

GERT DE JAGER

Een onbekende klassieker: de *Camera Obscura* uit 1839

Abstract – *Camera Obscura* (1839) by Hildebrand is generally considered to be a masterpiece in nineteenth century Dutch realism. In the second half of the nineteenth century the collection of stories, sketches and essays was expanded to double its original size and from that time on it gained a huge popularity. The readers, however, showed a strong preference for some of the stories that presented an idyllic picture of Holland before the industrialization. In doing that, they neglected the overall design of the book — especially that of the first edition. The first edition was conceived by a 25-year old author who was a student entering society. His description of human behaviour was prompted by the concern that human beings might not fulfil their destiny and express themselves according to what he considered to be their nature. The ten texts that make up the first edition, how diverse in character they may be, deserve to be read in their original context.

1 De canonisering van een ‘groeiboek’

Dat de *Camera Obscura* in 1998 in de Deltareeks verscheen, zal weinigen verbaasd hebben. Een klassieker status dan de *Camera* sinds de eerste druk uit 1839 verworven heeft, is nauwelijks denkbaar. Niet alleen beleefde Hildebrands verzameling schetsen en opstellen in de ruim anderhalve eeuw die volgde meer dan honderd herdrukken, geen ander werk is zozeer opgevat als een manifestatie van alles wat typisch Nederlands zou zijn. Bij dat laatste plaatsen Van den Berg, Eijssens, Kloek en Van Zonneveld, die de uitgave in de Deltareeks verzorgden, de nodige kanttekeningen, maar tegelijkertijd constateren ze dat de *Camera* geen museumstuk is geworden: het boek wordt nog steeds herdrukt. Dankzij de glasheldere prozastijl blijft de Nederlandse lezer zich in de wereld van de *Camera* herkennen. Wat typisch Nederlands is, is een kwestie van zelfbeeld en daarin schuilt de verklaring voor het succes: het zelfbeeld van de Nederlander is ‘gedurende honderd vijftig jaar opmerkelijk stabiel gebleken’ (Hildebrand 1998 II: 58).¹

Uitgangspunt voor de Delta-editie is de eenentwintigste druk uit 1901, de laatste waarvoor de schrijver verantwoordelijk was en waarvan correctieproeven bewaard zijn gebleven. Gedurende zijn hele lange leven is Beets aan de tekst blijven schaven. Hij verbeterde zetfouten, volgde nieuwe opvattingen wat betreft de interpunctie en verder werd ‘menige gebrekkige of min gelukkige uitdrukking door een juistere en betere, maar vooral een goede hoeveelheid onduitsche woorden

1 Bij verwijzingen naar de Delta-editie wordt het deelnummer vermeld in Romeinse cijfers met daarna het paginanummer. Uit de *Camera* zelf zal zoveel mogelijk worden geciteerd naar de eerste druk. Daarbij wordt Beets' gebruik van hoofdletters gerespecteerd met uitzondering van eigennamen, die bij hem volledig in kapitaal staan. De cursivering van leenwoorden wordt wel overgenomen. Omdat niet iedereen de eerste druk tot zijn beschikking zal hebben, volgt op de paginaverwijzing de corresponderende bladzijde in de Delta-editie. De auteursvermelding Hildebrand 1839 of Hildebrand 1998 zal verder achterwege blijven.

door vaderlandsche taal vervangen' (I: 16). Het citaat komt uit het voorwoord tot de veertiende druk uit 1883 waarin de negenenzestigjarige auteur zich tevens afvraagt of het langzamerhand niet tijd wordt 'ophelderende aantekeningen' aan de tekst toe te voegen (I: 15). De wereld die hij beschrijft is in veel opzichten de wereld van zijn lezers niet meer. Vier jaar later verschijnt inderdaad *Na vijftig jaar; noodige en overbodige ophelderingen van de Camera Obscura*. Voor het laatst neemt Beets zijn pseudoniem aan en in acht hoofdstukken en met een tientallen pagina's tellend 'alphabetisch register van namen en woorden' voorziet hij blijkbaar in een behoefte (II: 347-397). Al na een jaar is een herdruk nodig.

Het voorwoord bij de veertiende druk is een 'bijvoegsel' bij een ander voorwoord: het 'voorbericht' tot de zesde druk uit 1864. Het boek is dan een kwart eeuw oud en opmerkelijk genoeg gaat Hildebrand op dat moment al in op de noodzaak van toelichtingen: 'maakt niet het vierde eener eeuw; en eener eeuw als de negentiende; maakt niet het vierde eener eeuw een tijdperk uit, lang genoeg om een boek als het zijne hier en daar zonderling te doen voorkomen en op menige plaats onverstaanbaar te doen worden?' (I: 11). Na een opsomming van zaken die veranderd zijn, van dameshoeften tot spoorwegen, komt de schrijver tot de conclusie dat de 'noten nood' nog niet hoog genoeg gestegen is. In latere drukken, wanneer de behoefte 'nog dringender' zal zijn, zal hij aan de wensen van zijn lezers tegemoet proberen te komen (I: 12).

Zes drukken in vijftientig jaar – de *Camera* was blijkbaar niet meteen een onverbiddelijke bestseller. Pas na de zesde druk, in de tweede helft van de negentiende eeuw, volgden de herdrukken elkaar in hoog tempo op en dat vaak als volksuitgave in een grote oplage. Die herdrukken betroffen een tekst die inmiddels twee keer zo omvangrijk was geworden. In de derde druk uit 1851 was de *Camera*, door de verzorgers van de Delta-editie als een 'groeiboek' gekarakteriseerd (II: 22), uitgebreid met 'De familie Kegge', 's Winters buiten' en 'Gerrit Witse'. De vierde druk uit 1854 bevatte daarnaast negentien, niet al te omvangrijke en rond 1840 verschenen 'verspreide stukken van Hildebrand' die werden gepresenteerd als 'een aanhangsel tot de 4^{de} volledige, uitgave zijner *Camera Obscura*' (II: 71). Na, afgezien van voorberichten en naredes, nog één kleine toevoeging in de zevende druk uit 1871 was de toekomstige klassieker compleet. Beets overleed in 1903 en zijn copyright gold tot 1953 – het boek kon al die jaren met inbegrip van de verspreide stukken door Bohn worden herdrukt. In 1957 verscheen een Prismapocket zonder aanhangsel. Voor veel naoorlogse lezers zal die eveneens vaak herdrukte pocket de *Camera* zijn waarmee ze tijdens hun middelbareschooltijd kennis hebben gemaakt.²

De ontstaans- en drukgeschiedenis maakt de keuze van de Delta-redacteuren voor de 'Ausgabe letzter Hand' begrijpelijk (II: 10). Het is niet de eerste druk uit 1839, maar de *Camera* uit de tweede helft van de negentiende eeuw die nationaal bezit is geworden. Met hun meticuleuze aantekeningen wordt het werk van Beets in *Na vijftig jaar* in feite voortgezet. Een verdwenen wereld wordt, voorzover nodig voor een beter begrip van de tekst, tot in de kleinste details opgeroepen. En hoewel men daarbij minder verder gaat dan in de annotatie bij Beets' dagboek van 1833 tot 1836 en de uitgave in de Monumenta Literaria Neerlandica van Klikspaans *Studentenschetsen* waar we precieze adresgegevens krijgen van middenstanders en andere Leidenaren – bij de *Studentenschetsen* wordt zelfs een uit-

2 Zie voor een gedetailleerde beschrijving van de drukgeschiedenis de Delta-editie II: 58-99.

vouwbare plattegrond meegeleverd –, lijkt een groot deel van de aantrekkingskracht van de *Camera* te berusten op de mogelijkheid om bijna op te gaan in het verleden. De lezer met een documentair-realistische leeswijze die uit is op iets als de historische sensatie zoals Huizinga die omschreef, wordt door de verzorgers van de Delta-editie op een voorbeeldige manier bediend.

Zo'n leeswijze is bij een tekst waarvan het realistisch gehalte van meet af aan is opgemerkt, ook weinig verwonderlijk. 'En daarom prijzen wij ook het boek,' aldus de anonieme recensent in de *Vaderlandsche Letteroefeningen* uit 1840. 'Het is vol van natuur; hoezeer wij er bijvoegen moeten, dat het niet altijd schoone en belangrijke natuur is.' De *Camera* blijkt het gesprek van de dag te zijn, maar toch is er, in de ogen van deze recensent, weinig reden voor optimisme over de duur van het succes: 'de opgang, dien het bij zijne intrede in de wereld maakt, [...] zal hoogstwaarschijnlijk voor vergetelheid plaats maken.'³ Aan de hoeveelheid besprekingen valt het aanvankelijke succes overigens niet af te meten. De enige andere recensie uit de beginjaren is het beroemde stuk van Potgieter in *De Gids* uit 1841 waarin de 'Kopijeerlust des Dagelijkschen Levens' als een te beperkte schrijversambitie wordt bekritiseerd. Op dat moment is de tweede druk al verschenen en in tegenstelling tot zijn voorganger vermoedt Potgieter dat de *Camera* voorlopig wel gelezen zal blijven worden: het is 'een Boek, dat, trots onze aanmerkingen eenen derden druk zal beleven, al was het alleen om de verdienste van den stijl!'.⁴

Potgieter kreeg gelijk, maar minder snel dan hij gedacht zal hebben. Wanneer de derde, vermeerderde druk in 1851 uitkomt, toont de *Camera* voor het eerst zijn karakter als 'groeiboek'. Met drie teksten uit 1840, waaronder 'De familie Kegge' dat in de Delta-editie eenentachtig bladzijden beslaat en daarmee meer dan een kwart van het toenmalige totaal, is het boek niet alleen in omvang verdubbeld, het verschijnt ook in twee delen en in een andere ordening dan voorheen. De auteur is inmiddels allang geen student meer, maar een respectabel predikant te Heemstede die tegen de veertig loopt en onder de titel *Stichtelijke uren* maandelijks zijn preken publiceert. De wereld van 1840 was de wereld van zijn studententijd – een wereld die inmiddels ver achter hem lag. 'Indien ik op dit oogenblik gelegenheid of genegenheid had om denzelfden vorm van schrijven te gebruiken, ik zou meenen tot iets belangrijkers, iets geestigers verplicht te zijn; en vooral tot iets dat van een dieper menschenkennis en vruchtbarer levensbeschouwing getuigde,' aldus Beets in een bijvoegsel tot de oorspronkelijke narede (I: 292).

