daarom de term 'getuige' bijna als een eufemisme voor medeplichtigheid. Laarmans is hier zeer tevreden mee, aangezien deze status hem de mogelijkheid biedt om daden te verrichten zonder er de verantwoordelijkheid voor op zich te nemen, zodat hij later ook alle schuld kan ontkennen. Maar deze status neemt hij niet enkel in bij Boorman. Bij elke doelstelling zal Laarmans zich op een zo veilig mogelijke afstand van het gebeuren houden. Hijzelf neemt zelden initiatief en heeft altijd een leiderfiguur nodig die hem motiveert en een deel van of de volledige verantwoordelijkheid op zich neemt. In het tweeluik is dit vanzelfsprekend Boorman, in *Kaas* mijnheer Van Schoonbeke, zijn vrouw en broer en in *Het Dwaallicht* Ali Kahn. De dubbelganger in Laarmans speelt een belangrijke rol in deze getuige-status. Tijdens zijn avonturen blijft hij voor zichzelf de eenvoudige, onnozele klerk in vermomming. Hij imiteert zijn leiderfiguren om zijn eigen

persoon er buiten te laten. Kouwer beschrijft dit gedrag in zijn *existentiële psychologie* als een middel van de schizofreen om “de ‘eigenheid’ weg te houden uit het contact” [1973: 111]. Ik poneer niet dat Laarmans lijdt aan schizofrenie, maar wel dat hij dit typische kenmerk ook toepast in zijn getuige-status, zodat hij in geval van crisis kan zeggen: “ik heb dit gedrag niet verzonnen, je weet heel goed dat *jij* dat gedaan hebt” [Kouwer 1973: 111]. In het tweeluik wordt hij als het ware een Boorman-imitatie, in *Kaas* neemt hij de losse elegantie van Van Schoonbeke over en in *Het Dwaallicht* gebruikt hij de zeemanstaal als was hij een collega van Ali: “ik ben nu eenmaal ingescheept en moet varen tot wij stranden op een klip.” [Elsschot 2004: 38]. De getuige-status wordt een deel van zijn persoonlijkheid om zich terug te trekken als de nood het hoogst is.

Ook in zijn thuissituatie neemt Laarmans deze getuige-status in, alsof hij eigenlijk geen deel heeft in dat burgerlijke gezinsleven. Zijn schaamte over zijn huiselijke bekrompenheid is te groot om er zichzelf volledig in te engageren. Zijn vrouw neemt dan ook de voornaamste beslissingen en neemt de verantwoordelijkheid over het hele huishouden op zich, zodat hij in zijn vrije tijd zijn krant kan lezen, naar zijn stamkroeg kan trekken of zich op zijn kamer kan terugtrekken om te schrijven. Als hij dan toch eens een opdracht wordt toebedeeld zoals in *Tsjip*, waarin hij zijn dochter Adèle moet uithuwelijken aan Bennek, brengt zijn *onzekerheid* hem in de meest absurde en pijnlijke situaties. Hij tobt er namelijk zolang over tot de Pool hem uiteindelijk zelf een verzoek doet, waarna Adèle, die denkt dat Bennek haar verlaten heeft, het eerst moet uitschreien vooraleer Laarmans het verzoek van Bennek ter sprake brengt. Dit getalm is te wijten aan zijn behoedzaamheid en zijn drang tot perfectie. Dit blijkt ook uit de inrichting van zijn kantoor in *Kaas*, het kiezen van een firmanaam, het kopen van de krant en de bloemen in *Het Dwaallicht*. En ongetwijfeld werd het streven naar perfectie hem ook aangemoedigd door Boorman. Het talmen, dat met dit perfectionisme gepaard gaat, intensiveert echter alleen maar de innerlijke strijd, waardoor zijn *onzekerheid* toeneemt en de kans op het vinden van innerlijke rust afneemt. Dit is wat Laarmans bijgevolg wil vermijden. Hij bewaart in zijn getuige-status een zorgvuldige afstand tot het gebeuren, door imitatie en door het afstaan van verantwoordelijkheid en leiderschap en acht zich daarom niet aansprakelijk voor de gevolgen.

De getuige-status helpt hem dus om in relatieve veiligheid zijn beproevingen aan te gaan. Maar zijn veiligheid is hierbij van primair belang, waardoor zijn groei stagneert en zijn innerlijke onrust ongewijzigd blijft. En dit maakt de getuige-status tot een dubieuze helper, aangezien hij enkel bescherming biedt maar geen oplossing. Zoals Menno ter

Braak stelt in *Boorman herleefd*, is Laarmans “in het algemeen, meer een product van het leven, dan dat hij aan het leven zijn wil oplegt” [1938: 177]. Laarmans distantieert zich van zijn leven om het als een toeschouwer, een getuige te ondergaan, aangezien hij het vertrouwen in zichzelf niet kan opbrengen dat hij in geval van crisis de situatie nog zou kunnen redden. Maar deze getuige-status brengt hem geen innerlijke rust en biedt hem daarom ook niet de mogelijkheid om dicht bij zijn doelstelling te komen. Hij verstart m.a.w. waardoor de angsten voor zijn groei toenemen en het conflict tussen zijn drijfveren voor een diepere innerlijke onrust blijft zorgen.

Een andere dubieuze helper is Laarmans’ humor. Laarmans heeft hoge verwachtingen van zichzelf. Al in zijn eerste gedaante heeft hij idealen waarmee geen spot mag gedreven worden, zoals Marks-van Lakerveld schrijft [1977: 39]. Als hij echter in het begin van *Lijmen* begint te twijfelen aan deze idealen, is de neerslachtigheid groot. Dit is zijn eerste ontgoocheling. Daarna zal hij streven naar een Boorman-imitatie, die uiteindelijk ook op een ontgoocheling uitdraait. De derde ontgoocheling volgt na het instorten van zijn kaastoren [Elsschot 2003: 60] en de vierde na de kale dooltocht in *Het Dwaallicht*. Aanhanger van de humanistische psychologie, Charlotte Bühler, heeft daar de volgende mening over:

Charlotte Bühler vindt het belangrijk om [...] nadruk te leggen op het bewustzijn van het leven als geheel, met het vaststellen van een doel, wat vanzelf volgt als men zijn eigen moeilijkheden heeft begrepen en geëvalueerd, alsook de speciale gebeurtenissen in verleden, heden en toekomst. [1972: 107]

Volgens haar moet “het vaststellen van doeleinden” dus verlopen “in overeenstemming met een realistische indruk van het zelf, en niet in een idealistisch tragisch streven naar ‘onbereikbare sterren’ ” [Bühler en Allen 1972: 108]. In zijn kringloop van ontgoochelingen zou Laarmans volgens Bühler zijn doelstellingen bijgevolg moeten aanpassen aan zijn capaciteiten. Het is echter duidelijk dat Laarmans dit niet wil. Hij kan de klerk in zich met bijhorende huiselijkheid en burgerlijke routine niet aanvaarden en blijft zijn doelstellingen buiten zijn eigen mogelijkheden plaatsen. Wat hij wel doet om zijn “tragische streven” draaglijker te maken, is zijn doelstellingen trachten te verlagen door ze te relativieren en te banaliseren. En het middel dat hij daarvoor gebruikt is humor. In *Lijmen* drijft de zakenman in Laarmans de spot met zijn vroegere gedaante, de overgevoelige, poëtische idealist. Op het einde van *Het Been* krijgt het Boorman-ideaal de allures van een wiegelende rinoceros. En in *Kaas* en *Het Dwaallicht* is de spot al tijdens het streven aanwezig. Zijn koopmanschap wordt een confrontatie met een stinkend leger

van kazen dat hij met de zweep wil te lijf gaan. En Maria van Dam is al in het begin van de dooltocht in *Het Dwaallicht* “een geurige, smachtende fee” die transformeert in een kwelgeest als ze later onvindbaar blijkt te zijn. De relativierende humor van Laarmans wordt dus een ridiculiserend cynisme.

Het cynisme van Laarmans is een “verdringing” van zijn “innerlijke, diepste aard” zoals Freud het omschrijft [Maslow 1971: 195]. Laarmans voelt dat zijn doelstellingen niet conform zijn met zijn persoonlijkheid, maar wil dit niet aanvaarden. Hij verdringt daarom zijn innerlijke strijd tot het onbewuste. Maar “actieve verdringing kost inspanning en verbruikt energie” [Maslow 1971: 195]. Maslow onderscheidt verschillende technieken om de “actieve onbewustheid” in stand te houden. Laarmans maakt gebruik van de “ontkenning” en de “projectie” [Maslow 1971: 195]. In de ontkenning verdringt hij zijn gevoelige aard en zijn burgerlijke leven als huiselijke klerk door de spot te drijven met zichzelf en zijn gevoelens. De drang om zijn dromen te verwezenlijken, verdringt hij dan weer door deze te projecteren op de buitenwereld. In het tweeluik begint dit met een lichte spot met Boormans absurde boetedoening in *Het Been*. In de volgende roman moet de kaas eraan geloven. En in *Het Dwaallicht* dringen zijn dromen zich zo diep in zijn omgeving dat die vervormd wordt tot een groteske sprookjeswereld á la Bosch en Ensor. Laarmans tracht dus d.m.v. zijn cynisme beide drijfveren in zich te verdringen om zijn innerlijke strijd te smoren. “Verdringing echter doodt datgene wat verdrongen wordt niet” [Maslow 1971: 195] en is dus net zoals de getuige-status een dubieuze helper. Laarmans gelooft dat de verdringing hem helpt, maar zijn innerlijke strijd wordt er eerder door geaccentueerd dan geminimaliseerd. Zijn cynisme wordt deel van zijn humor, van zijn taal, van zijn persoonlijkheid en behoort ten slotte tot zijn gedrag zonder dat hij daar nog bewust van is. Hijzelf begint eronder te lijden en uiteindelijk is de relativierende humor, die oorspronkelijk als helper bedoeld was, een vijand geworden, die telkens opnieuw de pijn van zijn innerlijk conflict naar boven haalt.

Samengevat: Laarmans’ verhaal bestaat uit het streven naar één innerlijke doelstelling en dit is het vinden van innerlijke rust. Zijn tegenstander hierbij is de *onzekerheid* die hem bij elke onderneming het succes belemmert en hem daarna kwelt met schaamte tot hij opnieuw een poging waagt om rust te vinden. Laarmans verstart in een “kringloop van twijfel en vertwijfeling”, zoals Vervliet schrijft [1977: 50], en de enige weerstand die hij hiertegen kan bieden, neemt dan nog de vorm aan van twee dubieuze helpers: de getuige-

status, die hem beschermt maar geen oplossingen biedt, en de humor, die zich ten slotte tegen hem keert. Dit is de tragiek van Laarmans: een dwaallicht tussen vuur en sterren.

Conclusie

De analyse van de vorm en de inhoud in Laarmans' verhaal tonen aan dat Elsschot met dit personage een conflict aanhaalt dat inherent is aan het menselijk bestaan: de drang om te groeien tegenover de behoefte aan veiligheid. Dit conflict wordt gekenmerkt door een fundamentele *onzekerheid* die het subject zowel kwelt met schaamte als doemt tot mislukking. Laarmans kiest ervoor om deze *onzekerheid* te lijf te gaan met zijn humor, maar die neemt al snel de gedaante aan van een pijnlijk cynisme dat zijn innerlijke strijd alleen maar ondraaglijker maakt. Het resultaat is een oude man die vlucht voor de werkelijkheid en wegdroomt in zijn illusies. Elementen die in de bespreking van de vertolking mogelijk aan bod zullen komen, zijn het subjectieve perspectief van Laarmans dat steeds uitdrukkelijker aanwezig wordt doorheen de romans, de *onzekerheid* die gepaard gaat met de innerlijke strijd, het cynisme in Laarmans' taal met de daaruit volgende groteske benadering van de buitenwereld en ten slotte de teleurstelling in de werkelijkheid en de overgave aan de illusie. Maar ook al behoren deze elementen tot de kern van Laarmans' verhaal doorheen de romans, toch blijft de verfilming een proces dat niet hoeft onderworpen te zijn aan hun literaire bron. Ik zal de films dan ook niet benaderen als uitbeeldingen van de romans, maar als zelfstandige creaties, waarbij de romans niet de norm maar de basis vormen.

