

Vastgelegd worden is vreselijk

Een vernieuwde lezing van Andreas Burnier vanuit de gebroken lens van de butch esthetica

Ma Redacteur/editor

Universiteit van Amsterdam

Kiki Bolwijn

14904896

2/2/2025

36320 woorden

Drs. Everdien Rietstap

Prof.dr. G.E.H.I. (Gaston) Franssen

Inhoudsopgave

Inleiding: Andreas Burnier, een vergeten naam? **p. 4**

- 0.1 Andreas Burnier door de ogen van nu
- 0.2 Een nieuwe manier van kijken
- 0.3 De lens van de butch esthetica

Hoofdstuk 1: Andreas Burnier: een groepje van één **p. 10**

- 1.1 Wortels en literaire vertakkingen
 - 1.1.1 Vroege fase: eind van een huwelijk, begin van een carrière
 - 1.1.2 Middelste fase: het opbouwen van een naam
 - 1.1.3 Joodse fase: terug naar de oorsprong
- 1.2 Andreas Burnier in de woorden van anderen
- 1.3 Andreas Burnier in eigen woorden
- 1.4 Andreas Burnier in het literaire veld
- 1.5 Andreas Burnier: eerlijkheid als postmodern spel

Hoofdstuk 2: Theoretisch kader en methode: hoe benader je een butch? **p. 22**

- 2.1 Hoe werd ze tot nu toe gelezen? Interpretatie tot nu toe?
- 2.2 De verpakking, de geest en het spel
- 2.3 Methode
 - 2.3.1 Hoe benader je een butch?
 - 2.3.2 De butch esthetica van Andreas Burnier
 - 2.3.3 Het joodse mystieke mensbeeld in *De wereld is van glas*
 - 2.3.4 Instrumentarium

Hoofdstuk 3: Analyse: ‘Ga en doe!’ **p. 44**

- 3.1 Het Begin
- 3.2 Butch esthetica in het vroege werk van Andreas Burnier: een balling op drift
- 3.3 Butch esthetica in de laatste fase van Andreas Burnier: vernieuwing, verbinding en verlossing

3.3.1 Over *De wereld is van glas*

3.3.2 De vertelinstantie

3.3.2.1 De verteller

3.3.2.2 De narratee

3.3.2.3 De ordening van het verhaal

3.3.2.4 Conclusie

3.3.3 Personages

3.3.3.1 Personages gezien vanuit de vroege butch esthetica

3.3.3.2 Personages gezien vanuit de late butch esthetica

3.3.3.3 Conclusie

3.3.4 Palimpsesten

3.3.4.1 Joodse verhalen als religieuze laag

3.3.4.2 Een interne laag voor de buitenstaander van het jodendom

3.3.4.3 Conclusie: een derde laag binnen het oeuvre van Burnier

3.4 Conclusie analyse: vertellen vanuit verbinding

4. Conclusie **p. 78**

5. Nawoord **p. 81**

Bibliografie **p. 84**

Bijlagen **p.88**

Inleiding: Andreas Burnier, een vergeten naam?

Hoewel Andreas Burnier (1931-2002) een lange tijd een voortvarend figuur is geweest in het Nederlandse literaire landschap, is ze niet zichtbaar blijven drijven in het literair geheugen. De naweeën van haar werk en haar rebellie zijn nog voelbaar in de manier waarop er nu wordt gedacht over schrijverschap, feminisme of gender, maar haar naam wordt niet meer aan deze ideeën verbonden. Waarom is Nederland haar naam vergeten?

Deze vraag wordt ook gesteld door Nikki Dekker, schrijver en radiomaker, in de radiodocumentaire ‘Andreas Burnier, of hoe je op een klein vlot blijft drijven’ (2020). Dekker is onderdeel van een nieuwe stroom aandacht die is ontstaan sinds de publicatie van de biografie over Burnier, Elisabeth Lockhorns *Andreas Burnier: metselaar van de wereld* (2015). Na deze publicatie wierpen verschillende mensen opnieuw een blik op Andreas Burnier. Schrijverscollectief Fixdit maakte bijvoorbeeld in 2022 een aflevering rondom Burniers debuut *Een tevreden lach* (1967) en stelden net als Dekker de vraag waarom ze nu niet meer gelezen wordt door een breed publiek. Datzelfde jaar verscheen er een Privé-domeinuitgave van de hand van journalist en podcastmaker Ronit Palache met brieven en andere privé-documenten van Burnier. Inmiddels zijn haar eerste twee romans, *Een tevreden lach* en *Het jongensuur* (1969), opnieuw uitgebracht bij uitgeverij Atlas Contact. Toch roept haar naam slechts bij enkelen een blik van herkenning op en is haar werk nog geen onderdeel van de Nederlandse canon (Dekker).

Dekker brengt in haar reportage onder de aandacht dat vrouwelijke schrijvers minder makkelijk de Nederlandse canon binnenkomen, wat verklaart waarom ze Burnier nooit eerder tegenkwam; nooit als lezende tiener, nooit als student literatuurwetenschap en nooit in gesprek met andere schrijvers. Dekker vergelijkt de positie van de vrouw binnen de Nederlandse canon met een te klein vlot dat maar moeilijk blijft drijven, omdat er maar voor enkelen plek lijkt te zijn. Vrouwelijke schrijvers worden eenduidiger en oppervlakkiger herinnerd, terwijl een mannelijke schrijvers makkelijker op een complexe manier worden onthouden. Maaike Meijer, hoogleraar Gender Studies en veteraan in vriendschap met Burnier, benoemt dit in gesprek met Dekker. Het literair vergeten van Andreas Burnier is te wijten aan dat ze niet binnen een hokje geplaatst kón worden. In veel gevallen, teksten en situaties stond Andreas Burnier namelijk net aan de rand van het gesprek. Ze had bijvoorbeeld veel feministische ideeën maar was fel tegen een te gepolariseerde feministische beweging. Ze wierp zich vaak in de strijd als het ging om polemieken in de literaire wereld en de maatschappij eromheen, maar wilde nooit voorop lopen, geen toonbeeld zijn. In een

interview met Ischa Meijer in 1991 benoemde Andreas Burnier haar weerzin tegen wat ze het ‘fascistoïde complex’ noemt: de neiging van de mens om zich samen achter één idee te verzamelen (*Een gevaar dat de ziel in wil*, 401).

0.1 Andreas Burnier door de ogen van nu

Het is dan ook opmerkelijk dat, in een poging Andreas Burnier weer op het spreekwoordelijke vlot te heisen, velen haar juist wél in een hokje proberen te duwen. Rosanne Hertzberger, wetenschapper en columnist bij *NRC Handelsblad*, noemt Andreas Burnier een grootmoeder, een rolmodel en een beschermheilige van dwarsdenkers. Nikki Dekker noemt zelf dat ze op zoek is naar een rolmodel, ‘vrouwen waar we ons in kunnen herkennen of juist aan optrekken’ (Dekker 2020). Marja Pruis benoemt in Dekkers podcast ook dat het logisch is dat Burnier weer vaker onder de aandacht is de laatste tijd, aangezien er volgens haar een ‘viering van het vrouwelijke’ gaande is (Dekker). Dekker brengt in haar documentaire goed naar voren hoe Andreas Burnier nu herinnerd wordt: als een grootmoeder, een feministisch icoon, een beschermheilige of iemand die binnen het vrouwelijke kader past. Hoewel al deze namen positief zijn bedoeld, hebben ze ook een iconisch karakter: niet het inhoudelijke werk van Burnier wordt voorop gesteld, maar eerder wat zij als mascotte kan betekenen voor een nieuwe generatie.

Tegelijkertijd zijn er ook stemmen die Andreas Burnier binnen een ander kader plaatsen. In zijn recensie op *Tzum* van *Het jongensuur* roept Coen Peppelenbos op dat we dit werk fundamenteel anders moeten lezen, namelijk ‘als een psychologische strijd van een meisje dat een jongen wil zijn in de moeilijkste jaren denkbaar’ (Peppelenbos 2016). Ook Lockhorns biografie stelt een soortgelijk kader voor: Andreas Burnier zou gelezen kunnen worden als een ‘*transgender* avant la lettre’ (Lockhorn 493).