Over de bijzondere positie van de student in de negentiende eeuw is de afgelopen jaren het nodige geschreven, niet in het minst om te verklaren hoe het mogelijk was dat de scherpzinnige observator in de *Camera* kon uitgroeien tot een totem van stichtelijkheid.⁵ Klikspaan laat er al in 1839 weinig onduidelijkheid over bestaan: de student is 'van de maatschappij afkeerig; voor hem is de maatschappij het donkere hol waar ook hij in zal moeten rondgrabbelen tot hij een rijken buit in den vorm van

3 An. 1840, resp. 84 en 85. De anonymus is in de Delta-editie geïdentificeerd als de Leidse hoogleraar in de biologie Jan van der Hoeven (II: 51).

4 Potgieter 1841: 448. Ook Potgieters recensie verscheen anoniem, maar volgens de inleiders van de Delta-editie 'was het een publiek geheim dat zij van de hand was van E.J. Potgieter' (II: 51).

5 Van de discussie rond 'het probleem-Beets' wordt in de Delta-editie een overzicht gegeven (II: 55-57). Heeroma 1950 beschrijft het probleem als prototypisch voor een studentengeneratie. Recent in dat voetspoor Streng 2001. Zie verder voor het studentenleven Van Zonneveld 1993 en Van Zonneveld 2003.

een post of eene vrouw bij de voddën heeft gepakt en waarvan hij zoo lang mogelijk de oogen afgewend houdt' (Klikspaan 2002, I: 67). Om het einde van de studententijd te beschrijven gaat hij over tot morbide metaforen. De promotie blijkt 'des Studenten doodbed' en zelfs de voerman van de promotiekoets is 'treurig als de doodgraver, droevig en somber als zijn ambtgenoot, die den brozen sterveling voor het laatste maal heenrijdt naar zijne laatste woning – hij, die gestadig slagtoffers naar het graf voert hunner zoete jeugd' (Klikspaan 2002, I: 273).

De overgang naar een maatschappelijke positie en maatschappelijk aanzien heeft Beets als minder dramatisch beleefd, maar ook hij had, getuige het aan Horatius ontleende motto, de *Camera* van meet af aan beschouwd als de afsluiting van een periode van spelen. In 1851 lag over zijn schetsen uit het eind van de jaren '30 en uit 1840 in ieder geval het patina van een voorbijge studententijd. Maar meer dan dat misschien zelfs. Het voorbericht uit 1864 waarin Hildebrand de noodzaak van toelichtingen overweegt, laat zien dat Beets zijn eeuw – een 'eeuw als de negentiende' – als een tijd van snelle veranderingen had ervaren. De verzorgers van de Delta-editie kunnen daar begrip voor opbrengen:

Hildebrand schreef de *Camera* in een tijd dat er nog allerlei restanten van het 'ancien régime' bestonden. Trekschuit en diligence waren de publieke vervoermiddelen. Het geldstelsel was al wel gestandaardiseerd maar er waren nog allerlei achttiende-eeuwse munten in omloop. Er was nauwelijks straatverlichting. De steden waren ommuurd en voorzien van poorten die 's nachts werden gesloten. De nieuwe pedagogische opvattingen deden aarzelen hun intrede in het onderwijs. De taal van de universiteit was nog het Latijn. Dertig jaar later was de Nederlandse samenleving in vele opzichten onherkenbaar gemoderniseerd [...] (II: 47).

Wat gemoderniseerd werd, was meer dan de decorstukken van de *Camera*. Het meest ingrijpend zullen het verdwijnen van vertrouwde hiërarchische verhoudingen in het revolutiejaar '48 zijn geweest en de ook in Nederland langzaam opgaankomende industrialisatie. Een spectaculaire technische ontwikkeling was de opkomst van de fotografie. In de jaren '30 werd de camera obscura gebruikt als kermisattractie of als hulpmiddel voor schilders – 'aardig speelgoed' volgens Beets in *Na vijftig jaren* (II: 353). Het boek dat aan het speelgoed zijn titel had ontleend, was in de tweede helft van de negentiende eeuw tot aan de titel toe obsoleet geworden.

Dat neemt niet weg dat de *Camera* pas in de tweede helft van de negentiende eeuw zijn grote opgang beleefde. De conclusie kan niet anders zijn dan dat Hildebrands realisme slechts gedurende korte tijd als een spiegel voor *tijdgenoten* heeft gefungeerd – gedurende twee drukken van elk 1150 exemplaren die bovendien minder dan de helft van het latere 'groeiboek' omvatten. Het verschil met een ander toonbeeld van Hollands huiskamerrealisme dat afkomstig is van een vijftwintigjarige, *De avonden*, springt in het oog. Ook dat boek beleefde in later jaren herdruk op herdruk, maar dankt, afgezien van het feit dat de tekst nooit werd herzien, zijn klassieke status mede aan de onmiddellijke uitwerking die het had op degenen die hun wereld beschreven zagen. De *Camera* daarentegen werd klassiek naarmate de opgeroepen wereld verder achter de horizon verdween. Een Anton Pieck-achtige biedermeiernostalgie was van de klassieke status van begin af aan een wezenlijk bestanddeel. Het betekent dat het specimen bij uitstek van negentiende-eeuws realisme vrijwel altijd als een 'historische' verzameling schetsen

heeft gefunctioneerd – met ‘historisch’ in de betekenis die het heeft in ‘historische roman’.

Een historische verzameling schetsen is niet wat de vijftwintigjarige student aan het eind van de jaren '30 voor ogen stond. Hij maakte een keus uit wat hij in portefeuille had, schreef enkele nieuwe schetsen waarin hij het leven van alledag vastlegde en bracht ze samen in een bepaalde ordening. Hij had reden om te veronderstellen dat zijn onderneming enig succes zou kennen – hij had al een geduchte literaire reputatie –, maar kon niet vermoeden dat zijn boek enkele decennia later furore zou maken als een kijkdoos naar het verleden. Nog minder kon hij vermoeden dat hij aan een ‘groeiboek’ schreef – een metafoor die een stadium van volgroeiheid impliceert dat ergens in de toekomst ligt. De ‘Ausgabe letzter Hand’ uit 1901 in de Delta-editie doet recht aan een boek dat klassiek geworden is, maar het zou wel eens kunnen zijn dat de ‘student-auteur’ uit 1839 in zekere zin het slachtoffer werd van zijn succes.

2 ‘Zonder onderlingen samenhang’

De eerste druk telde tien afzonderlijke teksten en een narede die voor een gedeelte werden gedateerd. In de inhoudsopgave luiden de titels als volgt:

Jongens
 Kinderrampen (1839)
 Een Beestenspel (1836)
 Een onaangenaam mensch in den Haarlemmer Hout (1839)
 Humoristen
 De Familie Stastok
 Varen en Rijden (1837)
 Genoegens smaken (1838)
 Een oude Kennis
 Verre Vrienden
 Narede en Opdracht

De jaartallen tussen haakjes zijn onderaan de eigenlijke tekst te vinden. Tweemaal wordt met behulp van een opschrift boven de tekst de illusie van de briefvorm gewekt. ‘Humoristen’ zou blijken een vermelding tussen haakjes afkomstig zijn ‘uit een brief van Melchior’ en heeft ‘Beste Hildebrand’ als geadresseerde; ‘Genoegens smaken’ stamt ‘uit de correspondentie met Augustijn’ en is ditmaal door ‘Hildebrand’ ondertekend. Het opschrift van de narede wordt boven de tekst zelf aangevuld tot ‘Narede, en opdracht aan een vriend’ met daaronder de adressering aan een ‘Beste Vriend’.

Opmerkelijk is de gedeeltelijke datering. Die maakt meteen twee dingen duidelijk over het boek *Camera Obscura* dat de lezer voor zich heeft. Blijkbaar zijn de teksten die samen dat boek vormen in de loop van een flink aantal jaren ontstaan en mag men aannemen dat het niet als eenheid werd geconcipieerd. Tegelijkertijd is de ordening van de teksten die worden aangeboden geen chronologische. Aan die ordening moet derhalve een of ander principe ten grondslag liggen: een artistieke keuze.

Dat de volgorde van zijn teksten voor Beets een serieus punt van overweging was, blijkt uit de derde druk uit 1851. Die druk verschijnt in twee delen met daarin voor

het eerst onder meer 'De familie Kegge'. Waarschijnlijk is de toevoeging van dat omvangrijke verhaal voor Beets de reden geweest de opzet van zijn boek te wijzigen. 'De Familie Stastok' fungeert nu als openingstekst met meteen daarna 'Een oude Kennis'; 'De familie Kegge' volgt als derde en het eerste deel wordt afgesloten met 'Een onaangenaam mensch'. Het tweede deel bevat de overige opstellen uit de eerste druk in hun oorspronkelijke volgorde en verder de twee nieuwe teksten 's Winters buiten' en 'Gerrit Witse' – in het tweede deel is 'Gerrit Witse' daarmee de enige novelle. Dat Beets niet tevreden moet zijn geweest met die ordening, blijkt wanneer in 1854 de vierde druk verschijnt – weer in twee delen en met toevoeging van de 'verspreide stukken'. Op wijzigingen in de woordkeus en de spelling na is het eerste deel nu gelijk aan de eerste druk uit 1839; de teksten uit 1851 zijn alle drie te vinden in het tweede deel. Deze ordening, met na 'Gerrit Witse' het aanhangsel, werd de definitieve en daarmee de klassieke. Ook de uitgave in de Delta-reeks wijkt hier niet van af.

Op de totstandkoming van zijn boek werpt Hildebrand al in zijn narede van 1839 enig licht:

Gy weet hoe en wanneer ik deze opstellen heb byeen gekregen. Zy zijn bedacht in verloren uren, tusschen de wielen en op het water, op wandelingen, en in vervelende gezelschappen. Zy zijn geschreven in oogenblikken, waarin een ander zijn piano opensluit, of een pijp rookt, of over Don Carlos praat. Zy werden in gezellige uurtjens voorgelezen onder vrienden, alleen onder vrienden. Nu ze dan byeen vergaderd zijn en aan het publiek worden overgegeven, hoop ik dat het publiek ze als zoodanig zal beschouwen (246; I: 149).

Wat bijeenvergaderd werd, was zeker niet alles wat de schrijver in portefeuille had en wat hij soms al, zoals 'Een Beestenspel' en 'Varen en Rijden', had gepubliceerd in tijdschriften. Van vijf andere teksten die niet met de directe actualiteit waren verbonden en waarmee de lezers van *De Gids* al kennis hadden kunnen maken, vragen de verzorgers van de Delta-editie zich af waarom ze voor de eerste druk terzijde werden gelegd (II: 32). Vond de uitgever het te vroeg om artikelen te bundelen die recent waren verschenen in een tijdschrift? Stond de selectie van de *Camera* misschien al vast? Was het een kwestie van kopijrecht?