II HET PERSONAGE IN DE FILM

Inleiding

Na de beschrijving van het personage in de romans is er voldoende informatie over zijn ontwikkeling en zijn persoonlijkheid in de romans om tot de bespreking van de vertolkingen in de films over te gaan. ‘Vertolking’ is hierbij opgevat als de creatie van het personage in de films, zowel door de cineast als door de acteur die Laarmans speelt. Er wordt een bepaald beeld gegeven van Laarmans, een voorstelling [Geerts 1999]. Hierbij wordt natuurlijk, zoals in Van Dale beschreven wordt, een interpretatie gegeven, zowel door de cineast als door de acteur. En zoals in de inleiding van deze scriptie werd vermeld, is het niet mijn bedoeling om de vertolkers al dan niet terecht te wijzen op een foute interpretatie van het personage. Het blijft een interpretatie die omgezet wordt in een nieuwe vorm. De romans hoeven m.a.w. niet de norm te zijn in een analyse van verfilmingen. Een onderzoeker die van mening is dat de film ‘trouw’ moet blijven aan het boek zal geconfronteerd worden met vele hindernissen die zijn onderzoek niet ten goede zullen komen. Het betreft hier immers twee verschillende media, die elk een eigen “taal”, “techniek” en “geschiedenis” hebben, zoals uit de titel van de Nederlandse vertaling van Monaco’s werk *How to read a film* blijkt [1991]. Het verschil van medium neemt echter niet weg dat het interessant blijft om, met respect voor de eigenheid van beide media, Laarmans in de films in verhouding te brengen met het Laarmans in de romans. Ongetwijfeld leidt deze benadering tot een bredere interpretatie over het personage, die ten slotte enkel maar een verrijking kan bieden in deze studie.

De twee media, film en roman, dienen als twee verschillende media beschouwd te worden. Zoals Fons Rademakers zegt in zijn inleiding van *Literatuur ingeblikt*, een van de *voorzetten* van de Nederlandse taalunie, is een roman ‘verfilmen’ eigenlijk geen juiste terminologie, “want dat kan praktisch niet; je verfilmt een scenario, wat voor dat doel is geschreven. Een film is eerder ‘gebaseerd’ op een roman, ‘een variatie op hetzelfde thema’ ” [1990: 17]. De film heeft een ander medium met een eigen syntaxis, anders dan die van de verbale taal in romans, zoals Monaco beschrijft in *Film: taal, techniek en geschiedenis* [1991: 139]. De verfilming dient als een zelfstandig geheel beschouwd te worden met een eigen betekenis, los van die van de romans. Maar de band tussen de film en de roman blijft natuurlijk ontegensprekelijk aanwezig. Daarom zal hun onderlinge

relatie niet onbesproken blijven. Toch is het niet mijn bedoeling om mijn aandacht op de adaptatieproblematiek te vestigen bij deze verfilmingen van Elsschots werk. Dit onderwerp zou immers voldoende stof kunnen bieden voor een volgend onderzoek. De focus op het personage blijft gehandhaafd. Maar kennis van het personage zowel in de romans als in de films schept desalniettemin meer diepgang in de interpretatie. Daarom blijft de voorafgaande analyse van de romans een interessante basis vormen bij de bespreking van Laarmans in de films.

Net als de films berusten de vertolkingen niet enkel op een interpretatie van de romans, maar worden zij ook een creatie op zich. In deze bespreking zullen de vertolkingen elk als eenheden beschouwd worden, niet enkel ten opzichte van de romans, maar ook ten opzichte van elkaar. Mits de films niet aansluiten op elkaar en het personage ook telkens door een ander acteur wordt vertolkt, zullen zij afzonderlijk besproken worden. Daarna kunnen de vertolkingen in verhouding gebracht worden met elkaar om de verschillende creaties naast elkaar te leggen en ten slotte te spiegelen aan hun gemeenschappelijk basis: Laarmans in de romans. Op die manier wordt zowel hun eigenheid als hun verbondenheid tot elkaar gerespecteerd.

Maar net als bij de analyse van de romans is er eerst nood aan een toegepaste methode om Laarmans in de films te analyseren. Want zoals hierboven vermeld, is de film een ander medium met een eigen taal, verschillend van die van de roman. Een beschrijving van de films vereist dan ook een andere methode.

1 DE OPBOUW VAN EEN TOEGEPASTE METHODE

Dit is niet enkel een bespreking van de films *Lijmen*, *Kaas* en *Het Dwaallicht* maar vooral van de vertolking van Laarmans in deze films. De vereiste methode voor dit onderzoek dient zich bijgevolg in de eerste plaats toe te spitsen op het personage Laarmans. Dit impliceert echter niet dat alle overige elementen van de film moeten worden achterwege gelaten. Zoiets zou immers onmogelijk zijn. In een film wordt de informatie, net als bij een roman, in een bepaalde structuur en stijl aan het publiek overgebracht. Het personage maakt daar een onlosmakelijk deel van uit. Begrip van de filmtaal is dus een vereiste. De meest toepasselijke methode voor deze bespreking dient bijgevolg de onderzoeker de mogelijkheid te bieden om de vertolking van het personage te bespreken met behulp van criteria die eigen zijn aan de taal waarmee het personage gecreëerd wordt, de filmtaal.

Om te beginnen bij een analyse van films, is er dus nood aan kennis over de manier waarop de filmtaal betekenis genereert. Er is een bepaald systeem in film die de elementen met elkaar verbindt en het geheel een betekenis geeft, de syntaxis, “het formele regelsysteem volgens hetwelk tekens met elkaar gecombineerd kunnen worden” [van Gorp 1998]. Deze syntaxis toont aan wat de basiselementen zijn van film en welke specifieke codes er in dit medium gebruikt worden om betekenis over te brengen naar het publiek. Daarom zal de syntaxis een leidraad bieden in de methode om de films te analyseren.

1.1 De syntaxis van de film

Filmtaal heeft net zoals de verbale taal in literatuur een syntaxis. “In de taalkunde is syntaxis (of zinsleer) het onderdeel van de grammatica dat de structuur van zinnen bestudeert, dus de wijze waarop woorden, woordgroepen en deelzinnen geordend zijn en de zinsbetekenis bepalen” [van Gorp 1998]. Peters maakt in *Van Woord naar beeld* de vergelijking tussen literatuur en film door te stellen dat net zoals taal uit woorden en woordenreeksen bestaat, film ook uit afbeeldingen en beeldenreeksen bestaat [Peters 1980: 17]. Monaco merkt echter op dat die vergelijking niet opgaat, “want ieder afzonderlijk beeldje bevat een potentieel oneindige hoeveelheid informatie” [1991: 139],

terwijl een woord, op basis van conventies, slechts een beperkt aantal betekenissen kan hebben. Het verschil tussen film en literatuur is te groot om hun basiselementen met elkaar te vergelijken. Monaco schrijft dat er inderdaad codes zijn in de film die ook in andere kunsten worden gebruikt, maar dat er daarnaast ook codes zijn “die alleen de film kent” en die “de specifieke filmsyntaxis vormen [1991: 156-157]. Daarom wijst hij dan ook de vroegste geschriften over film af omdat zij zich “met kortzichtige hardnekkigheid” vasthouden “aan een te grove vergelijking van film met geschreven/gesproken taal” [Monaco 1991: 139]. Om de syntaxis van de film te begrijpen, kunnen we taal in zijn courante betekenis dus niet als basis gebruiken. Er is een te groot verschil tussen de twee media.

Het verschil tussen verbale taal en film hangt nauw samen met het onderscheid tussen denotatie en connotatie. Monaco omschrijft de denotatie als “de strikte of letterlijke betekenis van een woord, uitdrukking, beeld of teken” [1991: 445]. Er is dus een vaste betekenis in de denotatie. Bij de connotatie niet. Daar “kan een woord, beeld of teken één of meer associatieve of gevoelsbetekenissen hebben” [Monaco 1991: 444]. Monaco schrijft dat het filmbeeld of -geluid veel sterker denotatief is dan taal [1991: 140]. Film heeft de meerwaarde dat er in de beelden getoond wordt wat er in werkelijkheid ook is. Er wordt een letterlijk beeld gegeven van een stoel in een film. Het verwijzende beeld heeft een nauwe verwantschap met de stoel. Een woord heeft dit niet. Bij het woord ‘stoel’ wordt een beeld ‘opgeroepen’ bij de ontvanger dat zeer onwaarschijnlijk identiek is aan het object waaraan de zender refereert. In een film kan de informatie dus worden overgebracht “met een exactheid die in een verbale weergave maar zelden bereikt wordt”, wat Monaco ook “de grote kracht van film” noemt [1991: 140]. De meerwaarde van de verbale taal is dan weer dat zij wel zeer eenvoudig naar de immateriële zaken kan verwijzen, zoals warmte, liefde, wantrouwen. Het omzetten van deze laatste begrippen in beelden betekent voor de cineast een grotere opdracht. Maar het is daarom nog niet onmogelijk. Net zoals een schrijver met beeldspraak de grenzen van de taal bespeelt, zal een cineast ook zijn creativiteit botvieren op de grenzen van de filmtaal.

In de filmsyntaxis kan er naar niet-stoffelijke zaken verwezen worden, ook al is dit niet vanzelfsprekend. Monaco verklaart dit proces a.d.h.v. de driedeling van het teken in de semiotiek [1991: 142]. “De semiotiek is de wetenschap die zich bezighoudt met de studie van tekens, tekensystemen en betekenisprocessen. Onder het begrip teken wordt verstaan: iets dat naar iets anders verwijst waarvoor het in de plaats staat” [van Gorp 1998]. Met het woord ‘kat’ wordt bijv. verwezen naar het vierpotige wezen met lange, smalle staart en

snorharen, zoals iedereen een kat kent. Het woord zelf wordt de betekenisdrager, betekenaar genoemd, de signifiant volgens de Saussure. Het wezen waarnaar verwezen wordt, is het betekende, de signifié, letterlijk dat wat betekend wordt. De filosoof C.S. Peirce heeft het teken in drie soorten onderverdeeld: het icoon, het symbool en de index. Bij het icoon verwijst de betekenaar naar het betekende “door de overeenkomst, de gelijkenis ermee” [Monaco 1991: 142], zoals een foto van een kat verwijst naar die kat. Bij het symbool wordt de betekenaar met het betekende gekoppeld op basis van onderlinge afspraak tussen zender en ontvanger, zoals het woord ‘kat’ bijvoorbeeld. De klank en de geschreven vorm van het woord wordt dan bij wijze van conventie verbonden aan het wezen. Het symbool is dus arbitrair, d.w.z. dat het op zich geen enkele verwantschap heeft met de betekenis, in tegenstelling tot het icoon. Uit de voorbeelden wordt al snel duidelijk dat film het icoon heeft als basiselement en verbale taal het symbool. Er blijft echter nog een laatste teken in de driedeling, dat als het ware een tussenpositie inneemt tussen de icoon en het symbool: de index. Hierbij is de betekenaar niet identiek aan het betekende, maar is er wel onverbrekkelijk aan verbonden, net zoals zweet aan warmte wordt gekoppeld [Monaco 1991: 142]. Van de index zal de film gretig gebruik maken om ook te kunnen verwijzen naar immateriële zaken. Warmte door zweet, koude door dikke kleren. Maar a.d.h.v. de index kan de film ook loskomen van zijn “karakteristieke korte-baanteken”, zoals Monaco het icoon noemt. In plaats van de strikte, letterlijke betekenis van het beeld, kan ook naar meer associatieve of gevoelsbetekenissen verwezen worden, zoals verdriet bijv. door een traan. “De index lijkt de invoering van een derde type denotatie te wettigen, een type dat direct naar de connotatie verwijst en zonder de connotatieve dimensie waarschijnlijk ook niet te begrijpen is” [Monaco 1991: 144]. En ten slotte kan de film zijn vermogen tot connotatie volledig uitbreiden door gebruik te maken van het symbool: een gebroken spiegel kan bijv. naar schizofrenie verwijzen. Maar uiteindelijk blijft het icoon het basiselement waaruit de filmtaal is opgebouwd. De indexicale en symbolische tekens kunnen enkel en alleen maar ontstaan d.m.v. iconische tekens. De beelden worden op die wijze geconstrueerd en in verhouding gebracht tot elkaar dat er meer betekenis ontstaat dan enkel de letterlijke betekenis. En dit gebeurt volgens een verzameling aan codes, zowel de specifiek filmische codes als de codes die dit medium met andere kunsten deelt. Het geheel van deze codes vormt de syntaxis van de film [Monaco 1991: 158-159].