Of de huidige fans van Andreas Burnier haar nu willen plaatsen binnen het kader van een feministisch rolmodel of als ‘*transgender* avant la lettre’, in beide gevallen lijkt er iets verloren te gaan. Alhoewel de vernieuwde aandacht voor Burnier volgens hoogleraar Nederlandse letterkunde Thomas Vaessens, aan het woord in Dekkers documentaire, een beweging kan veroorzaken die haar een plek in de canon kan bezorgen, dreigt het gevaar dat haar werk en persoon vastgelegd wordt op een eenduidige wijze. Op deze manier komt ze dan wel op het vlot te zitten, maar past het wel bij Andreas Burnier om gecategoriseerd en gecanoniseerd te worden op de manier die uit de recente aandacht is voortgevloeid?

Dekker roept op dat we in verzet moeten komen tegen de Nederlandse canon, door vrouwen te blijven lezen, en ze niet in oppervlakkige vergetelheid te laten raken. Wellicht dat

in het geval van Andreas Burnier deze opdracht nog meer werk in zich mee draagt: van Burniers oeuvre zijn slechts de eerste twee romans, *Het jongensuur* en *Een tevreden lach*, in druk. Andere werken, zowel haar belletrie als haar non-fictiewerk, zijn enkel tweedehands te krijgen. Het is dan ook niet zo gek dat er vooral aandacht is voor het soort schrijver dat Andreas Burnier is op basis van deze twee titels. Beide boeken gaan voornamelijk over losbreken van gendernormen en jeugdtrauma, terwijl later werk een breder scala aan thema's aan bod brengt.

0.2 Een nieuwe manier van kijken

Wanneer we Andreas Burnier opnieuw op de voorgrond willen zetten, moeten deze twee werken gezien worden als slechts een deel van het verhaal: eerder als het begin van een symfonie dan twee noten die telkens blijven klinken. Op dit moment is dit kleine deel het enige deel dat belicht wordt. Wanneer de literatuurkritiek, zowel wetenschappelijk als breder in de maatschappij, er bij wordt gepakt, lijkt er voornamelijk aandacht te zijn voor de werken waar onderwerpen als 'queer literatuur' en 'transgender literatuur' aan bod komen en in worden teruggezocht. Zo onderzocht literatuurwetenschapper Sven van den Bossche in een indrukwekkende analyse *Het jongensuur* binnen het kader van transnarratologie: een lezing die de roman van verschillende kanten bekijkt (Van den Bossche), maar niet de vraag stelt of Burnier wél gelezen moet worden als een transnarratologisch verhaal. Burnier identificeerde zichzelf namelijk niet onder de noemer van transgender, maar wilde graag dat zij én anderen benaderd werden om hun (androgyn) geest. Een benadering op basis van haar lichaam of 'vrouwelijkheid', of eerder in de woorden van Burnier, haar 'verpakking', zou niet het zwaartepunt moeten zijn van een analyse, zo vertelt Burnier aan Stan van Houcke in het radioprogramma *De Avonden* in 1997 (Gesprek tussen Dessaur (Burnier) en Houcke). Ondanks deze kernwaarde van haar filosofie, wordt Burnier in hedendaagse lezingen toch telkens geplaatst binnen een statisch kader. Deze herlezingen benadrukken keer op keer een beeld van Burnier als een iconisch persoon, maar er lijkt weinig oog te zijn voor een van de belangrijkste kernwaarden van haar werk: Burnier kán en wíl niet vastgelegd worden. Aldus is er behoefte aan een nieuwe manier van kijken als het aankomt op Andreas Burnier, en wellicht andere schrijvers die niet vallen binnen het pakket 'witte heteroseksuele cis-man'. Wanneer we vrouwelijke schrijvers een duurzaam onderdeel willen laten worden van de Nederlandse literaire canon, is het noodzakelijk om hen niet alleen te reduceren tot een hokje of een deel van hun werk, maar om te blijven onderzoeken hoe ook zij complexiteit in zich meedragen.

Gelukkig is de huidige benadering van Andreas Burnier niet volledig over boord geslagen. Het lukt biograaf Elisabeth Lockhorn om Burnier redelijk geschakeerd in beeld te brengen. Dit wordt ook naar voren in de titel die ze heeft gekozen voor haar biografie: ‘metselaar van de wereld’. Andreas Burnier was een verteller die de wereld steeds weer opnieuw poogde op te bouwen en vervolgens weer afbrak. Lockhorn stelt voor dat we Burnier kunnen lezen als een schrijver van transgender verhalen, maar evengoed als een autofictie-auteur *avant la lettre* (493). Ook noemt ze dat ze geen hagiografie wil schrijven (Van Mourik). Deze complexe blik ontbreekt vaak wanneer men in het heden over Andreas Burnier spreekt. Zoals ik eerder heb laten zien, wordt Burnier liever als een rolmodel dan als een complexe tegenstrijdige maker neergezet. Zo wordt er niet vaak genoemd dat Andreas Burnier de tweede feministische golf niet zonder kritiek voorbij liet stromen, of dat ze relevante vraagtekens zette bij de ontwikkelingen in genetische manipulatie en de opkomst van het internet. Ook wordt er vaak wel gesproken over haar onderduikperiode en afscheid van het Jodendom, maar niet over haar terugkeer naar deze ‘rituele verpakking’ (Gesprek tussen Dessaur (Burnier) en Houcke) en interesse in de Joodse mystiek. Dit wordt ook benoemd door Daniel van Mourik, weduw/e/naar van Burnier: Wanneer ik haar spreek ter voorbereiding van mijn onderzoek, noemt ze dat er nog te weinig aandacht is geweest voor Burniers spiritualiteit en verbinding met het Joodse geloof. Maaïke Meijer noemt daarnaast dat nog niemand echt heeft gezien dat Burnier, naast botsend en polemisch, vooral ook erg grappig kon zijn.

0.3 De lens van de butch esthetica

Om Andreas Burnier mee te nemen naar volgende generaties en haar een duurzame plek in de canon te geven, is het noodzakelijk om zowel haar leven als oeuvre met een nieuwe lens te bekijken. In deze benadering moet de waarde van Andreas Burniers werk en leven overgebracht worden zonder dat ze wordt vastgelegd binnen kaders die niet aansluiten bij haar eigen filosofie. In mijn onderzoek stel ik de volgende hoofdvraag:

Hoe kunnen we het oeuvre van Andreas Burnier begrijpen op een wijze die ons inzicht geeft in haar werk en filosofie zónder dat we haar proberen vast te leggen binnen de huidige tijdgeest? Of anders gezegd: Wat laat Andreas Burnier (ons) na in haar werk?

Om dit te bereiken, zet ik in mijn theoretisch kader uiteen dat Andreas Burnier niet benaderd moet worden als een ‘vrouwelijke schrijver’, een ‘icoon’ of ‘feminist’, maar als een schrijver die een eigen ‘Butch’-esthetica verweeft in haar werk. Een ‘butch’ kan historisch begrepen

worden als een mannelijke lesbienne (Faderman 174), maar volgens Jack Halberstam, hoogleraar Gender Studies, als een meervoudig, ongrijpbaar, mens dat niet benoemd kan worden (Halberstam XX). Juist in het onduidbare kan de 'butch' floreren en de wereld om haar heen doen opschudden. Dit geeft een auteur de mogelijkheid om in verschillende gedaanten te verschijnen voor de lezer, zonder dat ze volledig of eeuwig vastgelegd of begrepen kan worden. Juist de tijdelijkheid en de onvoorspelbaarheid die gecreëerd worden in een butch esthetica, hebben als effect dat de lezer het idee van een statische werkelijkheid bevraagt. In de bundel *Makers en Brekers* (2024) heb ik al eerder een poging gedaan Burnier als onvastlegbare buitenstaander in beeld te brengen. Met als casus Burniers eerste verhalenbundel *De verschrikkingen van het noorden* (1967) liet ik zien dat we deze bundel in het licht moeten lezen van een 'butch' verteller, of eerder: butch vertellers: in deze verzameling verhalen is er namelijk nooit maar één soort stem aan het woord. *De verschrikkingen van het noorden* is in 1980 ook uitgebreid besproken door Burnier-kenners Siem Bakker en Theo Vos. Zij stellen dat deze verhalenbundel, of 'verbrokkelde roman', een utopisch karakter heeft waarbij de vraag centraal staat of het ooit gaat lukken om ergens jezelf te mogen zijn (Bakker en Vos 35). Deze lezing stelt een onmogelijkheid van het zelf-zijn centraal; het moment waarop de verteller volledig als zelf zou kunnen bestaan, is onbereikbaar.