Opvallend genoeg gaan ze voorbij aan de mogelijkheid van een weloverwogen artistieke keuze. Daarmee sluiten de verzorgers van de Delta-editie zich aan bij een lange traditie – een traditie waarin de ordening van de *Camera* werd genegeerd of als min of meer toevallig voorgesteld. Die traditie begon meteen al met de eerste recensie uit 1840 in de *Vaderlandsche Letteroefeningen*. Voordat hij de stukken gaat beoordelen, wil de recensent vaststellen wat voor boek hij voor zich heeft:

Vooreerst dan, *wat* is het boek, en ten tweede, *hoe* is het? Het is eene verzameling van zeschilderingen, van tafereelen; het is eene *chambre obscure*, hier en daar neêrgezet, nu eens voor een' troep spelende jongens, dan voor een beestenspel, dan weder in den Haarlemmer-Hout enz. Deze tafereelen staan daarom ook op zich zelve en zijn zonder onderlingen samenhang (An. 1840: 84)

In taferelen als 'Een oude Kennis' munt de schrijver uit in 'fiksche teekening', 'Een onaangenaam mensch' daarentegen heeft 'weinig aangenaams' te bieden en een opstel als 'Een Beestenspel' is zelfs overbodig (An. 1840: 86). Het is duidelijk hoe deze recensent te werk gaat. Hij beoordeelt niet het boek *Camera Obscura* – dat kent geen 'onderlingen samenhang' – maar de afzonderlijke onderdelen. De

samenhang tussen de onderdelen is zo los dat sommige zonder bezwaar gemist kunnen worden.

De recensent in de *Vaderlandsche Letteroefeningen* bespreekt de taferelen nog in de volgorde waarin ze aangeboden worden. Wanneer Potgieter de 'kopieerlust des dagelijkschen levens' vonnist, doet hij ook dat niet meer. In een uitvoerige verhandeling wil hij onder meer laten zien hoe Hildebrand zich in de loop der jaren ontwikkelde en neemt hij elk stuk onder de loep – in een deels vermoede chronologische volgorde. Daarbij betreft hij ook artikelen van Hildebrand die niet in de *Camera* werden opgenomen en hij concludeert dat dat in één geval niet terecht was. Van alles wat wel in de *Camera* staat, kent Potgieter slechts een waardering zonder noemenswaardige reserves voor 'Varen en Rijden', 'Humoristen' en 'Een oude Kennis'. Vooral in het laatste verhaal, dat ook chronologisch de afsluiting vormt, toont de jonge auteur zich op zijn best. Hier geen geïdealiseerde kindertijd meer – 'Het ligt niet in het plan Gods dat wij altoos kinderen zullen blijven' –, geen bijgelovige diakenhuismannetjes, maar 'natuur, gezonde Hollandsche natuur: Hildebrand is op den regten weg!' (Potgieter 1841: 455, 460).

Op het moment dat Potgieters recensie in *De gids* verschijnt, is de tweede druk van de *Camera* op de markt gebracht en zijn 'De familie Kegge' en 'Gerrit Witse' geschreven. Hildebrand zou alleen voor voorberichten en naredes, één enkele brief aan schipper Rietheuvel uit 1865 en *Na vijftig jaar* de pen nog opnemen. Het drama van de volwassenheid dat Potgieter hem probeert op te dringen was al volop bezig zich aan Nicolaas Beets te voltrekken. Meteen na de eerste druk zal Beets, de auteur die schreef voor vrienden en 'genoegelijk verkeer' boven alles stelde, gemerkt hebben dat de schetsen die het meest weg hadden van een novelle veruit de meeste weerklank vonden; in het genre van 'De Familie Stastok' en 'Een oude Kennis' bood hij met de verhalen uit 1840 meer van hetzelfde. Al met al werd een eventuele ratio voor de ordening in de eerste druk niet alleen niet opgemerkt, het succes van de *Camera* bleek er volstrekt onafhankelijk van te zijn. Beets zal zijn conclusies hebben getrokken: de twee delen van de derde druk werden grotendeels ingericht naar genre. Dat 'Gerrit Witse' als enige verhaal in het tweede deel terecht kwam, zal te maken hebben gehad met de anders te grote omvang van het eerste. In de daaropvolgende drukken keert de rangschikking van de eerste druk terug. Van de eigenlijke *Camera* bleef het 'cetera desunt' waarmee 'Gerrit Witse' eindigde een fraai slot vormen. Wat nog volgde werd gepresenteerd als aanhangsel.

Wanneer het boek in de tweede helft van de negentiende eeuw zijn zegetocht begint, biedt de *Camera* een blik op een aandoenlijk verleden. In een boek dat zijn oorspronkelijke opzet kwijt is geraakt, raken de wijsheden van de student nog dieper bedolven onder het succes van enkele van de verhalen en personages. In vrijwel geen van de handboeken en literatuurgeschiedenissen komt de eerste druk als zodanig ter sprake. Als er al een eenheid wordt waargenomen, is het in de klassieke *Camera* als geheel – een eenheid van standaardsituaties die in het hele boek terug te vinden zijn of een dieperliggende eenheid van thema's en motieven.⁶ De enige uitzondering is Knuvelder, die stelt dat Beets bij zijn compositie van de eer-

⁶ Volgens Stuiveling belette Beets' 'tekort aan scheppende fantasie hem ook om ooit een ánder schema te bedenken dan bezoek te ontvangen of op bezoek te gaan' (1941: 77). Uitvoerig over thema's en motieven Ritter z.j. Zie voor invloeden op Hildebrand en zijn plaats in de humoristische traditie Jongejan 1933.

ste druk een duidelijk doel voor ogen had: de verbeelding van het 'bonte geheel van het leven' (Knuvelde 1973: 380).

Daarbij baseert hij zich op en citeert hij uit 'Haarlemmerhout, Pall Mall en Ma-liebaan', een artikel van J.C. Brandt Corstius uit 1960. Brandt Corstius gaat voor-al in op het onderscheid tussen essays en verhalen dat vanuit een spektatoriale en Angelsaksische traditie in Hildebrands tijd als niet zo scherp werd ervaren. Voor-afgaand aan dat exposé bespreekt hij summier de afzonderlijke stukken in de eer-ste druk en komt hij tot de conclusie dat ook in inhoudelijk opzicht de nodige sa-menhang valt te ontdekken:

De samenhang van deze tien teksten, die de eerste druk van de *Camera Obscura* vormen, zou gevonden kunnen worden in de aandacht van Hildebrand voor de levensstadia kind-ertijd, jongelingsjaren en het bestaan als volwassene in de maatschappij. De schrijver is de jongeman, die terugkijkt op de kinderjaren, de jongeman, die schrijft over jonge men-sen en hun vriendschappen, hun gemakkelijke contacten, hun levensaanvaarding; tenslot-te de jongeman, die naar de toekomst kijkt, waarin die vriendschap en dat contact en die gevoelige, blijmoedige levensaanvaarding geheel of gedeeltelijk verloren zullen gaan. [...]

De innerlijke samenhang van de tien naar genre verschillende stukken was voor de tijd-geenoot van Hildebrand echter ook nog op een andere manier aanwezig dan in de persoon van de schrijver (Brandt Corstius 1960: 61-62).

Die andere manier is de verwantschap met een traditie waarin de meest uiteenlo-pende genres onder één noemer samenkwamen vanuit een mimetische en vaak ook moralistische doelstelling.

Over de inhoudelijke samenhang laat Brandt Corstius zich inmiddels uit in ta-melijk algemene bewoordingen. Als er al van een samenhang kan worden gespro-ken in de eerste druk van de *Camera* – de recensent in de *Vaderlandsche letteroe-feningen* en Potgieter zagen hem niet; de enige 'harde' aanwijzing is Beets' verstor-ing van de chronologie – kan die misschien nauwkeuriger in beeld worden ge-bracht. In het decennium dat volgde op het artikel van Brandt Corstius beleefde de Nederlandse variant van het structuralisme zijn bloeiperiode, maar een bieder-meiersfeer en ogenschijnlijk pretentieloos realisme waren geen tekstuele kwalitei-ten waartoe men zich in kringen van *Merlyn* erg aangetrokken voelde. Afgezien van de Delta-editie kwamen er ook in de jaren daarna slechts problemen aan de orde die werden opgeroepen door het realistisch gehalte van de *Camera*. Zo plaatste Mathijsen 2000 de verlegenheid en het gekluns van Pieter Stastok tegen de achtergrond van wijdverspreide angsten en complexen en onderzocht Bel 2000 de visie op het kolonialisme in 'De familie Kegge'.

Een vraagstelling als de laatste is niet goed denkbaar zonder de invloed die sinds het eind van de jaren '70 werd uitgeoefend door de narratologie. De *Camera* als geheel is nooit vanuit een narratologische invalshoek geanalyseerd en bij een tekst waarin weinig samenhang werd verondersteld, wekt dat ook weinig verwonde-ring. Toch zou een narratologisch perspectief vruchtbaar kunnen zijn: de ver-schillende levensstadia die Brandt Corstius weerspiegeld ziet in de novellen en schetsen die de jonge student onder de aandacht van zijn publiek probeerde te brengen, groeien in hun onderlinge verband uit tot iets als een verhaal. Het is wel-licht de samenhang van een verhaal die een overkoepelende context kan vormen voor de op het eerste gezicht zo diverse teksten in de eerste druk van de *Camera*.

Een narratologische manier van kijken zou duidelijk kunnen maken hoe de jonge auteur te werk ging en wat hij precies voorhad met de ‘schaduwen en schimmen van Nadenken, Herinnering en Verbeelding’ die hij blijkens het eerste van zijn twee motto’s in zijn camera en daarmee in zijn ‘ziel’ wist op te vangen.