Monaco beschrijft twee onderdelen in de filmsyntaxis: de *mise-en-scène*, die gericht is op “de ontwikkeling in de ruimte”, en de montage, die betrekking heeft op “de

ontwikkeling in de tijd” [1991: 152]. Bij de mise-en-scène staat de volgende vraag centraal: wat gaat de cineast filmen en hoe? Hij kan hierbij gebruik maken van verschillende technieken die in drie aspecten worden onderverdeeld: het beeldkader, het geluid en de diachronische shot. In het beeldkader wordt al een eerste keuze gemaakt: “omdat het kader de begrenzingen van het beeld bepaalt, geeft de keuze van een beeldverhouding de compositiemogelijkheden aan.” Hierin wordt de plaatsing van de subjecten en objecten in de ruimte en hun verhouding tot de camera bepaald, net zoals de wijze waarop zij verlicht worden. Bij het geluid wordt de focus gelegd op de verhouding tussen klank en beeld. Is het geluid in harmonie met het beeld of staat het ermee in contrast, “contrapuntisch” genaamd [1991: 193]? In de diachronische shot wordt ten slotte de dynamiek van het beeld bepaald: de afstand tot het subject of object, de scherpstelling, de opnamehoek, de camerabeweging en de optiek, ook het perspectief of “point of view” genoemd. Nadat alles gefilmd is, heeft de cineast natuurlijk een enorme hoeveelheid “ruw materiaal” tot zijn beschikking. De omvorming van dit materiaal tot de resulterende film gebeurt in de montage. Twee criteria zijn hierin te onderscheiden. Ten eerste is er de lengte van de shot²⁰, waardoor het ritme van de film bepaald wordt. En ten tweede is er de samenvoeging van de shots, hoe de ene shot zich tot de andere verhoudt [Monaco 1991: 195]. Er zijn verschillende terugkerende types in de montage zoals parallel-montage, waarbij twee verhalen afwisselend in beeld komen, of versnellende montage, waarbij de duur van de shots steeds korter wordt zodat er spanning wordt opgebouwd, enz. Dit was een summier overzicht van de belangrijkste aspecten in de filmsyntaxis. Mise-en-scène en montage vormen hierbij de structurele delen.

1.2 Methode

De criteria die hierboven besproken worden, zijn de bouwstenen van de methode om Laarmans in de films te onderzoeken. Aan de hand van deze criteria kan de onderzoeker namelijk inzicht verwerven in de techniek en de bedoeling van de cineast. Het inzicht in de filmtaal biedt de onderzoeker m.a.w. de mogelijkheid om na te gaan hoe de cineast zijn opvatting heeft vormgegeven. Bij deze analyse zal de focus gelegd worden op de manier waarop de persoonlijkheid van Laarmans wordt vormgegeven. Zowel de cineast als de acteur hebben hierin hun inbreng. De cineast zal de ruimte scheppen, de mise-en-scène,

²⁰ Een shot is een stuk film, lang of kort, dat zonder onderbrekingen belicht is en waarin geen sneden (*cuts*) voorkomen [Monaco 1991: 472]

en de tijd en het ritme, de montage van de film. De acteur zorgt voor de invulling van het personage, de beleving van Laarmans' persoonlijkheid. Net zoals bij de romans is er dus een bepaalde diëgese, een fictieve wereld die een omgeving, een situatie aan Laarmans biedt. En daarnaast is er het personage Laarmans zelf die in relatie tot de andere personages en de omstandigheden een bepaald doel voor ogen heeft. De doelstelling en de thematiek van Laarmans zal dus opnieuw een centrale plaats krijgen. Daarnaast zal er bij deze analyse ook opnieuw gebruik gemaakt worden van de tweedeling vorm en inhoud. Zowel de cineast als de acteur hebben een bepaalde opvatting over Laarmans' persoonlijkheid, een inhoud die zij in een vorm willen gieten. In de methode wordt dus eerst ingegaan op de inhoud, de centrale thematiek die de vertolkers hebben gekozen. En vervolgens wordt besproken hoe deze inhoud vorm heeft gekregen, maar dan niet a.d.h.v. de narratologie maar door toepassing van de verschillende criteria in de filmsyntaxis zoals die door Monaco zijn beschreven.

2 LAARMANS IN DE FILMS

Hier volgt een bespreking van het personage Laarmans in de drie verfilmingen van Elsschots romans. *Lijmen-Het Been* werd verfilmd door Robbe de Hert onder de titel *Lijmen* (2000). In deze film wordt Laarmans vertolkt door Koen de Bouw. Orlow Seunke maakte een bewerking van *Kaas* onder dezelfde titel (1999), waarin Josse de Pauw Laarmans speelt. En in *Het Dwaallicht* (1973), de film van Frans Buyens, gebaseerd op de gelijknamige roman, is het de beurt aan Romain Deconinck om Laarmans een gedaante te geven. De drie films onderscheiden zich in stijl en benaderen het personage elk op een verschillende wijze waardoor Laarmans telkens in een andere gedaante en in een andere sfeer in beeld wordt gebracht. Daar de focus in deze bespreking op Laarmans wordt gelegd, zal ik voornamelijk de ontwikkeling van Laarmans en de betekenisvolle afwijkingen in het verhaal beschrijven, zonder daarbij het volledige verhaal te beschrijven. Eerst wordt bij elke film een bespreking gegeven van de inhoud, de centrale thematiek. Daarna volgt een uiteenzetting over de technieken die in de film worden aangewend om deze inhoud vorm te geven.

2.1 *Lijmen*

In *Lijmen* heeft Robbe de Hert ervoor gekozen om het contrast te beklemtonen tussen de ernstige zakelijkheid en de carnavaleske absurditeit. Enerzijds is “het Wereldtijdschrift” een geniaal, zakelijk concept waarmee de zakenman op zeer eenvoudige wijze veel geld kan verdienen, zonder zich daarbij over te geven aan illegale praktijken. Anderzijds is het een klucht, een spel met de kapitalistische wetgeving, waarbij de morele waarden, zoals eerlijkheid en respect voor de medemens, koelbloedig worden vertrapt. Dit contrast weerspiegelt zich in de relatie tussen inhoud en vorm.

De centrale thematiek in de inhoud is de innerlijke strijd in Laarmans. Hij is een naïeve jongeman die ten prooi is gevallen aan Boormans verleiding en geen raad weet met zichzelf als het bedrog hem te veel wordt. Gekweld door een innerlijke strijd tussen winstbejag en morele waarden mondt zijn transformatie tot koelbloedig zakenman uit in een decadente levenshouding waarin hij al zijn waarden verwerpt. Het conflict bevindt zich in *Lijmen* dus op het morele niveau. De focus hierbij ligt op de onzekerheid van Laarmans. Hij wil makkelijk geld verdienen, genieten van de luxe van een welgesteld

zakenman, wat ook zijn doelstelling is in de film. Maar hij bezit niet de gave om mensen koelbloedig te bedriegen, zoals Boorman. Laarmans kan zich van begin af aan al niet vergenoegen met het ontzaglijke aantal van 100.000 wereldtijdschriften waartoe Boorman Lauwereyssen verleidt en laat dit ook duidelijk blijken. Maar anders dan in de romans zal hij niet zijn medeplichtigheid ontkennen in de zaak Lauwereyssen. In de plaats daarvan ontkent hij het bedrog. Net als Boorman verdringt hij zijn gevoelens en probeert hij te doen alsof hij geen onrecht heeft begaan, wat wettelijk ook klopt. Hij verschuilt zich m.a.w. achter de kapitalistische jurisdictie.

Het immorele gedrag van Laarmans gaat echter gepaard met een steeds decadentere levenshouding. Hiervoor werden enkel elementen toegevoegd of veranderd. In het begin van de film is hij een voorbeeldige huisvader²¹ en geen poëtische idealist die meeloopt in optochten. Daarnaast is hij ook geen klerk maar een controleur in een brouwerij, om de eenvoudige reden dat de opnames in een oude brouwerij plaatsvonden. Het conflict in de film start niet bij een moment van vertwijfeling zoals in de roman, maar bij het balsemen van zijn gestorven moeder, wat opnieuw een collage is van elementen uit *Lijmen* en *Kaas*. Laarmans kan het balsemen niet betalen en gaat hulp vragen bij zijn kennis Boorman. Zo komt hij in contact met het “lijmen”, wordt door Boorman aangenomen als assistent en begint te transformeren. Zodra hij beseft dat hij te gevoelig is en daarom niet geschikt is voor het zakenleven, begint zijn verval. Het wordt duidelijk dat zijn gezinssituatie enkel en alleen aan het verhaal werd toegevoegd om zijn verwerping van morele waarden te beklemtonen. In zijn onzekerheid en onhandigheid weet hij zich geen raad met zijn innerlijke strijd. Dikke Jeanne uit de romans, die in de film helemaal niet meer dik is, krijgt hierbij een belangrijke rol. Laarmans zal zijn vrouw namelijk met deze cafébazin bedriegen. Daarbij begint hij nog eens opvallend veel te drinken. En tot ergernis van zijn vrouw Fine komt hij vaak laat thuis. Hij begint m.a.w. zijn gezin volledig te verwaarlozen. Als Jeanne echter merkt wat hij samen met Boorman Lauwereyssen heeft aangedaan, zal zij hem tot inkeer brengen. Hij herpakt zich en besluit ten slotte om “het Wereldtijdschrift” te verlaten, wat hem opnieuw dichterbij zijn vrouw en kinderen brengt.

Ook al is Laarmans' verval en vervreemding van zichzelf en zijn gezin een zwaar geladen en tragische thematiek, toch is de algemene sfeer in *Lijmen* zeer luchtig, bijna frivol te noemen. En dit heeft voornamelijk te maken met de vorm. Het is duidelijk dat

²¹ Aangezien hij in *Lijmen-Het Been* nog geen gezin heeft, werd gebruik gemaakt van zijn thuissituatie in *Kaas*.

De Hert richt zich tot het grote publiek. In zijn interview op het bonusmateriaal van de DVD laat hij ook merken dat hij enorm veel moeite had met een filmbewerking van *Lijmen-Het Been*. Dit is niet verwonderlijk aangezien zijn stijl zeer typerend is voor het Hollywood-genre, zoals niet alleen te merken is in *Lijmen* maar ook in zijn vorige film *Gaston's war* (1997). Het conflict in *Lijmen-Het Been* uit zich niet in actie-scènes zoals kenmerkend is voor de stijl van De Hert, maar manifesteert zich in het innerlijke van Laarmans. De uiting van dit conflict dient dus in een andere vorm gebracht te worden dan actie-scènes, en dit op een manier waardoor het grote publiek nog steeds wordt aangesproken. Om de zware thematiek vervolgens op toegankelijke wijze aan de kijkers over te brengen, werd gekozen voor een gemoedelijke en lichte vorm.

Net zoals de humor van Laarmans in *Lijmen-Het Been*, zal de mise-en-scène en de montage in de film het verval van Laarmans trachten te relativiseren. Maar terwijl deze humor in de romans cynisch wordt en Laarmans' innerlijke strijd pijnlijker maakt, zorgt de vorm in de film er net voor dat de tragedie minder pijnlijk wordt. En als er dreiging en verwarring ontstaat in *Lijmen* wordt deze telkens opnieuw ontladen.