Waar de lezing van Bakker en Vos een connotatie van onmogelijkheid in zich meedraagt, schept een lezing in het licht van de butch esthetica juist een mogelijkheid om een complexe, meervoudige vorm van zelf te zijn. In plaats van dat ik de verteller(s) van *De verschrikkingen van het noorden* plaats in een kader van een onmogelijk verlangen naar eenvormigheid, suggereer ik dat er óók troost gevonden kan worden in de momenten dat de vertellende stemmen vluchten van het gevaar van de verstikkende kaders van het bestaan:

De vertellers vinden wellicht geen harmonie, maar dit is niet een noodzakelijk gebrek. Juist vanuit een fluctuerende positie waarin een verteller verdwaalt tussen uitersten, kan een verbrokkeld verhaal toch worden verteld. (Bolwijn 67)

Dit is in mijn lezing van *De verschrikkingen van het noorden* de waarde van een lens die de butch esthetica centraal stelt: de verteller is misschien niet vastlegbaar, maar juist vanuit het idee dat iets of iemand niet volledig begrepen kan worden, kan er iets werkelijks gezegd worden. Andreas Burnier als butch verteller herinnert de lezer aan dat niemand op eenduidige manier begrepen en vastgelegd kan worden, maar eerder bestaat uit een complex web aan mogelijkheden en tegenstrijdige eigenschappen. Hoewel deze ongrijpbaarheid voor frustratie

kan zorgen, creëert het ook een vorm van vrijheid.

Voordat ik deze lens toepas op het werk van Andreas Burnier, breng ik eerst in beeld hoe Andreas Burnier altijd op een bepaalde manier een ongrijpbare buitenstaander is geweest. Daarnaast deel ik haar oeuvre en haar denken op in drie fasen. Door haar werk en leven in fasen op te delen die allemaal een vorm van ontheemding en verzet tegen kaders met zich meedragen, laat ik zien dat de ongrijpbare noemer van ‘butch’ het dichtst in de buurt komt van hoe zij zich door het leven en de literatuur bewoog. Door middel van de verdeling van Burniers oeuvre in fasen, illustreer ik hoe in de hedendaagse perceptie van Burnier slechts haar eerste fase aandacht krijgt, terwijl haar laatste fase bijna compleet buiten beeld is verdwenen. In een poging Burniers denken gelaagder in beeld te brengen, laat ik zien dat een begrip van deze laatste fase, waarin ze haar weg terugvindt naar het liberale jodendom, de mogelijkheid biedt om Burniers oeuvre in een compleet nieuw licht te lezen.

Ik ikk deze nieuwe lezing van Burniers oeuvre in een herlezing van Burniers laatste roman, *De wereld is van glas* (1997), vanuit de lens van een butch esthetica. Zowel Burniers humor, haar polemische positie rondom euthanasie en het internet én haar terugkeer naar de joodse religie, komen samen in deze roman. Daarnaast vormt deze roman een interessante casus omdat Burnier heeft genoemd, in gesprek met Stan van Houcke, dat de vraagstukken die in deze roman de hoofdrol spelen, al in haar vroege werk voorkwamen in de vorm van kleine erupties. Waar ze eerder niet de ruimte voelde om deze vraagstukken uit te pluizen, vertelt ze dat ze bij het schrijven van deze roman zich ‘bevrijd’ voelde om te zoeken naar een antwoord (Gesprek tussen Dessaur (Burnier) en Houcke). In mijn analyse vergelijk ik om deze reden *De wereld is van glas* met Burniers werk uit de eerste fase van haar oeuvre, en onderzoek ik op welke manier de butch esthetica een ontwikkeling heeft doorgemaakt. Ik wil betogen dat in Burniers vroege werk, dat voornamelijk de laatste jaren veel onder de aandacht is geweest, de esthetica vooral ruimte bood voor een verteller die wilde vluchten, terwijl Burniers latere werk ruimte biedt voor de verteller om op een gelaagde meervoudige manier te bestaan met de mogelijkheid en de rust om iets te betekenen voor een ander.

Tot slot verdiep ik me in mijn conclusie in het antwoord op mijn hoofdvraag, waarbij ik een poging doe Andreas Burnier als denker (on)volledig, complex en duurzaam in beeld te brengen. Hiermee heb ik niet enkel als doel Andreas Burnier een standvastiger onderdeel te maken van de Nederlandse literaire canon, ik hoop ook te benadrukken dat het eenduidig categoriseren van elke schrijver, hen geen recht toe doet. Net zoals ook Nikki Dekker voorstelde in haar documentaire: er is een groter vlot nodig waar schrijvers in al hun veelvuldigheid op mogen drijven, samen en toch anders, in de eeuwige literaire zee.

Hoofdstuk 1. Andreas Burnier: een groepje van één

Hoe introduceer je een schrijver die weigert ‘volledig’ in beeld te stappen? Deze vraag lijkt gesteld te worden door elke schrijver die een blik werpt op Andreas Burnier. Ronit Palache, die de Privédomein-uitgave *Elk boek is een gevaar* (2022) samenstelde, begint op de achterflaptekst dan ook bij de meerdere namen die deze schrijver gebruikte: Irma Dessaur, Ronnie van Dijk, Reinier en Atara. Dit zijn de namen die ze zelf gebruikte, maar ze reageerde ook op hoe anderen haar aanspraken: zo onderschrijft ze op eenentwintigjarige leeftijd brieven nog met ‘Irmeske’, ‘omdat zij [Mevrouw Cornelius-Marx] mij zo noemde tijdens mijn onderduikperiode in haar gezin’ (Dessaur, C.I. / Andreas Burnier, Brief aan Nederlands Letterkundig Museum). Brieven met vriendinnen ondertekende ze vaak op speelse wijze, zoals met de benaming ‘uw Zeesleepkapitein’ of ‘jullie Geleerde Broer’ (Burnier, *Ruiter in de Wolken* 12). Wanneer zij zélf een benaming moest kiezen, kiest ze voor ‘Andreas Burnier’, de naam die ik ook hier zal aanhouden. Bij de publicatie van *Een tevreden lach* geeft Burnier aan onder dit pseudoniem te willen schrijven. Over de ‘werkelijke’ betekenis van de naam werd veel gespeculeerd. Zo oppert Siem Bakker dat ‘Andreas Burnier’ een anagram kan zijn voor Burniers literaire voorbeeld Djuna Barnes. Lockhorn werpt daar tegenin dat ‘Andreas Burnier’ eerder een combinatie is van een straat waar Burnier tijdens haar huwelijk bij om de hoek heeft gewoond (De Burnierstraat in Den Haag) en het Griekse woord ‘Andros’, dat ‘volwassen, weerbare man’ betekent. Deze naam zou dus een toespeling kunnen zijn op een plek die nabij haar thuis ligt, maar net niet bereikt wordt én een talig spel met mannelijkheid en weerbaarheid vormt. Maar welke interpretatie van haar gekozen naam er ook gekozen wordt, het blijft giswerk.

In dit hoofdstuk breng ik een geschakeerd beeld van Andreas Burnier als maker naar voren. In mijn inleiding heb ik laten zien dat de hedendaagse blik op Burnier haar vaak op een eenduidig voetstuk plaatst en in dit hoofdstuk probeer ik hiertegen verzet te plegen: ik wil Andreas Burnier niet definiëren aan de hand van haar oorsprong, wat haar is overkomen of haar bekendste werken, maar eerder poog ik een geschakeerd beeld te geven van de verschillende kanten van haar literaire carrière en haar filosofie. Allereerst deel ik haar makerschap op in fasen, waarbij ik de nodige achtergrondinformatie over haar levensloop verschaf. Het is noodzakelijk om haar latere terugkeer naar het jodendom in beeld te brengen om te begrijpen op welke manier haar filosofie en kijk op het heden en verleden is veranderd. Vervolgens ga ik in op de manier waarop anderen haar herinneren en vervolgens hoe ze sprak over haarzelf. Hoe werd ze zelf het liefst benaderd, waar legde zij zelf de nadruk op als het

aankwam op literatuur en de vormen van haarzelf die zij in haar eigen werk legde?

1.1 Wortels en literaire vertakkingen

Ik deel Burniers literaire carrière op in drie delen, waarbij ik enkel haar belletrische publicaties noem en eventuele belangrijke essayistische werken. Deze indeling heb ik gemaakt op basis van de secundaire literatuur over Burniers leven en haar oeuvre, al zal er zeker overlap bestaan tussen indelingen van andere kenners die zich over Burnier hebben gebogen. Ik bestempel 1965 tot 1969 als Burniers vroege periode, wanneer achtereenvolgens *Een tevreden lach* (1965), *De verschrikkingen van het noorden* (1967) en *Het jongensuur* (1969) verschijnen. In deze werken is er veel plaats voor reflectie op haar verleden, dat in Burniers gehele leven een grote rol heeft gespeeld. Ik zal kort ingaan op wat er plaatsvond in deze fase en wat eraan voorafging.