3 ‘Men voldoet zichzelf niet’

Een narratologisch artikel dat, toen het in 1979 verscheen, enig opzien baarde, was ‘Theory of Character: Emma’ van Joel Weinsheimer. ‘A provocative article which dissolves the notion of character by integrating it into “textuality”’, aldus Rimmon-Kenan in *Narrative Fiction*, een veel gebruikte inleiding tot het vakgebied.⁷ Het ‘character’ in kwestie is het hoofdpersoneage uit Jane Austens *Emma* – de roman van Austen die doorgaans als haar meest realistische wordt gezien. Van het realisme blijft in de aanpak van Weinsheimer weinig over: ‘Emma’ is bij hem niet meer dan een eigenaam die contouren krijgt in een tekstueel weefsel, in een universum van overeenkomsten en verschillen. Het hoofdpersoneage is in de roman die haar naam draagt geen mens van papier, maar een aanvankelijke lege tekstuele constructie die tijdens het lezen iets gaat betekenen dankzij de context van het verhaal zelf. Pas nadat hij zijn semiotische lezing tot het uiterste heeft doorgevoerd, heeft Weinsheimer weer ruimte voor overwegingen aangaande datgene waaraan de roman desalniettemin zijn reputatie dankt: de levensechtheid in *Emma* van ‘Emma’.

De verschillende levensstadia die voor de samenhang in de *Camera* zouden zorgen koppelt Brandt Corstius nadrukkelijk aan ‘de persoon van de schrijver’. Die persoon is misschien in nog sterkere mate dan Emma Woodhouse weinig meer dan een eigenaam: Hildebrand. De lezer maakt met die naam kennis op de titelpagina en komt hem vervolgens tegen als naam van een handelend personage in ‘Een onaangenaam mensch’ en ‘De Familie Stastok’ en van een auctorieel verteller in ‘Een oude Kennis’: ‘Dikke mannen, en dikke vrouwen van dit wareldrond! (...) – in Hildebrands boezem klopt voor u een medelijdend hart!’ (198-199; I: 122-123). In de twee teksten in briefvorm is ‘Hildebrand’ geadresseerde of afzender en ‘zijn vriend Hildebrand’ blijkt de ‘ik’ te zijn die door verre vriend Antoine in Holland wordt opgezocht. Geen ‘Hildebrand’ in de tekst die de bundel opent, ‘Jongens’, maar in het daaraan gekoppelde ‘Kinderrampen’ wel; ‘Hildebrand’ presenteert zichzelf daar als mogelijk doelwit van recensenten. ‘Een Beestenspel’ en ‘Varen en Rijden’ kennen slechts een ‘ik’ met opinies en belevenissen, maar door de tekstuele entourage en zolang er geen aanwijzingen zijn voor het tegendeel zal elke lezer die ‘ik’ met de naam op de titelpagina identificeren; in zijn brief aan Augustijn in ‘Genoegens smaken’ komt ‘Hildebrand’ bovendien op ‘Een Beestenspel’ terug. Helemaal duidelijk wordt het in de narede waarin een schrijvend ‘ik’ – ‘Toen ik de voorgaande bladen gedrukt zag, begreep ik dat er nog iets aan ontbrak, alvorens ik ze de wareld in kon zenden’ (245; I: 148) – zich als ‘Hildebrand’ bekend maakt:

Wie Hildebrand is weet iedereen wel; er is somtijds met veel scherpzinnigheid naar gereden. Ook maak ik er geen geheim van, noch poog my te laten doorgaan voor een veertig jaar ouder of een veertigmaal beter dan ik ben. Het goede publiek hebbe vrede met den naam; ook is het om ’t even of men Jaap heet of Hildebrand (247; I: 148-149).

'Hildebrand' blijkt inderdaad niet meer dan een naam te zijn – de schuilnaam van een auteur die niet zijn best doet zich te verschuilen. 'Ik' die er geen geheim van maakt, krijgt zo op de valreep een dubbele identiteit: naast die van 'Hildebrand' die van een reëel existierende auteur die niet bij naam wordt genoemd, maar wel aan 'Dr. Abraham Scholl van Egmond zijn oudsten academievriend' zijn boek opdraagt. Dat leidt tot een gecompliceerde situatie: 'Hildebrand', de naam die op de titelpagina van het boek staat, blijkt op een ander werkelijkheidsniveau te fungeren dan de bezitter van de naam die 'iedereen' kent en dan Abraham Scholl van Egmont. De naam is verzonnen; het had ook 'Jaap' kunnen zijn. 'Hildebrand' krijgt zo, anders dan wanneer een auteur zich werkelijk achter zijn pseudoniem verbergt, trekken van een personage. Tegelijkertijd wordt 'Hildebrand' nadrukkelijk niet als personage gepresenteerd, maar als afsplitsing – als de naam die is aangenomen door een historisch persoon wiens werkelijke naam in namenregisters is terug te vinden.

Voor het 'goede publiek' dat de naam 'Hildebrand' op de titelpagina ziet staan, stelt het probleem van de burgerlijke identiteit zich overigens meteen al. Met pseudoniemen uit de spectatoriale traditie was de negentiende-eeuwse lezer vertrouwd en ook met enkelvoudige van internationale grootheden als Molière en Voltaire, maar dit is alleen een voornaam. Met een voornaam wordt een kind aangesproken of geeft men zich onder vrienden – en dan is er geen pseudoniem nodig. Het algemene sociale verkeer, dat wat in een Franse structuralistische traditie de 'symbolische orde' heet, was in de negentiende eeuw nog veel sterker dan nu gebaseerd op het gebruik van de achternaam. Of 'Hildebrand' als een pseudoniem beschouwd moet worden, is voor een nietsvermoedende lezer trouwens nog maar de vraag. Het zou ook een 'echte' voornaam kunnen zijn: een auteursnaam van het soort dat soms met de term 'prenoniem' wordt aangeduid – Jean Paul, die in 'Humoristen' zelfs wordt genoemd, is een illuster voorbeeld.⁸ Een onmiskenbaar pseudoniem in het genre 'Klikspaan' is 'Hildebrand' in ieder geval niet. Toch figureert die naam op de titelpagina van de *Camera Obscura* en wordt daarmee de naam van een auteur. In het boek zelf blijkt het de naam van een essayist te zijn die verslag doet van zijn ervaringen en de nodige meningen verkondigt, van een briefschrijver, van een vertelinstantie en van een personage dat handelt te midden van figuren die 'Stastok' heten, of 'Dor-been'. Met dat laatste gaat een auteursnaam fungeren te midden van 'speaking names'. Het moet voor elke lezer inmiddels zonneklaar zijn: als 'Hildebrand' iets is, dan is het een constructie.⁹ Die constructie zorgt vanaf de titelpagina voor coherentie tussen de meest uiteenlopende tekstsoorten, maar heeft wat zijn feitelijke iden-

7 Rimmon-Kenan 1983: 159. Het artikel van Weinsheimer verscheen in het beroemd geworden eerste nummer van *Poetics Today*. Belangrijk daarin is verder Parry 1979. Ook Miller 1982, een studie van herhalingspatronen in negentiende-eeuwse Engelse romans, was van invloed op het navolgende. In het geval van de *Camera* lijkt het me echter dat de waarneming van tekstuele coherentie vooraf moet gaan aan bespiegelingen omtrent overdeterminatie, ambivalentie en onbeslisbaarheid, hoezeer die ook mogelijk zouden zijn.

8 'Prenonym' in Söhn 1974: 164. Zie voorts voor een beschouwing over hoe de 'echte' Genet een fictieve 'Genet' construeert Van der Sijde 1998: 201-202.

9 Paradoxaal genoeg is dat veel minder zonneklaar in het geval van 'Jonathan', die veel meer dan 'Hildebrand' een geconstrueerd personage is. De auteur van *Waarheid en dromen* uit 1840, Beets' vriend Hasebroek, presenteert zich consequent als een oud-vrijer van in de veertig. In een naschrift uit 1891 schetst Hasebroek de verbijstering van een lezer die een preekbeurt van de schrijver bijwoont en geconfronteerd wordt met een jongeman van halverwege de twintig (Jonathan 1896: 377).

titeit betreft vanaf diezelfde titelpagina een wankel status. Wie of wat 'Hildebrand' mag behelzen en wat er door dat verbindende element wordt verbonden, zullen de ruim tweehonderd vijftig pagina's van het boek zelf duidelijk moeten maken.

De eerste tekst laat zien wat Hildebrand – omwille van de leesbaarheid zullen aanhalingstekens verder achterwege blijven – was, maar nu niet meer is: een jongen. 'Jongens' heeft meteen al een reputatie verworven; het is 'de schets die *furore* heeft gemaakt', aldus Potgieter die dat niet tot zijn grote genoegen vaststelt (curs. Potgieter 1841: 455). 'Jongens' is niet alleen de openingstekst van de *Camera*, het is ook de tekst waaraan de illustratie van J.W. Kaiser op de titelpagina is ontleend. Een mooi leven hebben jongens – en dan gaat het om echte Hollandse jongens, niet om het 'bleekneuzig eenig zoontjen' wiens haar in model moet zitten en dat wordt opgevoed aan de hand van 'te veel boeken over de opvoeding' (3; I: 18). Zo'n jongen wordt '1°. een gluiper; 2°. een klikker; 3°. een genypigert; 4°. een bloedaart'. Een Hollandse jongen daarentegen die kattenkwaad uithaalt en ook verder zijn gang kan gaan, wordt 'een groot man' (4; I: 18).

Maar er liggen gevaren op de loer. Het grootste gevaar is dat van de volwassenheid zelf:

Gegroet, gegroet gy vroolijke en gezonde, lustige en stevige knapen; gegroet, gegroet gy speelsche en blozende hoop des vaderlands! Mijn hart gaat open als ik u zie, in uwe vreugde, in uw spel, in uw uitgelatenheid, in uw eenvoud, in uw vermetelen moed. Mijn hart krimpt toe, als het bedenkt wat er ook van u worden moet (6; I: 19).

Wie zich in de volwassen wereld wil handhaven, zal zijn jeugdige onbevangenheid achter zich moeten laten en, of hij dat nu wil of niet, berekenend moeten optreden. Bovendien blijken jeugdige karaktertrekken zich te kunnen ontpoppen als kwalijke eigenschappen:

Uwe voortvarende drift, uwe onschuldige tederheid, tot opvliegendheid, eerezucht en wel-lust gerijpt; uwe levendigheid en onafhankelijk gevoel, tot wareldzin en ongeloof verhard!.... O Als gy in later jaren op uwe kindsheid terugziet, dat, dat zal de vreugde wezen, die gy het meest benijdt, en nu toch het minste geniet, dat gy zooveel minder boos waart, dat gy zoo veel onschuldiger waart tot zelfs in het kwaaddoen toe (7; I: 20).