Zoals hierboven vermeld, wordt de stijl van De Hert vooral gekenmerkt door Hollywood-technieken. Dit blijkt vooral uit de montage. Monaco beschrijft het onderscheid tussen de Amerikaanse en de Europese stijl a.d.h.v. de verschillende terminologie: 'cutting' en 'editing' versus 'montage':

De Amerikaanse woorden suggereren een soort snoeiwerk, waarbij ongewenst materiaal wordt weggesneden. [...] 'Montage' daarentegen, doet denken aan bouwen, een constructie uit het ruwe materiaal laten oprijzen. Het is dan ook zo dat de Hollywoodmontagestijl van de jaren dertig en veertig gekenmerkt werd door haar gepolijste, soepele en vloeiende stijl, en dat de Europese montage al sinds de dagen van de Duitse expressionisten en Eisenstein meer het karakter van een synthese heeft: monteren wordt hier meer gezien als construeren dan als snoeien. [Monaco 1991: 194]

De montage van De Hert heeft net als de Hollywood-stijl een soepelheid die de kijker zeer vlot doorheen het verhaal leidt, zonder zich al te veel vragen te moeten stellen over het verhaal. Deze stijl maakt het kijken eenvoudiger en vergt ook minder concentratie. Het contrast tussen deze stijl en de Europese stijl wordt duidelijk bij de bespreking van *Het Dwaallicht* van Frans Buyens, waar de montage veel conceptueler is waardoor de kijker zelf meer aan het denken wordt gezet. De algemene stijl van Robbe de Hert is al een eerste factor in de vorm die het verhaal lichter en makkelijker verteerbaar maakt.

Daarnaast zijn er in de montage nog twee elementen die relativering brengen: de vertellende Laarmans en het begin met de flash-forward naar de crisis van het conflict.

Laarmans vertelt zijn verhaal niet aan een oude vriend zoals in de romans, maar aan de verpleegkundige commissie van het gasthuis waarin Boorman werd opgenomen. Dit doet hij om een verklaring te bieden voor Boormans waanzinnige gedrag op de verkoping van de firma Lauwereyssen. Niet enkel de commissieleden vinden dit verhaal soms grappig maar ook Laarmans zelf, alsof hij weinig geleden heeft tijdens het hele gebeuren. Ook door het verhaal verschillende keren te onderbreken met het korte commentaar van de commissieleden, wordt de pijnlijkheid van het gebeuren telkens opnieuw gerelativeerd. De toedracht van het gebeuren wordt om de zoveel minuten geresumeerd, waardoor de kijker opnieuw minder hoeft na te denken. De commissieleden brengen alles in een ander perspectief en zorgen voor relativering. Naast de vertellende Laarmans wordt de beklemming van zijn subjectief perspectief uit de romans van begin af aan doorbroken door de flash-forward van de verkoping. De kijker wordt in de positie geplaatst van de andere kopers in de zaal en wordt dus al van bij de eerste scène geconfronteerd met Boormans mislukking. Het publiek wordt m.a.w. niet meegezogen in het enge perspectief van Laarmans die zo onder de indruk is van Boormans kracht, maar weet al op voorhand dat Boorman niet onfeilbaar is zoals Laarmans hem in de romans ziet. Deze flash-forward maakt Boorman dus menselijker, eenvoudiger, waardoor zijn verhouding tot Laarmans ook gemoedelijker wordt. In de film wordt meer de nadruk gelegd op hun vriendschap dan op hun zakelijke patroon-assistent-verhouding. De polariteit tussen de krachtige Boorman en de zwakke Laarmans wordt dus geneutraliseerd.

Terwijl de montage voor relativering zorgt in het verhaal, brengt de mise-en-scène frivoliteit en beklemtoont zij de absurditeit en de humor van heel de lijmhistoire. Hierbij spelen vier elementen een belangrijke rol: het geluid, de verlichting, het decor en het spel van Koen de bouw en Mike Verdreng. De muziek is hoofdzakelijk contrapuntisch. Terwijl Boorman bijv. wordt opgepakt en weggevoerd bij de verkoping speelt een frivool deuntje op de achtergrond. En bij de firma Lauwereyssen laat De Hert een clownesk muziekje spelen. Ook op het vlak van licht komt de absurditeit naar voren. Het contrast tussen de heldere verlichting als de lijmers Lauwereyssen voor de eerste keer ontmoeten en de duistere verlichting nadat zij het contract heeft getekend, is zo opvallend dat het lachwekkend wordt. De donderslag op het moment dat Boorman Lauwereyssen voorstelt om 100.000 exemplaren te bestellen, maakt het contrast voor en na het contract nog absurder. Het decor hangt nauw samen met relatie tussen Laarmans en Boorman. Op het einde ontmoeten zij elkaar eerst in een aquarium, waar aan de kant van Boorman haaien zwemmen en bij Laarmans kleinere vissen. Op dat moment vertelt Laarmans dat hij uit

“het Wereldtijdschrift” stapt. Het feit dat hij het routineuze leven verkiest voor het jachtige zakenleven wordt in deze symbolische illustratie overdreven beklemtoond. En daarna als Boorman vertelt dat hij de loterij 1.500.000 wereldtijdschriften heeft aangesmeerd, bevinden zij zich in een museum vol geraamtes. Op zich kan dit een grimmig beeld vormen als symbool voor de koelbloedige Boorman die over lijken gaat om zijn centen te verdienen, maar door het ludieke spel en de gezamenlijke lach van de acteurs wordt het bedrieglijke lijmen hier opnieuw gerelativeerd en als onschuldige grap beschouwd. De humor is over heel de film typerend voor het spel van Koen de Bouw. De fijne humor van Elsschot komt even naar voren bij het moment waarop Laarmans het artikel aan Lauwereyssen voorleest. De Bouw speelt in deze scène genuanceerd de evolutie van *onzekerheid* naar enthousiasme. Eerst is hij de bange, klungelige Laarmans die zich tussen twee vuren bevindt - voor hem moeder Lauwereyssen en achter hem de grimmige schaduw van Boorman. Daarna wordt hij de genietende Laarmans die de tekst als een gedicht door Lauwereyssens kantoor laat galmen. Zijn haperende voorleesstijl beklemtoont hierbij ook Laarmans' onhandigheid. Later wordt deze onhandigheid vergroot in de scène waarin Boorman Laarmans een autorijles geeft. Laarmans' onkunde en ongeschiktheid voor het zakenleven uit zich in een man die zijn auto, het symbool van zijn prestige, niet de baas kan. Boorman wordt hierbij ook op de achterbank geplaatst, een komisch effect waardoor de ernst van hun zakenmanschap volledig in het belachelijke wordt getrokken.

Kortom, In de film *Lijmen* is er een duidelijk contrast te zien tussen vorm en inhoud. Terwijl de inhoud het morele conflict binnen Laarmans behandelt, maakt de vorm dit conflict lachwekkend. Laarmans raakt in een toestand van verval als hij beseft dat hij niet geschikt is voor het zakenleven. Hij bedriegt zijn vrouw, begint overmatig te drinken en vervreemd ten slotte van zijn gezin. Door de montage en de mise-en-scène komt dit verval echter zeer onschuldig over: frivole muziek bij crisissituaties, gebruik van overduidelijke symbolen in het decor, extreme contrasten in de verlichting en een doorgaans ludiek spel van de acteurs. Robbe de Hert legt in *Lijmen* m.a.w. de nadruk op het contrast tussen de ernst en de absurditeit van het zakenleven. Ook al heeft Boorman een enorm financieel succes, toch blijft hij een gewoon man in een deftig kostuum.

2.2 *Kaas*

Orlow Seunke is in zijn verfilming van *Kaas* zeer dicht bij de roman gebleven. Dit blijkt niet alleen uit de inhoud, waarbij het verhaal nagenoeg onveranderd bleef, maar ook in de vorm. Het blijft weliswaar een interpretatie van de roman, maar dan wel een interpretatie zonder al te veel persoonlijke toevoegingen. En als Seunke toevoegingen aanbrengt zijn dit inventieve adaptaties van Elsschots literaire vorm door filmische en theatrale technieken. De film *Kaas* is als het ware een verbeelde versie van de roman. Vorm en inhoud zijn ook niet contrasterend zoals bij *De Hert*, maar behandelen aansluitend eenzelfde thematiek, namelijk: Laarmans' innerlijke strijd tussen de huiselijke klerk en de kaashandelaar. Hierbij schenkt Seunke voornamelijk aandacht aan het contrast tussen de twee gedaantes, de *onzekerheid* van Laarmans en zijn geleidelijke ondergang.

De inhoud van de film *Kaas* concentreert zich dus op Laarmans' innerlijke strijd. Vaak terugkerende motieven zijn hierbij *routine*, *verveling*, *schaamte*, *vlucht*, *overmoed*, *onbekwaamheid* en *klungeligheid*. In het begin en op het einde van de film wordt de *routine* van de huiselijke klerk beklemtoond. Laarmans' dag bestaat uit tabellen typen in de General Marine, thuis eten en in zijn stamcafé drinken en kaarten. Als de tabellen hem *vervelen*, durft hij tersluiks ook wel eens een persoonlijk briefje te schrijven in de General Marine. Het is duidelijk dat hij wil *vluchten* uit de *routine*. En na de dood van zijn moeder biedt Van Schoonbeke hem de kans om zakenman te worden, een aanbod waar Laarmans met volle overgave op ingaat. Hij neemt ziekteverlof bij de General marine onder het voorwendsel “zenuwziek” te zijn en gaat vol enthousiasme op kaasavontuur. Maar zijn enthousiasme maakt hem al snel *overmoedig*. Hij laat het Blauwhoedenveem bijv. twintig kisten kaas bij hem thuis leveren, wat resulteert in een *klungelige* scène waarin hij samen met zijn vrouw en kinderen onder het oog van Madam Peeters de kisten één voor één van de straat naar zijn berghok moet verplaatsen. Voortdurend wordt in Laarmans' verhaal de focus gelegd op het sterke contrast tussen de routineuze, verveelde huiselijke klerk en de enthousiaste, prestigieuze kaashandelaar. Bij zijn eerste bezoek aan Van Schoonbeke voelt hij zich bijv. verschrikkelijk ongemakkelijk en *schaamt* zich over zichzelf. Maar eenmaal hij kaashandelaar is, praat hij lustig mee met de vlotte elegantie van een gentleman en pocht dat hij in zijn eentje de derde wereld uit de armoede zou kunnen redden. Zodra hij echter beseft dat hij niet de capaciteiten bezit van een zakenman begint zijn *onzekerheid* hem parten te spelen en wordt hij werkelijk “zenuwziek”. Wat dus eerst een fabel was, is uiteindelijk werkelijkheid geworden. De ontgoocheling in zichzelf is

groot. Als de bestelwagen van het Blauwhoedenveem de kaas dan weer komt ophalen, kan hij er niets anders op bedenken dan te *vluchten*. Hij neemt de fiets van zijn broer, rijdt naar het kerkhof en lucht zijn hart bij zijn gestorven moeder. Maar definitief beëindigd is zijn kaasavontuur pas als hij weigert de deur open te maken voor Hornstra en samen met zijn vrouw in de keuken gaat huilen. Eens teruggekomen bij de General Marine, is hij weer volledig genezen en kan hij in alle rust zijn brief afsluiten. Het verhaal in de film is dus, net als in de roman, een desillusie in de eigen bekwaamheid. Ook al krijgt Laarmans nog meer steun van zijn vrouw dan in de roman, toch slaagt hij er niet in om de kaas te verkopen. Hijzelf beschouwt dit als een afgang, een bittere ontgoocheling in zijn positie als zakenman, als vader, echtgenoot, als man. Maar ten slotte, als hij liefdevol wordt opgevangen door zijn vrouw, kinderen en zijn collega's bij de General Marine, is hij best wel tevreden.

Net zoals in de inhoud, heeft Orlow Seunke in de vorm een filmstijl gebruikt die dicht bij de roman aanleunt. Elke scène is bijv. een geheel op zich, net als de hoofdstukken in de roman. Daarnaast heeft Seunke ook letterlijk de taal gebruikt uit de roman, waardoor de film af en toe iets theatraals krijgt, vooral in het begin. En de montage volgt ook nauwgezet de chronologie van de roman. Als hij toevoegingen aanbracht, deed Seunke dit om de verbale taal van de roman om te zetten in filmtaal. Zijn hoofddoel hierbij was om Laarmans' innerlijke strijd te tonen, de *onzekerheid* en de desillusie die ermee gepaard gaat. Dit doet Seunke aan de hand van drie elementen: Laarmans die tegen zichzelf praat, het contrast tussen de klerk en de kaashandelaar en Laarmans' toenemende zenuwachtigheid.