1.1.1 Vroege fase: eind van een huwelijk, begin van een carrière

Andreas Burnier werd geboren op 3 juli in 1931 in Den Haag als oudste kind van Rosa Louisa (Shoshanna) Jacobs en Salomon Dessaur, die haar Irma Dessaur noemden. Tijdens de Tweede Wereldoorlog was ze genoodzaakt om drie jaar lang, gescheiden van haar ouders, op zestien verschillende onderduikadressen te wonen. Deze constante verandering van haar omgeving heeft haar hele leven nog zijn sporen achtergelaten. In onafgemaakte memoires, die Burnier aan het eind van haar leven was begonnen, beschreef ze dat het constant opgaan in nieuwe omgevingen, of deze nu christelijk, antroposofisch of agnostisch waren, haar heeft geleerd dat ze geen sporen mocht achterlaten (Palache 505). Haar roman *Het jongensuur* betreft herinneringen en een soortgelijke verhaallijn als haar ervaringen uit deze periode, al is er een belangrijk verschil: de chronologie is omgedraaid. Het verhaal begint bij de bevrijding in 1945 en eindigt bij de bezetting. Tijdens haar onderduikperiode gebruikte ze de naam ‘Ronnie’, een naam die ze haar hele leven zou blijven gebruiken.

Nadat zij en haar familie weer herenigd waren in een ‘huis van rouw’ (Andreas Burnier: *Levensloop*), voltooide ze een middelbare schoolopleiding en studeerde zij in Amsterdam Medicijnen en Filosofie. In 1953 trouwde ze met Emanuel Zeylmans van Emmichoven, die ze ontmoette toen hij uitgever was van *Castrum Peregrini* waar zij enkele gedichten naartoe had gestuurd. (Lockhorn 117). Dit tijdschrift, waar zij samen met Emanuel een tijd bij hoorde, vormde later een grote inspiratiebron voor haar debuutroman *Een tevreden lach* (1967). Zeylmans van Emmichoven en zij deelden een interesse in de antroposofie en literatuur. Ook kon Burnier goed overweg met haar schoonvader, Willem

Zeylmans van Emmichoven. Na zijn overlijden in 1961 werd het huwelijk verbroken. In nagelaten geschriften blijkt ze terug op dit einde: ‘Het was alsof de dood van Willem Zeylmans het huwelijk losknoopte waaronder de zoon en ik zozeer hadden geleden, ondanks alle vriendschap en goede momenten’ (Lockhorn 158).

Op dertigjarige leeftijd besluit Andreas Burnier alleen verder te gaan: ze keerde met haar twee kinderen terug naar het ouderlijk huis en hervatte haar studie filosofie, die ze cum laude afrondde. Een opmerkelijk gegeven aan de periode vlak vóór ze trouwde met Emanuel, was dat het Andreas niet meer lukte om te lezen. In gesprek met Ischa Meijer in 1991 vertelde ze dat ze zich hier voor erg had geschaamd, en er met niemand over sprak (Een gevaar dat de ziel in wil 418). Na de scheiding van Emanuel breekt er een periode aan waarin het haar weer lukt om te lezen én ook te schrijven. Naast haar werk als schrijver, werkt Andreas Burnier ook als criminoloog, onder de titel professor C.I. Dessaur. Haar rollen als schrijver, academicus en ook als gezinslid liepen nog wel eens spaak met elkaar. Ze verzoekt haar uitgever om onder een pseudoniem te mogen publiceren en wanneer *Een tevreden lach* in de aanbiedingsfolder van Querido verschijnt, biedt Ary Langbroek aan om een snor en baard op haar foto te tekenen, wat ook gebeurt (Lockhorn 173). Dit lijkt voort te komen uit de wens om haar wetenschappelijke en literaire carrière gescheiden te houden, maar wellicht speelde angst voor ontmaskering hier ook een rol. Niet alleen beslaan haar romans intieme gebeurtenissen en indrukken uit haar eigen leven, ook andere personen uit haar leven komen hier aan bod. Na het verschijnen van deze roman in 1967, noemt Burnier in een brief aan haar uitgever Reinold Kuipers (ondertekend met de naam “Ronnie”) dat ze zich inmiddels niet meer zo druk maakt om haar pseudoniem:

Mijn ouders zijn achter mijn literaire activiteiten gekomen, en verder weet ik niet voor wiens opinies ik nog beducht zou zijn. Het is gewoon gemakkelijk om een separate wetenschappelijke identiteit te hebben, maar verder ben ik nu in de agressief-laconieke fase. (Burnier, Andreas. Brieven aan Reinold Kuipers (1914-2005) en Martine van Buul (1919-2009))

1.1.2 Middelste fase: het opbouwen van een naam

In de periode die hierop volgt, tussen 1970 en 1990, maakt Andreas Burnier naam als een experimenteel belletrist en een scherpe essayist en polemist. Deze periode zie ik als een tijd waarin Andreas Burnier haar naam vestigde in het Nederlands literaire landschap, die waardevol is op zijn eigen manier maar niet van groot belang is voor mijn onderzoeksvraag.

Om die reden komt deze literaire fase van Burnier niet aan bod in mijn analyse. In deze periode verschenen onder andere *De huilende libertijn* (1970), *Poëzie, jongens en het gezelschap van geleerde vrouwen* (1974), *De reis naar Kithira* (1976) en *Na de laatste keer* (1981). In 1985 verschijnen er twee uitgaven bij Querido die haar oeuvre tot dat punt bundelen: een overzicht van haar belletrie en van haar essayistiek.

Burnier was eigenzinnig en (in haar eigen woorden) van nature geneigd tot het uiterste te gaan. Ze interesseerde zich dan ook voor veel onderwerpen en verdiepte zich met extreme toewijding in haar onderwerpen (Palache 20). Dit had als bijgevolg dat ze zich vaak (soms ongewild) meegesleurd zag in polemieken en felle discussies. Zo kwam ze vaak in conflict met de vrouwenbeweging, die ze om hun groepsdrang niet volledig vertrouwde (Lockhorn 276). In 1986 wist Andreas Burnier, publicerend onder haar academische titel prof. dr. C.I. Dessaur, zich veel woede op de hals te halen met ‘Mag de dokter doden? Argumenten en documenten tegen het euthanasiasme’. In dit redactioneel over euthanasie, in samenwerking met drs. Chris Rutenfrans, positioneert ze zichzelf als een van de weinige stemmen in het Nederlandse debat fel tegen de ‘euthanazies’. In dit essay vergelijkt ze namelijk de legalisering van de euthanisiewet met de geest van het nazisme. In plaats van de drempel te verlagen om gezonde lichamen (te) vroeg ten einde te brengen, stelt dit essay dat er eerder gekeken moet worden naar het verzachten van het lijden en goede passende zorg voor de mens (Dessaur, C. I., en C.J.C. Rutenfrans). Deze tegenstem werd wisselend ontvangen: zowel lovend om haar verzet als vol woede om haar heftige controversiële positie en haar niet-verhullende taalgebruik. Ook in hedendaagse reflecties wordt er weinig gesproken over Burniers verzet tegen euthanasie (en ook haar vraagtekens bij het idee van abortus).