'Jongens' is niet gedateerd, in tegenstelling tot 'Kinderrampen' dat uit 1839 stamt en waarvan men mag aannemen dat het speciaal voor de *Camera* werd geschreven. 'Ik kom nog eens terug op het versjen van Hölty,' luidt de eerste zin en daarmee verwijst 'Kinderrampen' expliciet naar de tekst die eraan voorafgaat (9; I: 21). Het bestaan van jongens blijkt minder idyllisch te zijn dan 'Jongens' deed vermoeden. Vooral de school is – letterlijk – een spelbreker:

Daar zit gy sedert de klokke half tien op school, by mooi weer, in de maand Mei, als het groen jong is gelijk gyzelf, en, wat meer is, als de plassen opgedroogd zijn, zoodat het heerlijk weêr is om te knikkeren. Daar zit gy sedert half tien op school, waar gy den voet hebt ingezet met benijding terugziende op de armelui's kinderen, die geen opvoeding krijgen, en duitjen op speelden op straat (14; I: 23).

Hoe pedagogen ook hun best doen, de ellende van het schoolgaan zal nooit verholpen kunnen worden:

De school blijft altijd iets van het gevangenisachtige, en de meester, met en benevens al de ondermeesters, iets van het vogelverschrikkende behouden. Dat gezegde van Van Alphen: Mijn leeren is spelen, wil er by geen een kind in, zelfs niet bij de vlijtigsten (16; 1: 25).

Even later wordt de school zelfs betiteld als ‘een kanker; een dagelijks weerkerend verdriet’; dat verdriet moet kinderen in ieder geval niet te vroeg worden aangedaan (17; 1: 25). Kinderrampen van een ander kaliber zijn de verschrikkingen van het tandentrekken en verder vooral het opgroeien zelf: ‘Het grootworden, hoe schoon en voortreffelijk een uitvinding ook, is de oorzaak veler smarten’ (20; 1: 27). Dat ligt met name aan de volwassenen die niet na kunnen laten kinderen hun kind-zijn in te wijven:

En dan het ‘nergens aan mogen komen,’ als of men geheel handeloos en met een instinct om alles nu ook maar stuk te gooien en te breken in de wereld was gekomen! [...] En dan de velerlei beschaamdzettingen, die men ondergaat, omdat iedereen gelooft dat een kind menig ding niet gevoelt, dat hem toch diep gaat! – Waarlijk, waarlijk, men heeft in de maatschappij menig mensenschuw, bloohartig, en zenuwachtig wezen doen opgroeien, alleen omdat men het als kind te jong en te klein voor gevoel van waarde achtte (22; 1: 27-28).

Net als met het ‘bleekneuzig eenig zoontjen’ in ‘Jongens’ wordt er ook nu weer een verband gelegd tussen de opvoeding en het latere optreden als volwassene. Alle verbanden en adviezen blijken overigens afkomstig te zijn van een voor het eerst bij name genoemde Hildebrand die zich, omdat hij zelf nog jong is, bescheiden opstelt:

Ik geef dit alleen in bedenking aan alle philopaedische harten en waag het niet, met zoo weinig ondervinding als Hildebrand (de baardeloze Hildebrand zullen de recensenten zeggen) in zoo weinig jaren heeft kunnen opdoen, mijne meening te staven (18; 1: 26).

Hildebrand blijkt niet alleen jong te zijn, maar ook een schrijver – een schrijver die zich van de optiek van de buitenwereld bewust is en die verdisconteert in zijn eigen opvattingen.

Waar de wereld der volwassenen toe in staat is blijkt in ‘Een Beestenspel’, de oudste tekst in de *Camera*. Leeuwen en tijgers, lama’s en pelikanen – ze worden opgesloten om het publiek tot vermaak te dienen. Een metafoor uit ‘Kinderrampen’ keert terug: ‘o! een Beestenspel is een gevangenis, een oudenmannenhuis, een klooster vol uitgeteerde bedelmonniken; een hospitaal is het, een Bedlam [=krankzinnigengesticht] vol idioten’ (26; 1: 30). Net als soms bij kinderen gebeurt, wordt de natuur van de dieren geweld aangedaan:

Gy hebt geene wilde dieren voor, het zijn er slechts de vervallene overblijfsels van; zy zijn naar ziel en lichaam gekraakt. Hun aard drukt zich niet meer uit. (29; 1: 31)

Dieren zijn geen dieren meer, maar ‘worden tot acteurs vernederd’ (30; 1: 32). Het ergst wordt het nog wanneer een soort menselijke acteur zich er mee bemoeit: de uitlegger.

Hy behandelt de dieren als dingen. Hy verdient een dommen glimlach aan den een, een drinkgeld aan den ander. (32; 1: 33)

Het wil wel eens gebeuren dat de ikfiguur een ‘verren neef, of halfvergeten vriend’ op bezoek krijgt. Liever dan naar het beestenspel gaat hij met hem naar het museum voor natuurlijke historie, hoewel dat ook geen onverdeeld genoegen is. Op-

gezette dieren staan ten toon in een wereld van ‘koude en ongevoeligheid’, maar worden tenminste niet vernederd – ‘de ziel (gy gelooft toch dat de dieren een ziel hebben?) wordt hier niet verdoofd en verminkt’ (32-33; 1: 33).

Op deze drie vrij korte opstellen volgt het eerste verhaal: ‘Een onaangenaam mensch in den Haarlemmerhout’.¹⁰ Wanneer de lezer dat verhaal tot zich gaat nemen heeft Hildebrand, een halfvolwassen auteur, met passie en in een lyrische, retorische stijl een universum van waarden en tegenstellingen opgeroepen. De sociale wereld der volwassenen, de cultuur, de beschaving, blijkt haaks te staan op de ‘natuur’ van kinderen en dieren. Onbedorvenheid en onschuld kunnen in meer of mindere mate worden gecorrumpeerd. In het ergste geval worden kinderen glui-perds of mensenschuw en ‘bloohartig’ en worden dieren acteurs – dragers van on-natuur. De drie teksten gaat een verbintenis met elkaar aan door de opvattingen van de ikfiguur en de antithesen die hij poneert, maar ook door aan elkaar verwante metaforen. Tegenover het spel van kinderen staat in het versje van Hölty het gekortwiekt zijn op school; de school wordt bestierd door vogelverschrikkers en is verder een gevangenis, evenals later het beestenspel. Als de metaforen al niet dankzij hun woordenboekbetekenis in een relatie tot elkaar staan, ontstaat die relatie wel tijdens het lezen. Door de continue antithese met het natuurlijke worden uiteenlopende woorden en begrippen, van gevangenis tot hospitaal en kortwiek-praktijken, in een zeker opzicht aan elkaar gelijk.

Dat vindt zijn vervolg in sommige personages uit de verhalen. In ‘Een onaangenaam mensch’ krijgt Hildebrand inderdaad ‘een verren neef’ op bezoek. Drie leeftijdgenoten gaan uit wandelen in de Haarlemmerhout: Hildebrand – met ‘Hild’ aangesproken door zijn neef (52; 1: 43) –, zijn zielsverwante vriend Boerhave en zijn bloedverwant Robertus Nurks – ‘Rob’ voor intimi (41; 1: 38). ‘Nurks’ was ook in het begin van de negentiende eeuw een bestaand adjectief (II: 137) en Hildebrands neef doet zijn naam eer aan. Terwijl Hildebrand oorspronkelijk het plan had om met Boerhave, een student medicijnen, te gaan ‘botaniseren’ (39; 1: 37) in de vrije natuur, ziet hij zich nu gedwongen de zondagmiddag met zijn neef in het Haarlemse stadspark door te brengen. Niet dat daar niets te botaniseren valt: als een ‘natuuronderzoeker’ van ‘menschensoorten’ geeft de ikverteller een uitvoerige beschrijving van de ‘duizend en een *speciës* van het *genus* Haarlemmer’ (45; 1: 40) die in het park hun vrije middag doorbrengen. De duizend en een species blijken zich alle op een karakteristieke wijze uit te monteren en te gedragen.

Robertus Nurks blijkt een species op zichzelf. Niemand is veilig voor zijn haterlijke opmerkingen en hij vuurt ze onophoudelijk, in elke situatie en zonder zich om het effect te bekommeren op zijn omgeving af. Geen slecht mens overigens: eigenlijk was hij ‘een beste, eerlijke, trouwe jongen, prompt in zijn zaken, stipt in zijn zeden, godsdienstig, en zelfs in den grond goedhartig’ (36; 1: 35). Hij is ook niet ‘ongelukkig, ontevreden of zwartgallig’ (37; 1: 36). Maar er is iets misgegaan: ‘Een opvoeding boven zijn stand had hem, geloof ik, die lompe aanmatiging gegeven; en onverstandige ouders hadden hem te vroeg er aan gewend om zijn jong oordeel over iedereen, die hun huis bezocht, met toejuiching aan te hooren’ (38; 1: 36). Menselijk optreden heeft hem van zijn oorspronkelijke goedheid vervreemd.

¹⁰ In tegenstelling tot de inhoudsopgave is ‘Haarlemmerhout’ in de titel boven de tekst en in de tekst zelf een enkelvoudige eigenaam.

Het gevolg is dat hij als een automaat zijn hatelijkheden te berde brengt: ook hij is een drager van onnatuur geworden.

Onnatuur als die van Nurks vormt een reële bedreiging. Robertus Nurks staat dicht bij Hildebrand: hij is niet alleen een leeftijdgenoot, maar ook een bloedverwant. Blijkbaar werd Hildebrand in tegenstelling tot zijn neef niet opgevoed boven zijn stand. Ook de lezer loopt risico: wanneer hij niet meteen in de gaten heeft wat er mis is met Nurks, zal het verhaal 'nutteloos aan u verkwist zijn, Lezer, en dan zal ik zoo vrij zijn u tot uw straf te houden, voor een sprekend evenbeeld en wedergade van dienzelfden Robertus Nurks' (37; 1: 36). En wat te denken van critici? Omdat 'Boerhave' bang was voor 'recensentenhatelijkheden' wilde hij onder pseudoniem opgevoerd worden (40; 1: 37); 'hatelijkheden' is het woord dat steeds valt in verband met Nurks. Het meest bar gaat het eraan toe in de wereld van de muziek. Wanneer men denkt muzikaal te zijn,

heeft men eens vooral de faculteit op de rest van 't heelal met verachting neêr te zien, en alle verdere creaturen, zoodra ze zich iets omtrent de Goddelijke Toonkunst verstouten, in haar aangezicht te verklaren dat ze niet musicaal zijn. Die onbeschaamdheid hebben de speelmannen, hoornblazers, doedelaars, tokkelaars, en trommelslagers op de kunstenaars van andere vakken vooruit (59; 1: 47).