In de roman kunnen de gedachten makkelijk door de vertellende Laarmans worden verteld. In een film is dit echter niet zo vanzelfsprekend. Seunke heeft dit opgelost met een zeer eenvoudige ingreep. Hij laat Laarmans namelijk gewoon hardop tegen zichzelf praten. Dit is niet te vergelijken met een voice-over²² of een inlassing van een vertellende Laarmans in de montage zoals in *Lijmen*. Seunke laat Laarmans zijn gedachten gewoon hardop uitspreken, terwijl al de andere personages hem kunnen horen. Hij heeft m.a.w. de "innerlijke stemmen" uit de roman zeer letterlijk geïnterpreteerd. Enerzijds wordt de vertellende Laarmans hier in het belevende personage verplaatst, waardoor geen bijkomstige technieken nodig zijn om zijn gedachten in beeld te brengen. Het personage neemt met deze ingreep dus gewoon de taak van de verteller over. Anderzijds heeft dit

²² Een 'voice-over' is de techniek waarbij de stem te horen is van een verteller buiten beeld [Monaco 1991: 481]

hardop denken ook iets thematisch. Tegen zichzelf pratende mensen hebben iets eigenaardigs, iets waanzinnigs. Op die wijze toont deze ingreep ook dat er iets aan de hand is met Laarmans. Het gaat niet op dat Hamer hem op de General Marine er telkens moet op wijzen dat hij weer eens onbewust is beginnen praten tegen zichzelf. En in contradictie met zichzelf zegt Laarmans dan ook tegen zichzelf dat hij dat moet afleren als hij een echte zakenman wil worden. Het tegen zichzelf spreken transposeert m.a.w. niet enkel de vertellende Laarmans in de filmtaal, maar beklemtoont ook Laarmans' innerlijk conflict.

De strijd in Laarmans wordt ook telkens aangehaald in de mise-en-scène en het spel van Josse de Pauw. Er is een enorm contrast tussen de huiselijke klerk en de chique zakenman. De kleine ruimtes bij Laarmans thuis staan in hopeloos contrast met de grote inkomhal en de ruime eetzaal bij Van Schoonbeke. De korte afstand tussen subject en camera in Laarmans' huis maken de ruimtes alleen maar beklemmender. Ook worden er bij Van Schoonbeke felle kleuren gebruikt in het decor, alsof het een droom is voor Laarmans, want bij hem thuis zijn de kleuren grauw en alledaags. Daarnaast wordt de routine van zijn klerkenbestaan zeer theateraal in beeld gebracht door het gezamenlijk zwaaien naar de machinist telkens als de bel gaat bij de General Marine. Laarmans lijkt daar als het ware gevangen achter de ramen van zijn werkplaats. Dat de film begint met een beeld van een klok accentueert deze beknellende routine. Als zakenman echter reist hij naar Amsterdam en gaat in het Blauwhoedenveem zijn kazen bekijken. Er komt dus variatie in de ruimtelijke omgeving, wat een gevoel van vrijheid geeft, een ontsnapping uit het "knechtenbestaan". Ook in het spel van De Pauw komt het contrast voor. Terwijl Laarmans een futloze, onhandige en verveelde klerk is in het begin van het verhaal en onhandig op een krakende stoel gaat zitten bij zijn stervende moeder, is hij na het voorstel van Van Schoonbeke plots bijzonder fit en enthousiast. Hij kan niet meer slapen van opwinding en staat buitengewoon vroeg op om zijn dag te beginnen met ochtendgymnastiek. Er is dus een opvallend contrast tussen de twee gedaantes in Laarmans, zowel in de mise-en-scène als in het spel.

Maar dit scherpe contrast wordt overkoepeld door een zeer eenvoudige filmstijl die Laarmans' ondernemingsdrang herleidt tot de naïeve droom van een huiselijk klerk. De scènes worden zeer overzichtelijk gefilmd als was het theater. De spelers staan steeds centraal in het beeldkader. Het decor en de verlichting zijn over het algemeen ook zeer alledaags, op enkele theatrale scènes na. En als laatste brengt de muziek van Maarten Koopman een sfeer die zeer huiselijk en veilig is alsof het haastige zakenleven nooit zijn

intrede zou kunnen doen. De filmstijl brengt dus enerzijds een schreeuwend contrast tussen het beklemmende huiselijke bestaan van Laarmans en zijn ontsnapping in het kaasavontuur. Maar anderzijds benadrukt de eenvoud van deze stijl en de rust in de muziek ook het feit dat deze ontsnapping enkel een naïeve droom is van een klerk die, zijn escapisme ten spijt, uiteindelijk toch liever een klerk blijft.

Naast het hardop denken en het contrast tussen de klerk en de zakenman, komt de innerlijke strijd en de onvrede van Laarmans met zichzelf ook tot uiting in een toenemende zenuwachtigheid. En die vangt aan vanaf het moment dat hij beseft dat hij zich geen raad weet met zijn kazen. Zijn kinderen vertellen hem dat de kazen zijn aangekomen maar waar weten zij niet precies. Hij maakt zich kwaad, wil niet meer eten en gaat wat staan ijsberen in zijn kantoor tot zijn vrouw hem komt kalmeren. Hier begint zijn *onzekerheid* en zijn ondergang, nog voor de kaas bij hem is aangekomen. Zijn eerste zenuwtrek krijgt hij wanneer hij terugkeert van Brussel waar hij tot de vaststelling is gekomen dat zijn “wakkere agenten” hem in de steek hebben gelaten. Hij begint de controle over zichzelf te verliezen en gaat raad vragen bij Boorman. Deze laatste vertelt hem dat hij zijn klanten moet imponeren, dat hij hen moet vertellen dat hij “speciaal uit Amsterdam” is gekomen om hen zijn kaas te verkopen. Met zijn laatste krachten stapt hij naar de enige kaaswinkel die hij kent om de verkoopster te imponeren met zijn slagzin, maar struikelt over zijn woorden en komt niet verder dan: “Ik ben speciaal...een stukje Edammer alstublieft”. Het hoogtepunt van zijn zenuwachtigheid naakt de waanzin als hij in zijn tuin zit te huilen bij de kippen. Hij barst uit tegen zijn broer en zijn hysterie uit zich in een gek lachje. Het gekakel van de kippen scherpt de krankzinnigheid aan. Pas als hij besloten heeft om terug te keren naar de General Marine begint hij weer te genezen. De innerlijke strijd gaat dus ook gepaard met een lichamelijk verval.

Samengevat: Zowel in de vorm als in de inhoud tracht Orlow Seunke in *Kaas* zo dicht mogelijk te blijven bij de roman. In het verhaal verandert er nagenoeg niets. Zelfs de chronologie blijft bijna hetzelfde. En de toevoegingen die hij aanbrengt in de vorm zijn pogingen om de elementen die eigen zijn aan de roman, te vervangen door hun filmische equivalenten. De innerlijke strijd van Laarmans brengt hij tot uiting in drie elementen: de tot zichzelf pratende Laarmans, het contrast tussen zijn routineuze klerkenbestaan en zijn dromerige kaasescapade en als laatste zijn toenemende hysterie die dreigt uit te lopen in waanzin. Deze drie elementen die Seunke in zijn verfilming toevoegt, zorgen er niet enkel voor dat de innerlijke strijd in beeld wordt gebracht, maar versterken ook de tragiek

ervan, de *onzekerheid* die ermee gepaard gaat en de uiteindelijke desillusie van Laarmans in zichzelf.

2.3 *Het Dwaallicht*

In zijn verfilming van *Het Dwaallicht* heeft Frans Buyens duidelijk niet de voorkeur gegeven aan de anekdote van de roman, maar aan de geest van Laarmans. Ondubbelzinnig wordt aan de kijker getoond dat Laarmans het gidsen van de drie Afghani enkel als een excuus ziet om zelf de jonge Maria van Dam te kunnen ontmoeten. Buyens heeft hierbij geen “illustratie bij het boek” gegeven in tegenstelling tot wat De Poorter schrijft in *Hoe mooie zinnen verfilmen* [2002: 459] maar heeft de gedachten, de gevoelens en de dromen van Laarmans tijdens de tocht met de Afghani expliciet in beeld gebracht. De film heeft bijgevolg minder verhaal dan *Lijmen* en *Kaas* maar wel een sterk psychologische lading. Centraal staat in *Het Dwaallicht* van Buyens het contrast en de onverenigbaarheid van droom en werkelijkheid, opnieuw gekoppeld aan de innerlijke strijd in Laarmans. De liefde en de genegenheid, die Laarmans thuis niet vinden kan, hoopt hij namelijk bij Maria van Dam te kunnen vinden. Zowel in de vorm als in de inhoud uit deze zoektocht zich in een contrast tussen zijn routineuze, huiselijke leven en zijn naïeve, speelse en erotische fantasieën. Maar uiteindelijk beslist hij om de illusie van zijn dromen niet te doorprikken en wendt zich af van Maria van Dam, deels uit eerbied voor zijn Afghaanse vrienden, waar hij ondertussen een band mee heeft gekregen, maar ook deels om de ontgoocheling te vermijden. Ook de *onzekerheid* die met deze tocht gepaard gaat bij Laarmans vormt een belangrijk onderdeel van de film, en komt vooral tot uiting in de montage. Laarmans’ dooltocht is in *Het Dwaallicht* van Buyens dus meer een reis door zijn ziel dan een wandeltocht door de Antwerpse straten.

Het centrale thema in de inhoud van *Het Dwaallicht* is de strijd tussen droom en werkelijkheid. Laarmans is een eenzame, oude man die zich thuis “onuitsprekelijk” verveelt. De confrontatie met de drie Afghani die een mooi, jong meisje zoeken, spreekt hem bijgevolg enorm tot de verbeelding. Ook al doet hij zich voor als een gids, toch laten zijn fantasieën merken dat hij zelf ook het verlangen koestert om haar te vinden. Maar het jonge meisje is niet de enige troef bij deze zoektocht. De vraag van de Afghani is een uitnodiging op een groot avontuur voor deze verveelde, oude man. En als Maria van Dam ten slotte onvindbaar blijkt te zijn, beseft Laarmans dat hij tijdens hun “kruistocht” toch een band heeft opgebouwd met Ali en zijn vrienden. En de buitenwereld die doorheen het

hele verhaal als een vijandige, racistische omgeving optreedt, heeft daarbij hun band alleen maar sterker gemaakt. Het gesprek in Kortenaars café heeft hem ook bijgebracht dat zij net zoals hijzelf op zoek zijn naar de zin van het leven en “voor denzelfden muur” staan “waar [hij] reeds een halve eeuw langsliep[t] zonder een deur te vinden” [Elsschot 2004: 45]. Hij voelt een broederschap tussen zichzelf en de Afghani. Dit is ook de reden waarom hij op het moment dat hij voor de deur van Maria van Dam staat, niet op zijn begeerte ingaat. De broederschap is hem immers dierbaarder geworden dan de bevrediging van zijn lusten, zoals Buyens zelf vertelt in een interview:

als hij het gevoel heeft dat daar de vrouw woont die zij zoeken, gaat hij er niet naartoe. Waarom? Niet omdat hij het tegen zijn morele principes zou vinden bij die vrouw te gaan, als zij daar zou zitten, maar omdat hij geen verraad kan plegen tegenover die mensen. Die les van menselijke verbondenheid is dus belangrijk. [Geens 1986: 328]

En ten slotte is hij ook bang voor een te grote ontgoocheling en verkiest daarom de illusie. Maar naast deze broederschap is het belangrijkste element in de film toch het contrast tussen droom en werkelijkheid.