1.1.3 Joodse fase: terug naar de oorsprong

Wederom luidt het overlijden van een vader(figuur) het aanbreken van een nieuwe periode in het leven van Andreas Burnier in. Deze laatste fase, die ik de joodse fase zal noemen, staat in dit onderzoek centraal. In 1989, na het overlijden van haar vader Salomon Dessaur, verandert haar zelf verkozen afstand tot haar joodse achtergrond. Vanwege haar ervaringen in de oorlog keerde Burnier zich lange tijd af van haar joodse wortels, maar dit verandert langzamerhand in een hartstochtelijke belangstelling die leidt tot haar terugkeer tot het jodendom en lidmaatschap van de Liberaal Joodse Gemeente Amsterdam (Andreas Burnier: Levensloop). De angst in het leven van Andreas Burnier verdween op het moment dat ze opnieuw in contact kwam met het religieuze jodendom. Vanaf dat moment tot het moment dat ze zal

sterven in 2002, besteedt Burnier haar tijd aan het ‘opnieuw Joods worden’ en ‘leren’ en schrijven vanuit joods perspectief. Daniel van Mourik benoemt dat deze terugweg naar het jodendom voor de wereld, of deze nu bestond uit ‘literaire critici of homoseksuelen’, moeilijk te volgen was. Maar volgens van Mourik was de essentie van haar handelen niet zozeer veranderd: ‘Ze schreef en sprak over onderwerpen waarmee zij zich altijd al bezighield, maar nu in een Joodse “verpakking”, zoals zij het zelf noemde.’ (Ruiter in de Wolken 15). Al was er wel een verschil: de angst, die Burniers hele leven een grote aanwezigheid had, voerde niet meer de boventoon. Burnier benoemt dit zelf tegen Stan van Houcke wanneer ze spreekt over haar roman *De wereld is van glas*, de roman die in dit onderzoek een belangrijke positie inneemt als de literaire representant van Burniers Joodse fase. Als het ware is deze roman ‘een foto van vroeger’: de frustraties, angsten en vragen die een rol speelden in haar verleden zijn inmiddels op de achtergrond verdwenen van een leven waarin ze rust vindt, omhuld door een joodse ‘rituele verpakking’. Ze noemt tegen van Houcke dat ze nooit eerder zo dicht bij ‘haar zelf’ en de nasleep van haar onderduikverleden is gekomen als in dit verhaal. In haar eerdere werk zaten wel ‘erupties’ van dit verleden, maar inmiddels is er iets verteerd waardoor ze dit deel van haar zelf wel kon toelaten en op papier kon zetten. (Gesprek tussen Dessaur (Burnier) en Houcke). Van 1983 tot haar overlijden leefde zij samen met haar partner Daniel van Mourik in Amsterdam. In 2002 overleed Andreas Burnier op 71-jarige leeftijd aan een hersenbloeding en werd zij begraven op de Liberaal Joodse Begraafplaats in Hoofddorp. Postuum zijn er meerdere werken van haar en over haar verschenen, waaronder de bundeling *Een gevaar dat de ziel in wil* (2003) en *Ruiter in de wolken* (2015), een bundel waarin Burniers essays over het jodendom zijn verzameld. In 2022 verschenen bij Atlas Contact heruitgaven van *Het jongensuur* en *Een tevreden lach*. Tot heden zijn deze werken uit haar vroege fase de enige werken die nog in druk te krijgen zijn. Wellicht is het ook geen wonder dat, wanneer Andreas Burnier opgediept wordt uit de zee van de Nederlandse canon, vooral deze versie van de geest van Burnier naar boven komt drijven, vastgeklonken in het begin van haar makerschap. Maar hoe werd zij in haar eigen tijd benaderd en hoe keek ze naar zichzelf?

1.2 Andreas Burnier in de woorden van anderen

Het aantal verschillende verhalen dat bestaat over Andreas Burnier, is net zo talrijk als het aantal namen dat ze gebruikte. In *Andreas Burnier: metselaar van de wereld* verzamelt Elisabeth Lockhorn enkele indrukken (Lockhorn 489). Zo vindt schrijver Oek de Jong het moeilijk Andreas Burnier kritisch te benaderen, omdat hij telkens terugkomt bij het machtige

archetype van de grote moedergodin, iemand die je wilde behagen. Jaap Verraes, die tot Burniers groep van denkers genaamd de ‘Plato-club’ behoorde, benoemt haar scherpe inzicht in de menselijke ziel en haar charisma, dat hij gelijk achtte aan het charisma van Clinton en Gorbatsjov. Haar jeugdvriend Nol van Dijk, met wie ze ooit een schoolkrant oprichtte en die haar leven lang een vriend bleef, noemt het overleven van de Shoah dat centraal stond in haar leven: ‘briljant, bang en altijd een sterke behoefte aan een groot verhaal. Een verhaal waarmee alles viel uit te leggen en te verklaren’. Schrijver en jurist Dorothée van Heukelom, die zelf onder het pseudoniem “De Barones” schreef, noemde Andreas Burnier dan ook ‘de metselaar van de wereld’, vanwege haar pogingen om telkens een nieuw wereldbeeld voor haarzelf op te bouwen (Lockhorn 209). Michel Zwanenburg, universitair hoofddocent aan het Criminologisch Instituut, heeft een soortgelijke herinnering aan Andreas Burnier. Het constant zoeken naar een groter verhaal, naar seriële zekerheden, zag hij als een manier om met de wereld om te gaan: ‘Ze fungeerden voor haar als tijdelijke rustpunten in haar eindeloze zoektocht naar kennis, ordening, echte rust of een soort faustiaans inzicht’ (Lockhorn 489). Jaap Goedegebuure noemt hoe in Andreas Burniers leven de strijd centraal stond, waarbij ze de confrontatie zocht naar twee kanten. Zo bestreed ze ‘het gemakzuchtig denken dat haar als vrouw en als homoseksueel categoriseerde en reduceerde tot een stereotype’. De strijd naar de andere kant, was gericht op haarzelf: ze bleef tot haar dood beducht voor gemakzucht in haar eigen opstelling, wat voor zowel haarzelf als voor anderen nieuwe perspectieven tot gevolg had. (Goedegebuure 189)

In veel opgeschreven herinneringen aan Andreas Burnier, staat haar houding tot mannelijkheid en vrouwelijkheid centraal. Een gedaanteverwisselaar, zo spreekt Oek de Jong ook over haar als hij het heeft over haar ‘onduidelijke seksualiteit’. ‘Zij was een man-vrouw. In de omgang met anderen kon zij als vrouw verschijnen maar ook als man. Dat maakte haar fascinerend, maar ook gevaarlijk. Zij verleidde als vrouw, wisselde van rol en domineerde dan als man degene die zij als vrouw had verleid’ (Lockhorn 489-490). Waar De Jong deze veranderlijkheid benoemt als iets ‘gevaarlijks’, kan deze verhouding tot mannelijkheid en vrouwelijkheid ook gezien worden als een spel, zoals bijvoorbeeld Ronit Palache dit noemt in *Elk boek is een gevaar*. Daniel van Mourik benoemt, in een persoonlijk gesprek in 2024, dat juist dit spelelement een grote rol speelde in de manier waarop zij en Andreas naar het concept ‘gender’ keken (26 februari 2024). Hier ga ik op in wanneer ik de houding van Burnier ten opzichte van gender uiteenzet in het volgende hoofdstuk. In de biografie van Elisabeth Lockhorn is ook een foto opgenomen van Daniel en Andreas waar dit spel getoond wordt. Naast elkaar, met twijfelachtige gezichten en verkleed in rokken en jurken, kijkt

Daniel de aanschouwer aan waar Andreas haar ogen naar links heeft gerold. Naast de foto staat de volgende begeleidende tekst: ‘Andreas en Daniel, “verkleed” als vrouw ter gelegenheid van Poerim in de jaren negentig’. Deze speelsheid komt ook naar voren in de terugblik van Jaap Verraes op zijn eerste ontmoeting met Andreas Burnier: ‘Een dame in herenkostuum die gedecideerd verlegen overkwam’ (Lockhorn 334)

Burnier sprak vaak over lichamelijkeid als een ‘verpakking’, waarbij deze te vaak serieuzer wordt genomen dan de geest die in deze verpakking schuilgaat. Siem Bakker en Theo Vos bespreken dit ‘androgyn mensbeeld’, waarin de idealistische ‘mens-is-geest’-filosofie doorklinkt: ‘Menselijk gedrag en denken liggen tussen de twee polen van wat traditioneel mannelijk en traditioneel vrouwelijk wordt genoemd. Ieder mens moet naar zijn aard vrij uit die [sic] scala kunnen kiezen, dit mag niet verbonden zijn aan lichamelijkeid’ (49). Maaike Meijer benadrukt ook de androgynie (of non-binariteit) als een van de rode draden in haar werk en leven. Dit lijkt sterk samen te hangen met een andere rode draad: namelijk het steeds weer kiezen voor het buitenstaanderschap en het actief betrekken van die positie. ‘Haar leven is te beschrijven als een reeks botsingen en het hardnekkig volgen van haar eigen perspectief.’ (Email interview 6 okt. 2023).

Een moedergodin, een gedaanteverwisselaar, een bewuste buitenstaander met humor, dat zijn enkele van de beschrijvingen die bij Andreas Burnier zouden passen. Ronit Palache ziet Andreas Burnier als een paradox: ze gaat graag tot uitersten, maar blijft weg van massacultuur (Palache 14).