De eerste helft van de negentiende eeuw was het tijdvak van Beethoven en door Europa trekkende virtuozen. Aan de muziek, die manifestatie bij uitstek van de menselijke cultuur, kleefde het gevaar van een nurksachtige onbeschoftheid.

Toch wordt de tegenstelling tussen cultuur en natuur in 'Een onaangenaam mensch' aanzienlijk minder scherp dan in de eerdere drie teksten. In het voetspoor van de botaniserende Boerhave ontpopt Hildebrand zich als natuuronderzoeker – een onderzoeker van de 'natuur' van verschillende varianten van de menselijke soort. De mens kan Amsterdammer of Haarlemmer zijn, maar is niet alleen in die hoedanigheid een gecultiveerd wezen: hij behoort nog het meest tot een bepaalde stand. Als leden van een stand beschrijft de verteller de individuen die in de Haarlemmerhout zijn pad kruisen en daarbij blijven waarderende kwalificaties als die van zijn neef achterwege. Alleen wanneer vastgesteld wordt dat men zich boven zijn stand probeert te kleden, is er sprake van impliciete kritiek. Binnen de culturele groep waar toe men van nature behoort, kan men zich blijkbaar onnatuurlijk gedragen.

Daarmee wordt de betekenis van 'natuur' voor een lezer uit de eenentwintigste eeuw behoorlijk gecompliceerd. 'Natuur' kan functioneren in een antithese met 'cultuur', maar ook in een antithese met 'onnatuur'. Het is mogelijk dat cultuur en onnatuur samenvallen – in de eerste drie teksten leken ze zelfs identiek aan elkaar te zijn –, maar nu blijkt men in een culturele repertoirekeuze evenzeer de natuur te kunnen volgen. Voor Hildebrand was het duidelijk: Haarlemmers die zich niet naar hun stand kleden en gedragen zijn meelijwekkend als de beesten in het beestenspel – hun aard drukt zich niet meer uit. Als de lezer inmiddels iets heeft kunnen opmaken uit de vier teksten van de *Camera* die hij onder ogen heeft gehad, dan is het de grote wenselijkheid van het laatste. Dat men zich naar zijn aard uitdrukt, lijkt bij uitstek de menselijke bestemming. Helaas zijn er in de verschillende levensstadia heel wat factoren die bij de verwezenlijking daarvan in de weg kunnen staan.

Dat wordt ook geïllustreerd door 'Humoristen'. 'Ik heb toen altijd wel gedacht

dat er wat in u zat, maar ik wist niet of er ooit wat uit u komen zou,' schrijft Melchior aan 'Hildje', zijn voormalige klasgenoot. Wat er uit Hildje geworden is, is op zijn minst een auteur; Melchior vernam 'met een zeker genoegen, dat er van tijd tot tijd iets van u gedrukt wordt' (62; 1: 49). Toch wil hij de jonge auteur waarschuwen: als Hildebrand iets niet moet worden is het een humorist. Daar zijn er veel van, en na een ironische beschrijving van soorten en ondersoorten die tot in zijn botaniseermetaforen de eerdere beschrijving van parkbezoekers in herinnering roept, wordt duidelijk waarom de wereld niet met humoristen overspoeld moet raken:

Wat weet ik waar 't op uit zal komen? eerstdaags eene humoristische revolutie, eene op end' op humoristische orde van zaken; met eene hartroerende oude vrijster op den throon; met een kring van sentimentele daglooners tot ministerie. Daar zullen in de vergaderzaal de eenvoudige, de onschuldige kindertjens zitten; het leger zal bestaan uit duivenhartige bloodaarts onder den hoogdravenden naam van medelijdende zielen; het rechteramt zal bekleed worden door menschen die tegen alle straf zijn; niemand dan een grijsaart zal er schrijver, dichter of geleerde zijn mogen, of tot de hoop des vaderlands worden gerekend, met uitzondering der humoristen zelve; [...] (66; 1: 51).

De 'humoristische orde van zaken' leidt tot een omgekeerde wereld waarin de natuurlijke orde der dingen wordt aangetast. Het gevolg is dat jonge mensen als Melchior en Hildebrand behalve als humorist geen enkele toekomst meer hebben. In de beschrijving van Melchior krijgen ook de humoristen krijgen iets mechanisch: ze zijn zo gespecialiseerd dat hun 'humor' evenzeer een automatische reflex wordt als de hatelijkheden van Nurks.

Er bestaat een menselijke natuur en er bestaat een natuurlijke orde der dingen. Die twee zouden met elkaar overeen moeten komen. Wie er moeite mee heeft dat tot stand te brengen is Pieter Stastok, weer een neef en bovendien een student als Hildebrand zelf. Pieters ontplooiing als student wordt belemmerd door zijn verregaande verlegenheid en zijn onhandigheid. Bestuurlijke starheid en verouderde opvattingen leiden er verder toe dat de vader van het diaconiehuis zijn barmhartige aard geweld aandoet. 'De Familie Stastok' beslaat meer dan een derde van de eerste druk van de *Camera* en is daarmee het langste verhaal. Nog duidelijker dan in 'Een onaangenaam mensch' wordt hoe wat op het eerste gezicht louter kopieerlust lijkt, functioneert binnen het grotere geheel van wat men met enige overdrijving Hildebrands ontwikkelingsroman zou kunnen noemen. De ikverteller merkt in zijn sociale omgeving eigenschappen op die vertegenwoordigen wat hij zelf niet is: hij is niet onhandig als zijn neef Pieter, niet onnozel als diens goedhartige, maar ouderwetse ouders, geen gesjeesde student als Van Brammen en geen droogkomiek als Dorbeen.¹¹ Hun 'speaking names' – zelfs 'brammen' betekent zoiets als 'met zwierig vertoon leven' (II: 163) – getuigen van min of meer ernstige vormen van verstarring die maken dat men zijn ware menselijke aard tekort doet.

11 Mathijsen (2000: 18-20) ziet de manier van doen van Pieter Stastok als typerend voor de onanist. Het taboe op onanie koppelt zij aan de negentiende-eeuwse angst voor maatschappelijke verstarring en in dat licht zou Pieter Stastok vergelijkbaar zijn met Potgieters Jan Salie. Over de interpretatie van de *Camera* als zodanig laat Mathijsen zich verder niet uit. Binnen de context van 'De Familie Stastok' en de eerste druk van de *Camera* is Pieter Stastok slechts een van de personages waartussen Hildebrand zich beweegt.

Hoe zorgvuldig de *Camera* als geheel is opgebouwd blijkt uit het lange gedicht van Victor Hugo dat Hildebrand reciteert tijdens het gezellig avondje. Iets over de helft van het boek komt het thema van de kinderlijke onschuld uit 'Jongens' met volle kracht terug en ditmaal met de autoriteit van andermans tekst, van het uitvoerige citaat (128-131; I: 84-86). Dat het die onschuld is die de mens kan redden was al eerder gebleken toen oom Stastok voor het ontbijt uit een andere tekst voorlas: de Bijbel. Hij las 'niet goed op sommige plaatsen', maar 'het was goed, want hy las eenvoudig.' Wat hij leest is de passage waarin gesproken wordt van de dingen die verborgen blijven voor 'de wijzen en verstandigen der aarde', maar die 'den kinderkens' worden geopenbaard. De ikfiguur is 'byzonder' getroffen door deze tekst – 'in die omgeving en uit dien mond' (81-82; I: 59). De kring waarin hij zich begeeft toont hem ditmaal wat wel nastrevenswaardig is.

'De Familie Stastok' begint met een uitvoerige beschrijving van het gezelschap in de diligence waarmee Hildebrand in het stadje D– aankomt. Het slot van het verhaal vormt zijn vertrek uit D–, eveneens per diligence. 'Varen en Rijden' geeft een uitvoerige opsomming van de kwellingen die een reiziger ondergaat wanneer hij zich per trekschuit, diligence of stoomboot probeert te verplaatsen en eindigt met een ironische lofzang op de komst van de spoorwegen. Zelfs in de meest letterlijke zin dient de mens zijn plek in de natuurlijke orde te kennen:

Neen, de mensch is geen trekvogel; hy is een huisdier, en de natuurlijke kring zijner genoegelijke gewaarwordingen strekt zich niet verder uit dan zijne voeten hem brengen kunnen. In beweging en onrust, in zich verwijderen van den grond waar hy aan gehecht, de betrekkingen waaraan hy gewoon of vernoocht is, kan geen geluk zijn. De natuur wreekt zich van dien moedwil (179; I: 112).

Men moet de natuur in meer opzichten geen geweld aandoen. Aanleiding voor 'Genoegens smaken' is een brief van Hildebrand vriend Augustijn waarin deze getuigt van zijn diepe weerzin jegens de Rotterdamse kermis. Als hij denkt in Hildebrand een medestander te vinden, heeft hij zich vergist. In zijn repliek maakt Hildebrand hem uit voor een 'volmaakten kwast' en even later zelfs – met een veelbetekenende metafoor – voor een 'zonderling dier' (189; I: 117). Augustijn had naar de kermis moeten gaan met zijn 'twee, mooie, lieve nichtjens' en de gelegenheid moeten benutten om 'zich met kleinigheden en kleinen te vermaken' (190; I: 117-118). Nog beter is de boerenkermis: 'Daar moet ge eens heen, Augustijn! dat is veel aartiger dan blasé of filosoof te zijn; en dáár zult gy zien, hoe men zich te meer vermaakt, naar mate men eenvoudiger van hart en zin is' (192-193; I: 119). Augustijn is een jongeling die denkt het recht te hebben 'over jongelingsgenoegens met een mannenhoofd te redeneren' (196; I: 120), terwijl hij juist aan iets anders een voorbeeld moet nemen: aan 'het geluk der kinderen' (195; I: 120). Hij is vervreemd van zichzelf – als een dichter die verslag doet van 'allerlei visioenen die een goed dichter nooit gezien heeft; en intusschen slaapt de waarachtige poëzy, die binnen in hem is, den gedwongen doodslaap in' (196; I: 121). De poëzie, heet het even eerder, 'is overal; maar die, die men opmerkt in de werkelijkheid, is beter dan de aangeworvene of aangewaaide' (194; I: 119).