Thuis heerst er een kille stilte tussen Laarmans en zijn vrouw, een sfeer waarin hij zijn leven voelt voorbij glijden in een doelloze routine. Hij mist er niet enkel de liefde, maar ook de genegenheid, speelsheid en opwinding. Daarom is zijn beeld van Maria van Dam ook zo gevarieerd en net zo gestileerd en stereotiep als de romantische dromen van een Don Quichot die te veel verhalen gelezen heeft. Buyens maakt een collage van Laarmans' dromen. Iedere voorstelling die Laarmans van het meisje heeft, brengt hij in beeld. Eerst ziet Laarmans zichzelf zoeken naar een “Fathma [...] onder een roode lamp” (14) en overtuigt zich ervan dat het eigenlijk zijn burgerlijke plicht is om de drie Afghani te helpen. Als hij dan met hen meegaat, heeft hij eerst het beeld van “een geurige, smachtende fee” voor zich (25). Langzaam aan wordt de informatie die hij tijdens de tocht over haar ontvangt in zijn dromen geïncorporeert. Als de Afghani hem bijv. vertellen dat ze haar in de haven ontmoet hebben, ziet hij een “volksmeisje” (15) die in een havenbedrijf sinaasappels in kisten stopt. Daarna wipt ze halfnaakt in bed tussen de vogelkooien als de Kloosterstraat 15 een vogelkooienwinkel blijkt te zijn, enz. Laarmans begint m.a.w. te spelen met zijn fantasie. Zijn verlangen voedt zijn verbeelding. Opvallend is dat deze ook steeds erotischer wordt. En alle voorwerpen in zijn dromen komen uiteindelijk ook in het teken van de seksualiteit te staan. De whisky, de appelsienen, de rozen, en ten slotte alles wat eten is, worden sekssymbolen voor Laarmans. Dit staat in schril contrast met de voorwerpen bij hem thuis, die burgerlijkheid,

routine en materialisme symboliseren. Maar de seksualiteit in zijn dromen uit zich ook in perversiteit. Als Maria van Dam zich niet laat vinden, wordt zij als “een kwelgeest” (40) nagejaagd. Als hij haar te pakken krijgt, scheurt hij haar de kleren van het lijf en nodigt de Afghani uit om haar te verkrachten. Zijn seksuele fantasieën zijn dus niet alleen speels maar ook grimmig. Laarmans hunkert naar spanning in zijn leven en in plaats van deugdzaam naar huis te gaan, zou hij liever ondeugende spelletjes spelen met jonge meisjes.

Naast de seksualiteit heeft Laarmans ook zeer kinderlijke verlangens. Als hij zich geen raad weet na de ontgoocheling in de vogelkooienwinkel, was hij graag een goochelaar geweest die bloemen uit de lucht kon plukken en in de winkel Maria van Dam vanachter het gordijn kon te voorschijn toveren. De humor van Buyens hierbij is dat dit zelfs in zijn dromen nog niet lukt. Laarmans voelt zich immers een mislukkeling op dat moment. Een “vijg” (26) van een goochelaar als hij is, wil enkel de goocheltruc met de bloemen lukken. Waar hij daarentegen wel trots op is, is zijn overheersing van de “ruige kerel” (12) die Ali en zijn vrienden in het begin van het verhaal naar het bordeel wou brengen. Dit blijkt uit de droomscène waarin hij als een karateka de man bewusteloos slaat. Laarmans laat zijn fantasie m.a.w. de volle loop gaan en geniet ervan. Niet de tocht naar Maria van Dam, maar de tocht in zijn verbeelding is het ware avontuur. En dit is wat Buyens in deze film beklemtoont met de overdaad aan droomscènes. Waarom zou Laarmans toegeven aan de beperkingen van de realiteit als hij zich vrijuit kan laten gaan in zijn ongebreidelde fantasie? Dit contrast tussen droom en werkelijkheid wordt d.m.v. diverse technieken ook in de vorm weergegeven.

Frans Buyens' filmstijl wordt gekenmerkt door een opvallende soberheid. De eenvoudige decors, het heldere, witte licht en de lange stiltes zorgen ervoor dat het kleinste detail betekenis krijgt. Het is een stijl die doet denken aan de films van R.W. Fassbinder, in het bijzonder aan *Angst essen Seele auf*, een film die een jaar later dan *Het Dwaallicht* verscheen. Fassbinder gebruikt ook datzelfde witte licht en de lange stiltes. Dit is een stijl die de regisseur namelijk toelaat om meer de psychologie van de personages te laten spreken dan de anekdote. Het herhaaldelijk gebruik van wisselende blikken zonder woorden beklemtoont dit. De regisseur laat de dialoog vallen en gebruikt enkel nog de zeggingskracht van het beeld. Daarom heeft Buyens er ook voor gekozen om de innerlijk strijd in Laarmans en het bijhorende contrast tussen droom en werkelijkheid, niet in woorden maar in beelden aan de kijker te tonen.

De openingscène is zeer typerend voor de stijl van de volledige film. De camera volgt in een lange rijer²³ een eenzame Laarmans die als een silhouet voorbij verschillende étalages loopt. Het beginbeeld van de kille gevels en de sombere muziek schept al een bedreefdheid die vergelijkbaar is met de openingszin van Elsschots roman: “Een ellendige Novemberavond, met een motregen die de dappersten van de straat veegt” [Elsschot 2004: 9]. Als Laarmans dan langzaam in beeld stapt, ingepakt in jas en hoed, wordt zijn spel volledig door de omgeving bepaald. Samen met de trage tonen in de muziek, die op het geluid van een scheepshoorn lijken, roept dit beeld de desolaatheid op van een havenstad. Buyens maakt gebruik van parallelmontage²⁴. Afwisselend met deze stappende Laarmans toont hij namelijk de gedachten van Laarmans. Zonder dialogen schetst hij Laarmans’ thuissituatie: Fine windt de klok op en legt de sleutel onder het matje, zet de pantoffels bij het vuur en gaat in de keuken zitten terwijl Laarmans zijn krant in de zetel zit te lezen. De routine, het “zwijgen” (9), het burgerlijke meubilair, alles verveelt Laarmans dermate dat hij nijdig in de tafelstoel nijpt als hij zijn vrouw aankijkt. Het toeval wil dat hij op straat ook net langs de etalage van een begrafenisondernemer loopt. Maar deze sfeer wordt volledig doorbroken als hij plots de drie Afghani ontmoet. De muziek valt weg en het omgevingsgeluid wordt hoorbaar, alsof Laarmans plots uit zijn gedachten wordt gerukt. En dit is wat zich telkens blijft herhalen in de film. Laarmans die in gedachten verzinkt en begint te dromen, gevolgd door de plotse doorbreking van de werkelijkheid. Zo wordt het contrast tussen droom en werkelijkheid in de montage vorm gegeven.

Ook in de mise-en-scène creëert Buyens een sterk contrast tussen droom en werkelijkheid. Haaks tegenover de kille en saaie straatbeelden staan de warme, speelse droombeelden. Hierbij speelt niet alleen Maria van Dam een belangrijke rol, maar ook Laarmans zelf. Beiden nemen zij verschillende gedaantes aan, die stuk voor stuk stereotypes zijn. Eerst vergelijkt hij zichzelf met de Afghani en ziet een Indische prinses tussen satijnen kussens op hem wachten bij een grote, rode lamp. Als zij dan samen op stap zijn, is zijn eerste voorstelling van de Vlaamse Maria van Dam, de “geurige, smachtende fee” (25), die als een heilige Maria bovenop een trap tussen stralend witte gordijnen en blauwe muren zich door de vier mannen laat bewonderen. Het witte licht op

²³ Een rijer is “In het algemeen elk shot waarbij de camera zich beweegt van het ene punt naar het andere – zijwaarts, naar voren of achterwaarts. De camera kan daarvoor worden gemonteerd op een karretje dat over rails (tracks) rijdt, of op een dolly met luchtbanden. Ten slotte kan de rijer ook uit de hand worden gemaakt. Ook wel *travelling-shot* genoemd” [Monaco 1991: 470]

²⁴ Een parallelmontage is een montagetechniek “waarbij twee scènes parallel worden getoond” [Monaco 1991: 465]

de gordijnen verwekt hier iets surreëls, iets hemels, net zoals in zijn latere film uit 1992, *Minder dood dan de anderen*, waar het witte licht op het kussen van zijn moeders sterfbed valt als zij verdwenen is. Dit eerste beeld van Maria van Dam belichaamt dus Laarmans' ideaalbeeld van de vrouw. De verering met de rozen maakt van haar een godin van de liefde. Daarna worden de dromen steeds speelser en erotischer. En Laarmans komt steeds centraler te staan. Eerst wippen de drie Afghani nog kinderlijk in een kringetje op bed om elk een zoen te krijgen van het meisje, terwijl Laarmans aan de kant blijft staan. Maar al gauw begint hij met hen mee te spelen en neemt daarbij steeds meer beslag op Maria van Dam, die ook steeds minder kleren draagt. Het werkelijke doel van zijn tocht wordt dus nadrukkelijk in beeld gebracht. Alles in zijn dromen komt in het teken van de erotiek te staan. En hijzelf is daarin de spilfiguur. Ook het eten en drinken krijgt een sterke seksuele lading. Dit bereikt een hoogtepunt in één van de laatste droomscènes waarin Laarmans stomdronken samen met een strippende Maria van Dam in een kamer vol appelsienen zit. Laarmans hunkert naar aandacht. Hij wil niet langer “een product van het leven” zijn zoals Ter Braak schrijft [1938: 177], maar een centrale rol innemen, en dit niet enkel ten opzichte van Maria van Dam, maar ook voor de Afghani. Hij wil voor hen een held zijn die met een passend muziekje als een karateka in actiefilms de vijand met minimale moeite verslaat. Hij wil een goochelaar zijn, die het meisje zomaar te voorschijn tovert. Het komische spel van Romain Deconinck beklemtoont hierbij ook Laarmans' naïviteit. Maar naast deze nobele gedaantes wil Laarmans ook een pooier zijn die Maria van Dam sensueel uitkleedt voor de Afghani, of een maffioso die de “kwelgeest” (40) in een verlaten pand achternazit en zijn medeleden uitnodigt om haar te verkrachten. Deze laatste scène vindt plaats in de verlaten ruimtes van een bouwvallig pand. Door het schaarse licht en het schokken van de uit de hand gefilmde beelden wordt een grilligheid gecreëerd die de perverse kant van Laarmans' lustgevoelens benadrukt. Buyens vertoont in de mise-en-scène dus zowel de speelsheid als de perversiteit van Laarmans' gedachten. Maar het schril contrast tussen Laarmans' dromen en zijn werkelijke, burgerlijke leven accentueert zijn innerlijke strijd, die zijn onzekerheid steeds maar doet toenemen.

Naast het contrast tussen droom en werkelijkheid wordt ook Laarmans' *onzekerheid* en klungeligheid in de vorm weergegeven, dit vooral in de montage. De montage is zeer typerend voor Buyens. Het gaat hem duidelijk niet om de vlotheid en soepelheid zoals in de Hollywoodmontagestijl van De Hert, maar om het concept achter de vorm. Hij heeft een “synthese” van het ruwe materiaal gemaakt, zoals kenmerkend is voor de Europese montagestijl. Buyens wil geen samenstelling maken van de beste beelden, maar zijn

materiaal zodanig construeren dat de vorm op zich een betekenis krijgt. In de techniek van zijn montage schuilt namelijk de *onzekerheid* van Laarmans. Het beeld waarin Laarmans Maria van Dam uitkleedt voor de Afghani wordt bijv. ettelijke keren herhaald. En telkens doet Laarmans het anders. Hij wil immers de meest sensuele manier vinden om te voldoen aan de wensen van Ali, maar blijft steeds twijfelen. Het feit dat zijn *onzekerheid* zelfs in zijn dromen voorkomt, geeft een weemoedige toon aan de speelse dromen. Ook als hij een beslissing moet nemen, wordt deze twijfel in beeld gebracht. De mogelijke gevolgen van zijn verschillende keuzes worden namelijk letterlijk vertoond. Hij kan de Afghani bijv. gewoon naar een bordeel brengen als Maria van Dam nergens te vinden is. En op het einde zou hij ook bij Maria kunnen aankloppen, als hij zou willen. Telkens wordt Laarmans vertwijfeling in beeld gebracht. En de filmstijl van Buyens leent zich daar ook zeer goed toe, net omdat de focus op de psyche ligt. De verbeelding van deze onuitgevoerde gedachten sluit nauw aan bij Buyens' hoofddoel in deze verfilming van *Het Dwaallicht*, namelijk om niet de wandeltocht door Antwerpen in beeld te brengen, maar de innerlijk reis die Laarmans ondergaat tijdens die tocht.