1.3 Andreas Burnier in eigen woorden

Dit paradoxale karakter komt ook naar voren in hoe Burnier omgaat met het hebben van een meervoudige naam. In een interview met Simone Jacobs in 1995 noemt ze dat het ‘verschrikkelijk’ is om geen naam te hebben. Zo vertelt ze in 1973 aan Klaas Peereboom in *Het Parool*: ‘Als ik mensen ontmoet, moet ik nog steeds op verschillende namen reageren. Dat geeft me het gevoel dat ik niet duidelijk herkenbaar ben.’ (Palache 26). Samen met deze frustratie van het naamloos-zijn, komt alleen ook de angst om vastgelegd te worden: ‘Vastgelegd worden is iets vreselijks’, zegt ze na het winnen van de Lucy B. En C.W. van der Hoogtprijs voor *Een tevreden lach* (Lockhorn 188). Vastgelegd worden of meebewegen, beide uitersten lijken niet aan Andreas Burnier besteed. Als woorden van anderen deze schrijver niet goed kunnen plaatsen, hoe beschreef Andreas Burnier dan zichzelf? In de inleiding van *Elk boek is een gevaar*, benoemt Ronit Palache dat Andreas Burnier over zichzelf sprak als een ‘groepje van één’. Ook het beeld van een flamingo vond Andreas

Burnier goed bij zichzelf passen. Chris Rutenfrans, vriend van Burnier en mede-lid van de Plato-club, interpreteerde deze keuze als volgt: ‘Ik denk dat ze zo van de flamingo hield omdat die mooi is van boven, maar met zijn poten in de modder staat: Een combinatie van het hemelse en het aardse’ (Palache 20).

Een etiket kiezen doet Andreas Burnier dus haar hele leven lang niet. In *Elk boek is een gevaar*, waar ook onvolledig werk is opgenomen, zijn enkele gedachten hierover terug te vinden. In een aanzet tot wat uiteindelijk (onafgemaakte) memoires moeten worden, kijkt ze terug op haar leven, en de vraag wat en óf ze aan degenen die ze achter zal laten iets wil nalaten. Ze onderzoekt in deze tekst de vraag waarom ze op geen moment vastgelegd wil worden en ontraceerbaar wil zijn. De Tweede Wereldoorlog en haar onderduikverleden vormen hierbij een belangrijke achtergrond: ‘Als oudste en tot en met de oorlog enig kind van mijn ouders, was ik zo gehoorzaam om inderdaad mijn leven lang behoedzaam en angstvallig om te gaan met mijn identiteit’ (Palache 504). Telkens kreeg ze te horen dat ze geen sporen moest achterlaten: je mocht als onderduikkind niet traceerbaar zijn, omdat dat levensgevaarlijk was. ‘Wij zorgden ervoor dat wij niet op onszelf leken’ (Palache 505). Dit proces, waar zij en andere onderduikkinderen een onderdeel van zijn geweest, noemt Burnier een ‘vrijwillige mimicry, vrijwillig opgaan in damp, om niet in de klauwen van de Duitsers te vallen en door hen te worden uitgewist’ (505). In het eerder genoemde interview met Ischa Meijer, ongeveer tien jaar eerder in 1991, noemt ze dat deze mimicry niet zozeer een spel was dat ze overdreef, maar dat ze ‘echt meedeed’, en er ‘echt in ging hangen’ (Een gevaar dat de ziel in wil 405). Een innerlijke bevrijding heeft ze wel ervaren, ook al vergde dit volgens haar bijna een halve eeuw (Palache 505). Deze innerlijke bevrijding bespreekt ze ook in gesprek met Stan van Houcke ter gelegenheid van de publicatie van *De wereld is van glas* (1997). Waar er wel ‘erupties’ van het verleden plaatsvonden in haar eerdere werk, is er nu iets verteerd waardoor ze het verleden kon toelaten. Dit verbindt ze zelf met haar terugkeer naar haar joodse achtergrond, en met name de joodse mystiek. Hoewel ze het joodse geloof niet ziet als het enige geloof, is het een verpakking die goed bij haar past. Ze heeft in dit geloof een ‘jasje’ gevonden dat ideaal voor haar is (Gesprek tussen Dessaur (Burnier) en Houcke). In Burniers artikel “Het Joods Levensgevoel”, dat Ronit Palache dateert omstreeks 1981, komt dit ook al naar voren (Palache 379). In deze tijd heeft Burnier nog niet haar terugtocht gemaakt naar het jodendom, maar haar insteek is wel van hetzelfde hout gesneden:

Als ik mijzelf zou moeten etiketteren, zou ik zeggen dat ik behoor tot de spirituele zoekers en werkers in de wereld. Via kleine stapjes vooruit en soms enorme smakken

omlaag, probeer ik in dit leven in contact te komen of te blijven, met het Onbenoembare, waarnaar alle godsdiensten en esoterische systemen verwijzen, ieder op zijn wijze en op zijn niveau. (Palache 379)

Het is een mooi detail, en een teken van haar techniek als verteller, dat ze alleen voor dit etiket kiest in een situatie waarin dit zou ‘moeten’. ‘Moet’ ze kiezen voor een plek, dan kiest ze er een waarin er gestreefd wordt naar het contact met ‘Het Onbenoembare’. Op het moment dat ze deze woorden uitsprak, had ze haar gezicht nog afgekeerd van haar joodse wortels. In haar joodse fase zal ze echter blijven terugkomen bij ‘Het Onbenoembare’, maar dan binnen de joodse traditie die zoveel mogelijkheden met zich mee draagt. In plaats van een categorie, een etiket of een archetype, kiest ze juist voor een geestelijke benadering, voor een intieme band met iets wat niet te benoemen valt.

1.4 Andreas Burnier in het literaire veld

Deze voorkeur voor de geest, en niet het lichaam waar deze geest in verpakt is, komt ook naar voren in de positie die ze inneemt in de literatuurkritiek, zowel als schrijver als recensent. Andreas Burnier was geen voorstander van massaal gedrag (Palache 29). Dit komt ook naar voren in hoe zij zich positioneerde ten opzichte van de feministische beweging, waarvan zij zich in 1973 distantieerde. Theo Vos en Siem Bakker schrijven over Burniers visie op de feministische standpunten in die tijd:

Hoewel ze erg nuttig zijn als aangrijpingspunt, gaat het niet om deelacties, maar om de bestrijding van wat Burnier het seksefascisme noemt. De betekenis hiervan hangt samen met haar definitie van fascisme: discrimineren op niet ter zake doende lichamelijke kenmerken. (49)

Dit seksefascisme zag ze ook terug in de manier waarop zij werd benaderd in de literatuurkritiek, namelijk niet op basis van de technische waarde van het verhaal, maar op basis van de auteur en de ‘verpakking’ waarin deze gehuld was. In een interview in 1971 met schrijver Lidy van Marissing bespreekt ze hoe ze bijvoorbeeld bewust gekozen heeft voor een pseudoniem toen ze in 1967 debuteerde, deels ‘als grapje’ omdat dit in het verlengde lag van het boek, maar ook omdat een mannennaam nodig was om serieus genomen te worden binnen de literatuurkritiek. Vrouwen werden volgens Burnier namelijk altijd alleen samen met vrouwen besproken, terwijl deze beperking niet voor mannelijke schrijvers, goede én slechte, opging (Marissing 66). Wanneer Van Marissing vraagt of Burnier het eens is dat ze

tot ‘de zogenaamde school’ van generatiegenoot Anna Blaman wordt gerekend, haalt ze ook haar schouders op en zegt: ‘Ja, en we kunnen allebei fietsen’ (71). Drie jaar eerder, in de vorm van een inleiding voor de PEN-club in 1968, benoemde ze dit probleem ook al: ‘Wij werden “en bloc” litterair gerecenseerd louter op grond van het feit dat onze seksuele reproductieorganen soortgelijk zijn. Dit is discriminatie van de ridiculste soort’ (Palache 199). Andreas Burnier sprak zich regelmatig uit tegen deze seksistische behandeling van haar werk en ook de behandeling van andere auteurs. In een bespreking zou volgens haar niet de auteur centraal moeten staan, maar juist het boek zelf.