In de ontwikkeling van de auteur Nicolaas Beets is de vergelijking met het hoogromantisch dichterschap opmerkelijk, maar er is met 'Genoegens smaken' nog iets bijzonders aan de hand. De brief van Augustijn aan Hildebrand komt tot

op grote hoogte overeen met een werkelijke brief van Beets zelf die hij in 1836, twee jaar voor de dagtekening van 'Genoegens smaken', had verzonden aan zijn vriend Bernard Gewin. In de *Camera* verwoordt Hildebrand derhalve een opinie die tegenovergesteld is aan wat zijn burgerlijk alias enige jaren daarvoor had beweerd in zijn privé-correspondentie. Van den Berg, die de connectie heeft ontdekt, vraagt zich af wat eraan ten grondslag ligt: 'Is Beets ondertussen van mening veranderd of leven er ten opzichte van de kermis twee zielen in één borst, die hij in 'Genoegens smaken' alle twee aan bod wil laten komen?' (Van den Berg 1990: 237). Hij laat beide mogelijkheden open.

De laatste suggestie lijkt intussen niet erg waarschijnlijk. Nergens in de *Camera* lijkt een dergelijke spanning te bestaan tussen de visies van Hildebrand en Beets en ook de narede geeft weinig aanleiding om in die richting te denken. Wat Beets' omwerking misschien vooral laat zien is hoezeer de eerste druk van de *Camera* een boek is met een compositie – een compositie waarin standpunten en opinies ondergeschikt zijn gemaakt aan een teneur. De brief aan Gewin werd ingepast in een tekstuele constructie waarin de natuurlijkheid van kinderen en dieren steeds als uitgangs- of referentiepunt dient voor de beschrijving van allerlei vormen van onnatuur. Augustijns pose als volwassene en filosoof leidt ertoe dat hij geen oog heeft voor werkelijke genoegens – voor de poëzie van het dagelijks leven. Als er sprake is van een ommekeer – en daar heeft het veel van weg – dan is het wellicht het schrijven van zijn boek zelf dat Beets als het ware een opinie opdrong.

Van een bewuste compositie getuigen tenslotte de beide laatste teksten: 'Een oude Kennis' en 'Verre Vrienden'. Brandt Corstius (1960: 61) legde al een verband tussen de twee: 'Een verhaal en een essay, respectievelijk over de vriendschap op afstand in tijd en de vriendschap op afstand in ruimte besluiten de bundel'. Belangrijker dan de overeenkomst in thematiek is wellicht de antithetische verhouding. In 'Een oude Kennis' blijft van de vriendschap niet veel over – Heeroma (1950: 71) zag in de vergeefse expeditie van Buis een 'angstdroom' van de student Hildebrand. In 'Verre Vrienden' daarentegen wordt met enige melancholie vastgesteld dat vrienden blijvend uit het zicht kunnen verdwijnen, maar tegelijkertijd toont het weerzien met Antoine aan dat werkelijke zielsverwantschap zich niet laat verloochenen. Vriendschap vormt tenslotte ook de rechtvaardiging van de narede.

De arme Buis is niet alleen dik, maar ook kinderloos – iets wat in het gedicht van Victor Hugo nog niet aan een ergste vijand wordt toegewenst. In de verwachting van een gezinsidylle trotseert hij de zomerse hitte, maar zijn oude studievriend blijkt de vader te zijn van een viertal onuitstaanbare en achterbakse kinderen. Met name dochter Mietje weet een schijn van deugdzaamheid op te houden. 'Ipsa flos', mompelt Buis aanvankelijk wanneer hij haar leeftijd verneemt (222; 1: 135). De zestienjarige houdt zich, in de woorden van haar trotse moeder, 'niet op met al die dingen, waar een meisje van haar jaren gewoonlijk plaisir in heeft' (222; 1: 135), maar waar al het leren en studeren toe leidt zal even later blijken. Wanneer Buis aan zijn vrouw verslag uitbrengt van zijn bezoek, houdt hij voor haar de illusie van een gezinsidylle in stand.

Van de onnatuur van een meisje als Mietje dat haar florale metafoor niet waard is, zal de lezer van de *Camera* niet opkijken. Nieuw is de ontwikkeling die het personage Buis doormaakt. Ter Braak ziet Buikje als een toonbeeld van tragiek:

‘een Don Quichotte in het lichaam van Sancho Panza, gedreven door de idee der vriendschap, maar niet in staat iets van die vriendschap te realiseren tegen de hitte en de meedogenloosheid van de verlopen tijd in’ (Ter Braak 1951: 161).

Het slotakkoord van het verhaal maakt van de tragiek echter iets meer dan de desillusie van een enkel individu. Door Bruis’ leugentje om bestwil tegen zijn echtgenote wordt zijn vergeefse tocht heel even het ongemak van de lezer. Als Bruis een Don Quichotte is, is hij een Don Quichotte die zelf zijn waan doorziet en die aan zijn omgeving als een realiteit voorspiegelt. Net als Bruis’ echtgenote leeft ook de lezer vanuit verwachtingen die hij als vanzelfsprekend en ‘natuurlijk’ ervaart. Niet alleen blijken vanzelfsprekendheden niet zo vanzelfsprekend te zijn, ze kunnen zich ontpoppen als een zorgvuldig geconstrueerde fictie die noodzakelijk is voor de maatschappelijke vrede. Niet op wat ‘natuurlijk’ zou zijn, is de sociale orde gebaseerd, maar op andermans toevallige bedenkfel. Met Bruis’ zachtzinnigheid ten opzichte van zijn echtgenote staart de negentiende-eeuwse lezer even in een afgrond van contingentie.

Dat kon niet lang duren. In ‘Verre vrienden’ blijkt de waarde van de vriendschap wel degelijk op de natuur gegrondvest te zijn. Dat geldt vooral voor een jongensvriendschap als die tussen Hildebrand en Antoine: ‘Ja, ik zou byna dien jongenstijd den állergeschiedtsten voor eene wederzijdsche genegenheid achten’ (233; I: 142). Vreemd is dat niet, want ‘een kind doet álles spelende’ (232; I: 141). De academievriendschap die Bruis in ere dacht te houden is een lotsverbondenheid tussen jongelingen die ‘te rijp’ zijn: ‘men heeft te veel kijk op den inwendigen mensch!’ (234; I: 142). De band tussen Hildebrand en Antoine overbrugt niet alleen een afstand in ruimte, maar ook een tijd van vijf jaar. Het enige wat een moment moeilijk lijkt, is de natuur recht doen:

Men vliegt elkander met een naïve vreugd in de armen, maar men is schrikkelijk bang om te theatraal te zijn, en men voldoet zich zelve niet in hartelijkheid. Vrouwen zijn in zulk een oogenblik natuurlijker, en geven zich meer aan haar gevoel over (239-240; I: 145).

De twee weten hun remmingen snel te overwinnen. In gevoelvolle bewoordingen, die tevens het slot van de *Camera* vormen, richt Hildebrand zich vervolgens tot al zijn verre vrienden.

4 ‘Een goed deel van de illusie’

Een cirkel, van ‘Jongens’ tot ‘Verre Vrienden’, is rond. In de narede richt het personage Hildebrand zich tot een reële vriend en wordt hij een reële auteur. De student-auteur die Hildebrand was vanaf het ogenblik dat hij zijn vriend Boerhave een pseudoniem aanmat, blijkt samen te vallen met een auteur wiens naam iedereen kent. Het pseudoniem Hildebrand, dat alleen uit een voornaam bestaat, blijkt nauw verbonden te zijn met de thematiek van het boek. Als Hildebrand – soms zelfs als ‘Hild’ of ‘Hildje’ – wordt de ikfiguur aangesproken door leeftijdgenoten en vrienden. In de *Camera Obscura* wordt de leef- en denkwereld geschetst van een jongeman die in de studentenwereld wel een volwaardige identiteit bezit, maar in de ‘echte’ wereld nog niet.

De fundamentele kwestie die de jongeman bezighoudt, is al te vinden in de oudste tekst, ‘Een Beestenspel’. Na vastgesteld te hebben dat de aard van wilde dieren zich in een kooi niet uitdrukt, ziet hij dat soms zeer dicht bij hem staande mede-

mensen met hetzelfde te kampen hebben. Hun neurotisch gedrag – want zo zouden wij dat noemen – is te wijten aan hun opvoeding. Ze hebben de kinderlijke onschuld verloren die in de *Camera* de belangrijkste waarde is – vanuit een kinderlijke onschuld kan men genoegens smaken, het geloof beleven, de vriendschap hernieuwen. Voor wie in die onschuld leeft, ontvouwt zich zoiets als de poëzie van de werkelijkheid. Behalve in ‘Genoegens smaken’ valt de term ‘poëzie’ nog een keer, en ook dan met de associatie van naïviteit. Wanneer Hildebrand ‘een verren neef of halfvergeten vriend’ op bezoek heeft, gaat hij in plaats van naar het beestenspel liever naar de opgezette dieren in het museum voor natuurlijke historie. Hij is niet meteen op de juiste afdeling: ‘t Is waar, het knekelhuis, dat gy eerst door moet wandelen, neemt een goed deel van de illusie weg (de Anatomie, gelijk alle analyse, is schadelijk aan de Poëzy); [...]’ (32; 1: 33).¹²

In de loop der jaren, vanaf 1839 tot nu, is bij de interpretatie van de *Camera* vooral het realisme van de verschillende verhalen in het vizier geweest. Dat realisme zelf werd verschillend geïnterpreteerd: vaak als niet meer dan kopieerlust, soms als een satire of zelfs een geseling van een burgerlijke mentaliteit.¹³ Verder hebben vanaf de recensent in de *Vaderlandsche Letteroefeningen* lezers zich gestoord aan het vertoon van superioriteit van de ikverteller en ook ‘het probleem-Beets’ heeft de nodige pennen in beweging gebracht. De laatste decennia is het vooral Hildebrands montere instelling die waardering vindt. In een uitgave van ‘De Familie Stastok’ uit 1984 sluit Van Zonneveld zich aan bij Van Deijssel die de *Camera* prees om de ‘geestelijke blijdschap’ die eruit spreekt (Hildebrand 1984: 10). Toen de *Camera* in 1989 zijn honderd vijftigste verjaardag beleefde, verscheen een herdenkingsboek onder de titel ‘Een eeuwige zondag’. In de *Camera* lijkt het volgens de auteurs niet alleen altijd zondag te zijn, maar ook altijd zomer (Gitsels 1989: 45).