De conclusie van deze bespreking van *Het Dwaallicht* is dat Buyens een zeer fantasierijke verfilming heeft gemaakt van Elsschots roman. Zowel in de vorm als in de inhoud staat de strijd tussen droom en werkelijkheid centraal. Hierbij worden Laarmans' gedachten uitvoerig in beeld gebracht, waardoor de film een sterke psychologische lading krijgt. Laarmans' werkelijke, saaie en uitgebluste leven ligt zo ver af van zijn speelse, erotische, soms perverse dromen dat hij er zichzelf niet altijd raad mee weet en er *onzeker* van wordt. De twijfel is dan ook, net als het contrast tussen droom en werkelijkheid, een belangrijk aspect van de vorm. En uiteindelijk, als hij beseft dat zijn zoektocht naar het dwaallicht hem een innige broederschap heeft opgeleverd, stemt hij zich tevreden met de illusie en gaat naar huis. "In de film probeer ik het drukkende dat op de man weegt weer te geven," zegt Buyens, "Laarmans loopt langs stenen, denkend aan een leven dat op vlak van de levenskunst mislukt is" [Danckaert 1981: 45]. De typisch Europese filmstijl in *Het Dwaallicht*, die sterk vergelijkbaar is met die van R.W. Fassbinder, leent zich er zeer goed toe om Laarmans' psychische strijd te verfilmen. In zijn sobere decor, zijn heldere licht en het minimalisme van de dialoog, schept de cineast een sfeer waarin geen enkel detail betekenisloos blijft. In *Het Dwaallicht* heeft Buyens zich verdiept in Laarmans' gemoedstoestand en bijgevolg niet de anekdote uit Elsschots roman verfilmd, maar eerder een filmische interpretatie gemaakt van de tocht die Laarmans onderneemt in zijn ziel.

2.4 De verhouding tussen de drie vertolkingen

Nu de films besproken zijn, kunnen de verschillende vertolkingen van Laarmans in verhouding gebracht worden tot elkaar. Deze studie van Laarmans toont aan dat dit personage ook in de films een duidelijke ontwikkeling doormaakt zowel in de vorm als in de inhoud. In overeenstemming met de romans behandelen de films Laarmans' innerlijke strijd en de *onzekerheid* die daarmee gepaard gaat. Zowel *Lijmen*, *Kaas* als *Het Dwaallicht* brengen dit thema uitvoerig in beeld. Maar elk doen zij dat op een zeer eigen manier, en dit komt vooral tot uiting in de vorm. Er is namelijk doorheen de drie films, net zoals in de romans een evolutie te merken van een toenemende focus op het innerlijke. Er is dus een duidelijk verband te leggen tussen de ontwikkeling van het personage in de romans en die in de films.

De ontwikkeling doorheen de films wordt gekenmerkt door een afname van het belang van de anekdote en een toenemende aandacht voor het personage Laarmans. In *Lijmen* staat de hoofdhandeling in de roman, namelijk het "lijmen", centraal. Robbe de Hert heeft zich in deze film vooral geconcentreerd op het contrast tussen de ernst en de absurditeit van het "lijmen". Het conflict binnen Laarmans ligt in het verlengde van dit contrast. Laarmans slaagt er namelijk niet in zijn gevoelens van het zakenleven te scheiden, waardoor er in deze film, net als in de roman, pijnlijke maar vooral absurde situaties ontstaan. Maar met uitzondering van Laarmans' innerlijke strijd wordt de aandacht in het algemeen bij de anekdote gehouden, zonder Laarmans in het voetlicht te plaatsen. Ook al wordt in de inhoud Laarmans' verval weergegeven in een steeds decadentere levenshouding, toch vermijdt de vorm door zijn constante relativering en ridiculisering dat dit verval ernstig genomen wordt. Laarmans' innerlijke strijd lijkt hierdoor een onschuldig avontuurtje op de achtergrond van de strijd tussen Boorman en Lauwereysen. Gepaard met de Hollywoodmontagestijl van Robbe de Hert, die zich kenmerkt in een vlotheid en soepelheid, zorgt de vorm ervoor dat de kijker het verhaal zo vlot mogelijk kan volgen. De psychologische diepgang in het personage Laarmans wordt in *Lijmen* dan ook slechts oppervlakkig behandeld.

In *Kaas* besteedt Orlow Seunke ook veel aandacht aan de anekdote, maar toch neemt Laarmans er duidelijk een centrale rol in, net zoals in de roman. Het conflict binnen Laarmans is de centrale thematiek van deze film. Hij wil ontsnappen aan zijn saaie klerkenbestaan en een man van betekenis worden door zich in het zakenleven te storten. Maar al snel merkt hij dat hij niet geschikt is voor dit nieuwe leven. De spanning neemt

toe, net zoals zijn *onzekerheid*, en als zijn geest het niet meer aankan, begint zijn ondergang zich lichamelijk te uiten. Ook al probeert hij de onmacht over zichzelf te verbergen, zijn innerlijke strijd komt symptomatisch aan de oppervlakte. En pas als hij bijna waanzinnig wordt van de spanning geeft hij zijn kaasdroom op. Zijn gemoedstoestand wordt aan de kijker meegedeeld via een tegen zichzelf pratende Laarmans. Deze toevoeging geeft Seunke niet alleen de mogelijkheid om de gedachten van Laarmans aan het publiek te laten horen, maar beklemtoont ook de innerlijke strijd. Een man die tegen zichzelf zegt dat hij moet afleren van tegen zichzelf te praten, geeft immers snel een schizofrene indruk. Schizofreen is Laarmans echter niet. Hij heeft het alleen moeilijk zichzelf te aanvaarden. Seunke plaatst Laarmans' innerlijk conflict in de context van het verhaal door zijn liefdevolle verhouding tot vrouw en kinderen, die hem na zijn kaasdrama ook met liefde terug opvangen. *Kaas* gaat dus veel dieper in op de innerlijke strijd in Laarmans dan *Lijmen* maar plaatst deze wel nog binnen de context van het verhaal.

Buyens laat uiteindelijk de innerlijke strijd het verhaal volledig overheersen. Het gaat Buyens niet om de anekdote maar om de innerlijke gedachtestroom van Laarmans. In *Het Dwaallicht* krijgen Laarmans' gedachten bijgevolg de hoofdrol en worden letterlijk uitgebeeld in droomscènes die zich in grote getale over de hele film verspreiden. Het contrast tussen droom en werkelijkheid en Laarmans die er nooit in slagen zal deze twee met elkaar te verbinden, is het centrale thema in *Het Dwaallicht*. Buyens legt niet de focus op de zoektocht naar Maria van Dam maar op Laarmans' innerlijke zoektocht naar geluk en liefde. Hij weet dat zijn gemoedstoestand afhankelijk is van zijn houding tegenover zichzelf. Zolang hij zichzelf niet kan aanvaarden, zal hij nooit zijn geluk vinden en blijven vervallen in ontgoochelingen. Als hij op het einde beslist om voldoening te nemen met de illusie, is dit een eerste poging om zijn werkelijke hoedanigheid te aanvaarden. Want al blijft hij maar een huiselijk, burgerlijk, oud mannetje, zijn illusies zal niemand ooit van hem afnemen. De sobere vorm die Buyens hierbij gebruikt, met in de muziek het steeds herhalende thema in verschillende variaties, het heldere licht, de lange stiltes en de uitgebeelde gedachten van Laarmans, zorgt ervoor dat de kijker gedurende de volledige film Laarmans' innerlijke gedachtestroom letterlijk kan 'bekijken', en door de schrille contrastering tussen droom en werkelijkheid onverwijd met Laarmans' innerlijke strijd geconfronteerd wordt. Deze confrontatie zorgt voor een diepe inleving in het personage, zodat Laarmans niet als een personage binnen een verhaal bekeken wordt, maar als het ware een verhaal op zich wordt.

Net zoals bij de evolutie van Laarmans doorheen de romans worden dus ook in de films de elementen die stof bieden tot relativering van de strijd in Laarmans stuk voor stuk aan de kant geschoven om plaats te ruimen voor een direct contact met de innerlijke strijd en de *onzekerheid* van Laarmans. Robbe de Hert haalt deze strijd wel aan, maar deze ligt eerder in het verlengde van het conflict in de anekdote. Orlow Seunke biedt in *Kaas* een dieper inzicht in Laarmans' innerlijke strijd, maar blijft het toch in de context van het verhaal plaatsen. En Frans Buyens laat ten slotte de anekdote op de achtergrond liggen om zijn volledige aandacht aan de hunkeringen van de oude man te besteden. Buyens vertolkt Laarmans niet als een personage dat samen met de Afghani op zoek gaat naar Maria van Dam, maar als de concretisering van Elsschots centrale thematiek. In *Het Dwaallicht* heeft Laarmans namelijk zijn status als personage verlaten en is uiteindelijk de belichaming geworden van de twijfel tussen droom en daad.

BESLUIT

In dit onderzoek heb ik mijn aandacht volledig gericht op één personage: Laarmans in de verfilmingen van Elsschots romans *Lijmen - Het Been, Kaas* en *Het Dwaallicht*. De doelstelling was om aan de hand van de verschillende benaderingen uit de literatuur- en filmwetenschap te analyseren hoe de vertolkers elk het personage hebben geïnterpreteerd, welke vorm zij aan Laarmans hebben gegeven en hoe de uiteindelijke vertolkingen zich ten slotte tot elkaar verhouden. Alvorens de vertolkingen te bestuderen, heb ik me eerst verdiept in de romans, zodat ikzelf eerst een uitvoerig beeld kon vormen over zowel de vormelijke als de inhoudelijke aspecten van Laarmans. Na de uiteindelijke bespreking van het personage in de films, kwam ik tot de vaststelling dat Laarmans een duidelijke evolutie doormaakt, niet enkel in de romans maar ook in de films, en dat deze ontwikkeling tevens een richting aanneemt. In *Het Dwaallicht*, zowel de roman als de film, is dit personage namelijk geen personage meer, maar een geestelijke concretisering van Elsschots thematiek. Laarmans is op het einde van zijn evolutie de belichaming geworden van de twijfel tussen droom en daad.

Het personage Laarmans was een zeer dankbaar onderwerp voor deze studie. Ten eerste is zijn aanwezigheid in de romans van Elsschot zo aanzienlijk dat zijn belang in de thematiek bijna vanzelfsprekend is. Uit de analyse van de romans bleek ook dat hij niet enkel een personage is, maar vaak ook focalisator en verteller. Ook de variatie in zijn ontwikkeling zonder daarbij zijn eenheid te verliezen, heeft me sterk gefascineerd bij dit onderzoek. Ten tweede bood Laarmans ook veel stof tot analyse door het feit dat hij in drie films vertolkt werd, en dit door drie verschillende cineasten en acteurs. En ten derde brengen deze drie verfilmingen ook Laarmans' geschiedenis in beeld van *Lijmen* tot *Het Dwaallicht*, wat mij de mogelijkheid bood om Laarmans' ontwikkeling van begin tot einde zowel in de romans als in de films te bespreken.

De studie van Laarmans ging gepaard met een zoektocht naar gepaste methodes, zowel bij de analyse van de romans als van de films. De voornaamste reden hiervoor was het feit dat dit een personagestudie is. Het personage is een fictionele creatie maar heeft toch net als mensen een eigen wil en persoonlijkheid. Deze tweestrijdigheid tussen zijn fictionele en menselijke hoedanigheid vereiste een methode die aan beide vereisten kon voldoen. Naast deze eerste probleemstelling was er bij de bespreking van Laarmans in de romans ook een model nodig dat de onderzoeker de kans biedt om zowel zijn ontwikkeling per roman als zijn gehele ontwikkeling doorheen de verschillende romans te analyseren. De

indeling in vorm en inhoud en de toepassing van verschillende methodes uit de narratologie, de psychologie en de filmwetenschap zorgden uiteindelijk, zowel bij de romans als bij de films voor een methode die aan de verschillende eisen kon beantwoorden.