Waar wel meer ruimte voor mocht komen, was een analytische benadering van literair werk, ongeacht de auteur. ‘Analytisch is: op grond van een liefst expliciet aangeduide litteraire theorie of visie, met een daarbij passend apparaat van analysemethoden, een boek bespreken’ (Palache 203). Volgens Andreas Burnier zou een goede analyse rekening houden met de totale structuur van het boek, een combinatie van verschillende analytische uitgangspunten gebruiken én veel bewijsmateriaal aanvoeren in de vorm van citaten (203). Met deze houding zal ik ook haar werk proberen te benaderen in mijn analyse in Hoofdstuk 3.

Vaak werd Andreas Burnier gevraagd naar de autobiografische aspecten van haar werk. Deze autobiografische toespeling wordt nu nog steeds gemaakt. In een podcastaflevering ter gelegenheid van een avond over Burnier in De Balie, legt programmamaker Merlijn Geurts een direct verband tussen ‘de wens van Burnier om een man te zijn’ en de thematiek in *Het jongensuur* (De Balie) Deze directe koppeling tussen het leven van een auteur en diens werk is volgens Andreas Burnier alleen niet vanzelfsprekend. Bij het bespreken van literair werk dat een autobiografische tendens heeft, zou er wel ruimte kunnen zijn voor de context rondom de auteur, maar ‘gemoraliseer, en in het algemeen affectieve reacties op de auteur zelf en op de personen in haar/zijn belletristische werk, zou toch niet de hoofdschotel moeten zijn’ (Palache 202). Over in hoeverre ze zelf in haar belletrie aanwezig is, zegt ze in 1997 het volgende:

‘De aspecten die ze aan haar verschillende personages toebedeelt, zijn allemaal uitvergroete, gechargeerde delen van haar. Toch zijn deze personages nooit één op één met haar te vergelijken omdat ze hen vertekend en eenzijdig heeft geportretteerd ten behoeve van het vertellen van het verhaal’ (Gesprek tussen Dessaur (Burnier) en Houcke).

Met uitleggen wáárom ze schrijft, is Burnier al langere tijd bezig. In een brief aan het opinieweekblad *De Nieuwe Linie*, met de titel ‘Waarom ik schrijf’ (1968), licht Andreas Burnier toe wat het schrijven haar persoonlijk brengt. Het schrijversbestaan heeft aantrekkelijke kanten, zoals het draaglijk maken van het ondraaglijke, het zo laat of vroeg ontstaan als je wilt en de toegang tot bepaalde ruimtes en privileges (Palache 181). Toch, het ‘meest eigenlijke’ waarom ze schrijft, ‘is dat schrijven zowel de muziek als de muzikant creeërt. Je schrijft de vluchtigheid, de chaos, de bedreiging en de kwellingen tot een ordelijk gedrukt en stevig ingebonden boek. En van machteloos mens in de spaghetti van herinneringen en gebeurtenissen, schrijf je jezelf tot beschrijver’ (181-182).

In deze uitspraak wordt zichtbaar dat Andreas Burnier schrijven zag als een handeling waarmee ze een eigen verhaal kon toe-eigenen, en daarmee ook een eigen positie kon innemen. Doordat zij de maker is van een verhaal, is zij tot schrijver geworden. Of wellicht past het woord ‘beschrijver’ inderdaad beter: iemand die, de kamer inkijkend vanaf de drempel, vanuit de chaos naar orde streeft.

1.5 Andreas Burnier: eerlijkheid als postmodern spel

In het geval van Andreas Burnier is de creatie van een onvolledig beeld dus een meest passende methode om haar te benaderen. Het idee van een paradox staat centraal in hoe ze zichzelf positioneert: als een damp die meebeweegt met anderen om niet te worden uitgewist maar ook als een denker die op de drempel blijft staan, ondanks dat dit ongemak en (on)zichtbaarheid met zich meebrengt. Als het op literatuur aankomt, moet volgens Andreas Burnier vooral het werk centraal staan, en wellicht de geest die deze voortbrengt. De verpakking waar deze geest in is gestoken is niet van belang, maar wel een interessant fenomeen om mee te spelen. En in hoeverre we iets van Andreas Burnier kunnen aflezen aan haar werk? ‘Ofschoon Andreas Burnier in haar romans telkens opnieuw personages probeert te scheppen, schemert in hun wedervaren steeds het werkelijke leven van Ronnie Dessaur door’ (Lockhorn 493). Met deze woorden sluit Elisabeth Lockhorn haar biografie over Andreas Burnier af. Ze haalt vervolgens de woorden van Menno ter Braak aan, die eerlijkheid zag als een vorm van strategie (Lockhorn 493). In deze woorden herkent ze ook iets van Burnier, die deze strategie heel bewust inzette in haar werk, maar met deze eerlijkheid ook een postmodern spel speelde. Hierop volgt de uitspraak van Elisabeth Lockhorn dat Burnier gezien kan worden als een schrijver die zowel ‘transgender avant la lettre’ was, als ook een ‘auto-fictie-auteur avant la lettre’. Daniel van Mourik gebruikt eerder de woorden ‘genderbender avant la lettre’ (Ruiter in de Wolken 16). Ook hier kom ik weer terug bij het

volgende: geen één noemer past perfect. Dit onderzoek laat daarom ook het idee van Andreas Burnier als schrijver van transgender verhalen los. Wel wordt er waarde gezocht in de benadering van Burnier met een lens waarin ‘een postmodern spel met eerlijkheid’ centraal staat. Andreas Burnier speelt namelijk een spel met gender, met taal en met de lezer. Zolang de tekst, en wellicht ook de mens, maar zo ver mogelijk in zijn totaliteit wordt benaderd, met zo veel mogelijk verschillende invalshoeken, en met zo veel mogelijk bewijsmateriaal.

Hoofdstuk 2. Theoretisch kader en methode: Hoe benader je een *butch*?

2.1 Een blik achteruit: hoe werd Andreas Burnier tot nu toe gelezen?

Het werk van Andreas Burnier is in het verleden vanuit verschillende invalshoeken benaderd. Zo hebben de letterkundigen Theo Vos en Siem Bakker uitgebreid naar meerdere werken van Burnier gekeken en deze geanalyseerd. Het boek *Grote ontmoetingen: Andreas Burnier* (1980) bevat een beknopte analyse van de zeven werken die Andreas Burnier tot dan toe heeft gepubliceerd. Vos en Bakker zien in het werk van Andreas Burnier een grote consistentie terug, waarbij enkele motieven centraal staan: 'De (re)incarnatie (de mens is in essentie geest; het lichaam is een gevangenis), het mythisch bewustzijn en het feminisme.' Van alle thema's in haar werk, vinden Vos en Bakker dat haar feminisme de boventoon voert, waarvan de kern als volgt luidt: 'Daarmee bedoelt ze, in de ruimste zin, dat in ons bewustzijn het vrouwelijke, beeldende denken moet worden teruggehaald en zal worden geïntegreerd met het abstracte, masculiene denken op een hoger niveau.' (Bakker en Vos 89) Deze interpretatie van het werk van Andreas Burnier lijkt te passen bij hoe Burnier zich de 'androgynse geest' voorstelt, al lijkt het masculiene denken in de benadering van Vos en Bakker de strevenswaardige standaard te zijn, en niet de gelijkwaardige tegenhanger van het feminisme.

Deze interpretatie van de filosofie van Burnier lijkt niet te stroken met de manier waarop literatuurwetenschapper Petra Veeger het idee van de androgynse geest terugziet in het werk van Andreas Burnier. In *Manoeuvres* (1996) beschouwt Veeger *Een tevreden lach* als de tekst waar de ideeëngeschiedenis van Burniers oeuvre in opgerold zit. Veeger beschrijft hoe Burnier zichzelf in haar werk verleidt tot een (slechts schijnbaar) nieuwe droom waarin het masculinisme en het feminisme geïntegreerd zijn geraakt in een, niet in lichamelijk maar in geestelijk opzicht, androgynse mens. Men zou *Een Teverden Lach* dus kunnen lezen als een synechdoche: als een deel dat staat voor het geheel en dat het geheel (het oeuvre) betekenis geeft.

Net zoals er in de laatste tien jaar vanuit de culturele hoek opnieuw naar Andreas Burnier werd gekeken, werd er ook vanuit de academische hoek een nieuwe blik geworpen op Burniers werk. In het artikel "'Met je lichaam in orde': Feministische en transgender lichaamsverhalen in Andreas Burniers *Het Jongensuur* (1969)" onderzoekt literatuurwetenschapper Sven van den Bossche *Het jongensuur* vanuit het kader van genderstudies en transnarratologie. Dit kader is beslist relevant, niet alleen omdat er nu vanuit het perspectief van genderstudies opnieuw naar Andreas Burniers werk kan worden gekeken, maar ook omdat er uit verschillende hoeken, zowel academisch als cultureel, geroepen wordt

om Andreas Burnier te lezen met het idee dat ze schrijft vanuit een transgender perspectief.