Een personage als Bruis heeft het niet makkelijk in de zomer. Het gaat misschien te ver om in het voetspoor van Heeroma ‘Een oude kennis’ als een angstdroom te zien, als een bedrijf in het psychodrama van een student, maar Hildebrand wordt omringd door lieden die hem vooral tonen wat hij *niet* moet zijn. ‘De schaduwen en schimmen van Nadenken, Herinnering, en Verbeelding vallen in de ziel als in eene Camera Obscura,’ luidt het in het geanonimiseerde motto. Voor die ziel hebben die schaduwen en schimmen een functie bij de ontdekkingstocht naar wat de ‘ware aard’ van een mens zou kunnen zijn en hoe die het best tot ontplooiing kan komen. De ‘schaduwen en schimmen’ krijgen daarbij soms een pregnanter betekenis dan het motto op het eerste gezicht lijkt te suggereren. In een eeuw die inmiddels als een ‘gemaskerde’ te boek staat, blijken kwesties van natuur

12 ‘Vooruitgang’, een tekst uit 1837, vormt een nadere uitwerking van wat hier tussen haakjes staat. Nadat ‘Vooruitgang’ in *De Gids* was verschenen werd het stuk genadeloos bekritiseerd door Jacob Geel, die er een terugval in voorwetenschappelijk denken in zag. Beets heeft Geel zijn kritiek hevig kwalijk genomen (II: 19 en 219). Vanaf 1854 maakte ‘Vooruitgang’ deel uit van de *Camera* als eerste van de ‘verspreide stukken’.

13 Het verst daarin ging Ritter z.j. Na bijna honderd bladzijden aan de *Camera* te hebben gewijd luidt zijn conclusie: ‘Hildebrand moet, óók in zijn novellistische typeeringen den geringen, burgerlijken, sectarischen geest van ons volk hebben *willen* geeselen’ (curs. Ritter z.j.: 198).

14 Zie Mathijssen 2002. De typering lijkt me niet gelukkig omdat, zoals Mathijssen zelf laat zien, idealen aan de maskerades ten grondslag lagen. Die idealen waren gebaseerd op opvattingen omtrent de menselijke natuur die zich volgens haar *wezen* diende te realiseren.

en onnatuur voor een jongeman van levensbelang te zijn.¹⁴

Sinds de opkomst van de receptie-esthetica en de receptiegeschiedenis bestaat in de literatuurwetenschap de neiging om de betekenisconstitutie van een tekst te koppelen aan de rijkdom van betekenissen die in der loop der jaren aan de tekst zijn toegekend. De bril van *Hamlet* schuilt in de mogelijkheid van uiteenlopende interpretaties door uiteenlopende lezers. Wat *Hamlet* 'is', is dan ook geen oer-tekst, maar een zich ontwikkelende palimpsest van betekenissen: betekenisconstitutie ontvouwt zich in de tijd. Sporen van die opvatting zijn in de Delta-editie van de *Camera* terug te vinden. De eerste druk blijkt een fase te zijn in de ontwikkeling van een 'groeiboek'; op de mogelijkheid van een inhoudelijke samenhang tussen de verschillende teksten gaan de tekstbezorgers nauwelijks in. Verwonderlijk is dat niet: als de samenhang aanwezig zou zijn, is ze – voorzover we uit receptiedocumenten weten – van begin af aan niet door lezers onderkend. Het succes van de *Camera* berustte op een selectie door lezers van specifieke onderdelen. De tekstverzorgers van de *Camera* beperken zich vervolgens tot het feitelijke: naast een beschrijving van de drukgeschiedenis en de receptie biedt de Delta-editie een welhaast encyclopedische reconstructie van de wereld van 1839 en er wordt uitvoerig verslag gedaan van de discussie rond 'het probleem-Beets'.¹⁵

Toch was ook de eerste druk ooit een feitelijk fenomeen. Het bovenstaande is het verslag van een proces van betekenis-toekenning op basis van een vermoeden van een historische betekenisconstitutie. De *Camera* blijkt als een coherente tekst gelezen te kunnen worden: er komt een oorspronkelijke betekenis aan het licht waarvoor lezers van 1839 tot nu weinig oog hebben gehad. In de jaren '60 en '70 van de vorige eeuw, parallel aan de opkomst van de receptie-esthetica, ontstond in de wereld van de oude muziek een passie voor authentieke uitvoeringspraktijken. Dat hield meer in dan een verantwoorde nieuwbouw van oude instrumenten. Men streefde vooral naar een interpretatie die, bij alle onzekerheid en subjectiviteit waarmee een interpretatie gepaard gaat, een historische realiteit weerspiegelde – ook als die historische realiteit zich bij werken die louter partituur waren gebleven niet of nauwelijks had voorgedaan. De verzameling schetsen en verhalen die in de loop van enkele decennia zijn definitieve omvang bereikte, groeide uit tot veel meer dan een partituur: de *Camera* werd een klassieker die in zekere zin steeds weer opnieuw wordt opgevoerd. In een klassiek boek vinden lezers van meerdere generaties iets van hun gading, maar de *Camera Obscura* uit 1839 is wellicht niet minder interessant.

Bibliografie

- An. 1840 – [Anoniem]: '*Camera Obscura* van Hildebrand'. In: *Vaderlandsche Letteroefeningen* 1840 nr. 2, p. 83-86.
 Beets 1983 – [Nicolaas Beets]: *Het dagboek van de student Nicolaas Beets 1833-1836*, ed. Peter van Zonneveld. 's-Gravenhage 1983 (Achter het boek).
 Bel 2000 – Jacqueline Bel: '*Mansfield Park* versus de *Camera Obscura*. 'De familie Kegge' als koloniaal verhaal'. In: Liesbeth Korthals Altes e.a. (red.), *Literatuurwetenschap tussen betrokkenheid*

¹⁵ Verwante kritiek in Bel 2000: 377: 'In dit geval lijkt het er echter op of de inleiders van de standaardeditie er alles aan doen om de tekst in te metselen in een uiteindelijk voorspelbare context, die van de biografie.'

- en distantie. Assen 2000, p. 377-387.
- Van den Berg 1990 – W. van den Berg: 'De neus van de herinnering'. In: *De negentiende eeuw* 14 (1990), p. 225-248.
- Ter Braak 1951 – Menno ter Braak: *Verzameld werk* 7. Amsterdam 1951.
- Brandt Corstius 1960 – J.C. Brandt Corstius: 'Haarlemmerhout, Pall Mall en Maliebaan'. In: *Akademiedagen* 12 (1960), p. 60-75.
- Gitsels 1989 – Tom Gitsels: 'De relatie tussen Bomans en Beets nader bezien'. In: Maarten Beks en Tom Gitsels, *Een eeuwige zondag. Wandelingen door het land van Nicolaas Beets ter gelegenheid van de 150-ste verjaardag van de Camera Obscura*. Maastricht 1989.
- Heeroma 1950 – K.H. Heeroma: 'Het probleem-Beets'. In: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse letterkunde 1947-1949*. Leiden 1950, p. 59-82.
- Hildebrand 1839 – Hildebrand: *Camera Obscura*. Haarlem 1939.
- Hildebrand 1984 – Hildebrand: *De familie Stastok*, ed. Peter van Zonneveld. Amsterdam 1984.
- Hildebrand 1998 – Hildebrand: *Camera Obscura*, ed. Willem van den Berg e.a., 2 dln. Amsterdam 1998 (Deltareeks).
- Jonathan 1896 – Jonathan: *Waarheid en dromen*. 9^e dr. Leiden 1896.
- Jongejan 1933 – Elizabeth Jongejan: *De Humor- 'Cultus' der Romantiek in Nederland*. Zutphen 1933 (proefschrift Amsterdam).
- Klikspaan 2002 – Klikspaan: *Studentenschetsen*, ed. Annemarie Kets e.a., 2 dln. Den Haag 2002 (Monumenta Literaria Neerlandica XIII).
- Knuvelde 1973 – G.P.M. Knuvelde: *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde, deel 3*. 5^e dr. Den Bosch 1973.
- Mathijssen 2000 – Marita Mathijssen: *De mythe terug. Negentiende-eeuwse literatuur als travestie van maatschappelijke conflicten*. Amsterdam 2000 (oratiereeks UvA).
- Mathijssen 2002 – Marita Mathijssen, *De gemaskerde eeuw*. Amsterdam 2002.
- Miller 1982 – J. Hillis Miller: *Fiction and Repetition. Seven English Novels*. Oxford 1982.
- Perry 1979 – Menakhem Perry: 'Literary Dynamics. How the Order of a Text Creates its Meanings. With an Analysis of Faulkner's "A Rose for Emily"'. In: *Poetics Today* 1 (1979), p. 35-64 en 311-361.
- Potgieter 1841 – [E..J. Potgieter]: 'Kopieerlust des Dagelijkschen Levens'. In: *De Gids* 5 (1841), p. 442-460.
- Rimmon-Kenan 1983 – Shlomith Rimmon-Kenan: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London etc. 1983 (New Accents).
- Ritter z.j. – P.H. Ritter jr.: *Een kapper over een professor*. Nijkerk [1939].
- Van der Sijde 1998 – Nico van der Sijde: *Het literaire experiment. Jacques Derrida over literatuur*. Amsterdam etc. 1998 (proefschrift Groningen).
- Söhn 1974 – Gerhard Söhn: *Literaten hinter Masken. Eine Betrachtung über das Pseudonym in der Literatur*. Berlin 1974.
- Streng 2001 – Toos Streng: "'Die in hun jeugd gedoomd hebben ...'". Mannelijkheid en dichterschap in de negentiende eeuw'. In: *TNTL* 117 (2001), p. 27-40.
- Stuiveling 1941 – G. Stuiveling: *Een eeuw Nederlandse letteren*. Amsterdam 1941.
- Weinsheimer 1979 – Joel Weinsheimer: 'Theory of Character: Emma'. In: *Poetics Today* 1 (1979), p. 185-211. www.tau.ac.il/humanities/publications/poetics/art/the11.html.
- Van Zonneveld 1993 – Petrus Abraham Willibrordus van Zonneveld: *De Romantische Club. Leidse student-auteurs 1830-1840*. Leiden 1993 (proefschrift Leiden).
- Van Zonneveld 2003 – Peter van Zonneveld: 'Studententijd – gelukkige dagen! Waarheid en dromen in de 19^e-eeuwse studentenliteratuur'. In: *Literatuur* 2003, nr. 6, p. 31-35.

Adres van de auteur

Baarsjesweg 305-3
1058 AH Amsterdam
gertdejager@planet.nl