Bij de analyse van Laarmans in de romans werden in de vorm het verhaal, de stem en de acteurs besproken, zoals beschreven door Bal en Van Heusden en Jongeneel. In de inhoud werd dieper ingegaan op de strijd tussen de innerlijke drijfveren op basis van de methode van Maslow. In de beschrijving van de vorm stelde ik vast dat de informatie over Laarmans' verhaal doorheen de romans steeds subjectiever wordt en dat de elementen die stof bieden tot relativering van deze informatie, zoals bijv. het perspectief van een andere verteller en de omkadering, per roman afneemt. Daarnaast verdwijnen geleidelijk aan de uiterlijke beschrijvingen en wordt de focus steeds meer op Laarmans' innerlijk gelegd. Wat het personage zelf betreft, is er een kringloop van ontgoochelingen op te merken, waarbij Laarmans' *onzekerheid* een centrale rol speelt. Laarmans lijdt namelijk aan een tergende onvrede met zichzelf, waardoor hij tevergeefs telkens opnieuw aan zichzelf tracht te ontsnappen. Tijdens zijn opeenstapeling van mislukkingen wordt hij steeds maar *onzekerder* over zichzelf. Hij is niet alleen teleurgesteld in zichzelf maar ook in het leven, in de werkelijkheid en beslist daarom genoeg te nemen met zijn dromen, zonder die nog te proberen verwezenlijken. De onvrede van Laarmans met zichzelf uit zich in een strijd tussen verschillende gedaantes doorheen de roman: de poëtische idealist, de gevoelsloze zakenman en de huiselijke klerk. Deze strijd veruitwendigt zich in verschillende elementen: de personages, de ruimtes en vooral in Laarmans' taal. In zijn *onzekerheid* bouwt Laarmans een cynisme op waarmee hij zichzelf en de buitenwereld begint te ridiculiseren. Zijn ontgoochelingen tracht hij daarmee draaglijker te maken door de spot te drijven met zijn doelstellingen. Maar deze ontkenning van zijn ontgoochelingen doet hem weinig goed. Het cynisme legt steeds de klemtoon op zijn innerlijke strijd, waardoor zijn *onzekerheid* over zichzelf steeds blijft toenemen.

Omdat Laarmans' *onzekerheid* zo sterk verbonden is aan zijn innerlijke strijd, besloot ik dit laatste element centraal te plaatsen in de bespreking van de inhoud. Het is ook immers Laarmans' innerlijke doelstelling om deze strijd te overwinnen. Op die wijze kan hij eindelijk rust vinden, verlost zijn van zijn *onzekerheid*. Voor de beschrijving van de innerlijke strijd heb ik gebruik gemaakt van de theorie van Maslow. Volgens Maslow heeft elk mens de behoefte om te groeien, maar heeft tegelijk ook de behoefte aan veiligheid. Deze tweestrijd ligt ook aan de basis van Laarmans' *onzekerheid*. Hij wenst

steeds zijn dromen te verwezenlijken maar is bang voor de consequenties van zijn daden. Om een toestand van innerlijke rust te bereiken, wenst hij deze twee drijfveren in harmonie te brengen met elkaar. Hij wenst m.a.w. op avontuur te gaan zonder daarbij gevaar te lopen. Zijn grote tegenstander daarbij is de *onzekerheid*. Aangezien zijn helpers, namelijk de getuige-status en de humor, van dubieuze aard zijn, is deze innerlijke doelstelling van begin af aan al gedoemd te mislukken. Zijn humor wordt een pijnlijk cynisme waardoor zijn innerlijke strijd alleen maar ondraaglijker wordt. En de getuige-status helpt hem wel om in relatieve veiligheid zijn beproevingen aan te gaan, maar doet zijn groei stagneren, waardoor zijn innerlijke onrust ongewijzigd blijft. Als Laarmans beseft dat hij zijn doelstelling nooit zal bereiken, besluit hij om zijn ambities opzij te leggen, zich af te wenden van de buitenwereld en te vluchten in zijn dromen.

Wat de films betreft, komt hetzelfde centrale element als in de inhoud naar boven: de innerlijke strijd. Deze strijd ligt nu eenmaal aan de basis van Laarmans persoonlijkheid en is ook de oorzaak van zijn *onzekerheid*. Alle drie de films behandelen ook deze innerlijke strijd als centrale thematiek, maar geven er wel elk een eigen vorm aan. Net zoals in de romans is hier een toenemende focus op het innerlijk van Laarmans op te merken. Bij *Lijmen* van Robbe de Hert ligt de nadruk hoofdzakelijk op de anekdote. Laarmans worstelt wel met een strijd tussen zijn gevoelens en zijn ambitie om zakenman te worden, maar de pijn die hiermee gepaard gaat wordt verzacht door een vrolijke vorm, die bedoeld is om het contrast tussen de ernst en de absurditeit van het zakenleven te beklemtonen. Orlow Seunke heeft in *Kaas* al meer aandacht voor de tragiek van Laarmans' innerlijke strijd en brengt deze ook tot uiting in de vorm. Hij blijft dit conflict echter binnen de context van de anekdote plaatsen. En de vormelijke uiting die hij ervoor heeft bedacht is meer verbaal dan beeldend. Een letterlijke uitbeelding van het innerlijk en de steeds aanwezige tweestrijd van Laarmans is te zien in de verfilming van *Het Dwaallicht* door Frans Buyens. Laarmans' vertwijfeling tussen droom en daad wordt in deze film in beeld gebracht door een constante afwisseling tussen expliciete droomscènes en de werkelijke zoektocht naar Maria van Dam. De kijker ziet Laarmans' gedachtenstroom die hopeloos in contrast staat met de werkelijkheid en wordt door de psychologiserende vormgeving in direct contact gebracht met Laarmans' innerlijke onrust. Buyens legt de klemtoon in *Het Dwaallicht* niet op de zoektocht naar Maria van Dam, maar op de geestelijke reis die Laarmans tijdens deze tocht in zichzelf onderneemt.

De studie van het personage Laarmans in de verfilmingen van *Lijmen-Het Been*, *Kaas* en *Het Dwaallicht* toont aan dat dit personage een eenheid vormt die zowel in de romans

als in de films een duidelijke ontwikkeling doormaakt. Uit de analyse van de verhouding tussen de drie vertolkingen blijkt verder dat elke vertolker een poging heeft gedaan om de essentie van Laarmans, namelijk zijn innerlijke strijd, in beeld te brengen. Elke cineast heeft hierbij zijn eigen methode gebruikt, waardoor de evolutie van het personage niet enkel in de inhoud maar ook duidelijk in de vorm van de films naar voren komt. De conclusie van deze studie is dat in het personage Laarmans een tragedie vervat ligt die inherent is aan het menszijn, namelijk de twijfel tussen droom en daad. En na talloze tevergeefse pogingen om zich van deze twijfel te verlossen, beslist Laarmans uiteindelijk om genoegen te nemen met enkel de droom.

De drie films die in deze studie besproken worden zijn echter niet de enige verfilmingen van romans waarin Laarmans voorkomt. Zo werd *Kaas* ook in 1968 verfilmd door Gerard Rekers, alsook *Lijmen* in 1970 door Walter van der Kamp. Daarnaast heeft de Britse productiemaatschappij Shooting Pictures met de uitgeverij Athenaeum-Polak & Van Genneep in januari 2005 ook een akkoord bereikt over de filmrechten op *Kaas*. Het is dus goed mogelijk dat er binnenkort ook een Engelse vertolking beschikbaar wordt gesteld ter bestudering van dit personage. Misschien brengen deze drie verfilmingen andere nuances van Laarmans' persoonlijkheid in beeld waardoor het personage van een andere invalshoek kan bestudeerd worden. Ook een verdere bespreking van de adaptatietechnieken die, zowel in de drie besproken verfilmingen als in de drie pas opgesomde films, aangewend worden om uiting te geven aan Laarmans' persoonlijkheid, biedt ongetwijfeld voldoende stof tot verdere bestudering van dit personage.

BIBLIOGRAFIE

Primaire bibliografie

- Elsschot, Willem (1923), *Lijmen* in: “Lijmen-Het Been”, 2002, Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, pp. 9-176.
- Elsschot Willem (1938), *Het Been* in; “Lijmen-Het Been”, 2002, Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, pp. 177-254.
- Elsschot, Willem (1933), *Kaas*, 2003, Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep.
- Elsschot, Willem (1946), *Het Dwaallicht*, 2004, Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep.

Secundaire bibliografie

- Assche, Armand van (1989), *Karakters en personages in de literatuur*, Leuven: Acco.
- Bal, Mieke (1979), *Mensen van papier: over personages in de literatuur*, Assen: Van Gorcum.
- Braak, Menno Ter (1938), *Boorman Herleefd* in: “Over Willem Elsschot beschouwingen en interviews”, 1982, 's Gravenhage: BZZTôH, pp. 177-179.
- Bühler, Charlotte en Allen, Melanie (1972), *Inleiding tot de humanistische psychologie*, Belmont: Wadsworth Publishing Company, inc.
- Danckaert, Frits (1981), *Van woord tot beeld, boek tot film*, Sint-Niklaas: Baart, Borsbeek en Minerva.
- Delden, J. van (1983), *Willem Elsschot, Kaas*, Vaassen/Apeldoorn: Walva-boek.
- Elsschot, Willem (1934), *Tsjip* in: “Tsjip-de Leeuwentemmer”, 2003, Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, pp. 7-116.
- Elsschot, Willem (1939), *De Leeuwentemmer* in: “Tsjip-de Leeuwentemmer”, 2003, Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, pp. 117-198.
- Elsschot, Willem (2005), *Verzameld werk*, Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep.
- Encarta (2003), *Encyclopedie Winkler Prins*, Microsoft Corporation/Het Spectrum.
- Fens, Kees (1965), *Het verhaal van de publieke man* in: “Over Willem Elsschot beschouwingen en interviews”, 1982, 's Gravenhage: BZZTôH, pp. 265-271.

- Fens, Kees (1972), *Kaas contra fromage* in: “Over Willem Elsschot beschouwingen en interviews”, 1982, 's Gravenhage: BZZTôH, pp. 213-215.
- Geens, Paul (1986), *Naslagwerk over de Vlaamse film*, Brussel: C.I.A.M. v.z.w.
- Gorp, Hendrik van (1998), *Lexicon van literaire termen*, Groningen: Martinus Nijhoff uitgevers.
- Goudsblom, J. (1957), *De drie-eenheid Elsschot* in: “Over Willem Elsschot beschouwingen en interviews”, 1982, 's Gravenhage: BZZTôH, pp. 99-104.
- Heusden, Barend van en Jongeneel, Els (1993), *Algemene literatuurwetenschap*, Utrecht: Het Spectrum b.v, Tweede druk.
- Janssens, Marcel (1969), *Vader gaat op stap* in: “Over Willem Elsschot beschouwingen en interviews”, 1982, 's Gravenhage: BZZTôH, pp. 272-280.
- Kouwer, B.J. (1973), *Existentiële psychologie*, Boom Meppel: Taconis Wolvega.
- Marks-van Lakerveld, Geertrui (1977), *Over Lijmen/Het Been van Willem Elsschot*, Amsterdam: Wetenschappelijke Uitgever b.v.
- Maslow, Abraham H (1971), *Psychologie van het menselijke zijn*, Rotterdam: Lemniscaat, vierde druk.
- Monaco, James (1991), *Film taal, techniek en geschiedenis*, Houten: Het Wereldvenster, derde druk.
- Nederlandse taalunie (1990), *literatuur ingeblikt: verslag van de Algemene Conferentie van de Nederlandse taal en letteren 1990*, , Den Haag: Stichting Bibliographia Neerlandica.
- Peters, Jan Marie (1980), *Van woord naar beeld. De vertaling van romans in film*, Muiderberg: Coutinho.
- Poorter, W. De (2002): “Film: Hoe mooie zinnen verfilmen? Over “Villa des Roses” en andere Elsschotfilms”, in: *Ons Erfdeel* 45, nr. 1, 458-460.
- Stanislavsky, Konstantin (1985), *Lessen voor acteurs*, Amsterdam: International Theatre Boekshop.
- Geerts, G. (1999), *Van Dale, Groot woordenboek der Nederlandse taal*, Utrecht: Van Dale Lexicografie.
- Vervliet, Raymond (1977), *Het dwaallicht achterna*, Gent: E. Story-scientia.
- Vlierden, F. van (1957), *Het cynisme van Willem Elsschot* in: “Over Willem Elsschot beschouwingen en interviews”, 1982, 's Gravenhage: BZZTôH, pp. 105-111.