In een recensie van de heruitgave van *Het jongensuur* roept recensent Coen Peppelenbos zelfs expliciet op tot een fundamenteel nieuwe benadering van deze roman. Dit fundament moet volgens Peppelenbos gebouwd zijn op het idee dat dit boek een verslag is ‘van een meisje [sic] dat een jongen wil zijn in de moeilijkste jaren denkbaar’ (Peppelenbos 2016). Van den Bossche bevraagt deze uitspraak en analyseert *Het jongensuur* tweeledig: binnen het kader van een klassiek ‘bildungsplot’, zoals ook Petra Veeger heeft gedaan, en binnen het kader van het ‘gendertransitieplot’. Deze laatste methode zoekt in de tekst naar de ontwikkeling van een ‘lichaam-in-transitie’. (Van den Bossche 226). Als vertrekpunt gebruikt Van den Bossche een toegepaste vorm van de *corporeal narratology* van Daniel Punday, hoogleraar Engels en Filosofie aan de Mississippi State University. Deze methode is een onderdeel van *embodied narratology*, een onderzoeksveld dat zich richt op de intersecties van lichamen en narratologie en de lezer in staat stelt om het lichaam en de plek die het lichaam inneemt in een tekst, te benaderen en te duiden. Van den Bossche concludeert vervolgens dat, hoewel een lezing binnen het kader van het gendertransitieplot en eenbildungsplot beide waardevol zijn, geen van deze passen en dat de oproep om met een fundamenteel andere blik naar het werk van Burnier te kijken waarbij gendertransitie centraal staat, enige nuance verdient (241). Een lezing van het hoofdpersonage Simone als een transpersonage kan een nieuw licht werpen op de novelle, maar deze interpretatie zou niet centraal moeten staan als de fundamentele betekenis van deze roman, zoals Coen Peppelenbos heeft opgeroepen. Sven van den Bossche biedt dus een waardevol nieuw perspectief op *Het jongensuur* en geeft een aanzet voor verder onderzoek naar het lezen van transnarratieven. Waar zijn lezing uitkomt op dezelfde positie die ik zelf inneem, namelijk dat Andreas Burnier niet op een eenduidige manier gelezen moet worden, besteedt Van den Bossche geen aandacht aan de vraag bij wie de zeggenschap ligt om een verhaal vanuit een gendertransitiekader te lezen. In zijn lezing wordt niet genoemd dat Andreas Burnier zich niet identificeerde als transgender of transseksueel. Zoals eerder genoemd, verzette Andreas Burnier zich fel tegen lezingen van haar werk waar een suggestie werd gedaan over haar privéleven, en een mogelijke causaliteit tussen haar identiteit en het verhaal dat ze koos te vertellen. Het is dan ook niet het geval dat Sven van den Bossche suggereert dat het lezen van Andreas Burnier vanuit een gendertransitiekader een sleutel biedt tot haar ‘ware’ identiteit. Tegelijkertijd geeft hij ook geen verder inzicht in de historische context van het werk van Andreas Burnier. Van den Bossche stelt daarnaast niet de vraag of het wenselijk is om een lichaam te lezen als ‘transgender’, terwijl het lichaam een gegeven is waar een persoon maar een beperkte mate

van actorschap over kan uitoefenen. Moet er wel gekeken worden naar een lichaam in de tekst, als het personage in het verhaal daar geen controle over kan uitoefenen, in tegenstelling tot bijvoorbeeld de uitspraken of handelingen van dit personage? Op het vraagstuk of we in een lezing de achtergrond van een auteur wél of níét mee moeten nemen, zal ik ingaan in paragraaf 3.2 van dit hoofdstuk. Maar waar ik wel nu aandacht aan wil geven, is dat in de lezing die Sven van den Bossche toepast wellicht een negatieve weerslag kan geven op het voortbestaan van een nalatenschap van het werk van Andreas Burnier. Wanneer het doel is om Andreas Burnier op een duurzame wijze een plek te geven in de canon, zou een verdiepende historische context niet juist van waarde zijn wanneer we haar werk lezen met een nieuwe perspectief vanuit genderstudies?

Hoewel Van den Bossche wel de mogelijkheid biedt voor een meervoudige lezing van Andreas Burnier, heeft zijn lezing een gebrek aan historische context waardoor er toch iets verloren gaat. De keuze om slechts *Het jongensuur* te analyseren binnen het gendertransitiekader zonder de historische context of het verdere oeuvre van Andreas Burnier te betrekken, beperkt enigszins de robuustheid van de analyse. Simpel gezegd is het eenvoudiger een bepaald patroon in een plot te vinden wanneer je contrasterend (secundair) materiaal niet meeneemt in de selectie van het bewijsmateriaal. Ik zie in Van den Bossches analyse eerder een zoektocht naar bevestiging van stereotypen terug, dan een onderzoek naar de meervoudige mogelijkheden van het werk van Andreas Burnier.

Kortom, ik zie een behoefte aan een nieuwe manier om het werk van Andreas Burnier te benaderen. Niet alleen is het gros van de analyses verouderd, ze nemen slechts een beperkt deel van Burniers werk onder de loep. Veeger, Vos, Bakker en Van den Bossche hebben elk een net ander licht geworpen op Burnier, maar dit licht laten ze enkel schijnen op werk dat vóór 1980 is verschenen. Sinds die tijd heeft zowel Burnier als haar werk een nieuwe wending genomen in de vorm van een terugkeer naar het joodse geloof. *De wereld is van glas*, Burniers laatste roman die in 1997 is verschenen, is niet eerder geanalyseerd: noch met een (ver)ouder(d) analyseapparaat dat Veeger, Vos en Bakker hanteren, noch met een lens of methode die haar veranderde filosofie betreft.

2.2 De mogelijkheden van de butch esthetica

In mijn analyse werp ik een nieuwe blik op het oeuvre en makerschap van Andreas Burnier met *De wereld is van glas* als casus en met haar ideologie en interesse in joodse mystiek als vertrekpunt. In plaats van in haar werk te zoeken naar een leesbaar lichaam om tot een nieuwe betekenis van het werk te komen, zoals Sven van den Bossche heeft gedaan, richt ik

me op de esthetica die Andreas Burnier creeërt in haar vroege en laatste werk. In plaats van Andreas Burnier te lezen als een schrijver van verhalen die gaan over homo- of transgenderthema's, stel ik voor dat deze schrijver benaderd kan worden als een maker van een eigen butch esthetica in haar literair werk.

Allereerst zet ik uiteen op welke manier Andreas Burnier het best te benaderen is vanuit haar eigen ideologie. Ze benadrukt zelf namelijk dat een mens én een literair werk beoordeeld moet worden op basis van de geest, en niet de verpakking waar de geest in verkeert. Ik laat zien waarom we haar ideologie niet als essentieel afgesloten kader maar wel als een relevant vertrekpunt kunnen beschouwen. Vervolgens zet ik uiteen waarom de nadruk op het lezen van een lichaam geen wensbare methode is voor het hernieuwd interpreteren van Burniers oeuvre. Hierbij betrek ik de manier waarop Andreas Burnier de relatie tussen (gender)identiteit en taal voor zich ziet, waarbij taal wel de mogelijkheid meedraagt om iets te veranderen in de wereld zonder dat er daardoor iets vastgelegd wordt van de identiteit van de spreker. Identiteit is niet een verborgen maar statisch wezen waar we geen uitspraken over mogen doen, eerder is identiteit in zijn meervoudigheid en vluchtigheid iets wat nooit benaderd kan worden met eenduidige termen. Vervolgens stel ik voor dat we het werk van Andreas Burnier benaderen vanuit een methode die dus niet geijkt is in het lezen van een lichaam, maar eerder poogt het werk te benaderen vanuit een esthetisch oogpunt. Waar Sven van den Bossche een (niet volledig passend) gendertransitieplot terugziet in *Het jongensuur*, stel ik voor dat we het oeuvre van Andreas Burnier lezen in het licht van een 'butch' esthetica. Ik zet vervolgens uiteen op welke manier deze lens de mogelijkheid creeërt om dichterbij een interpretatie van Andreas Burnier te komen zonder haar vast te leggen binnen een kader.

Zoals genoemd, sta ik kritisch tegenover het ontbreken van de historische context en de denkbeelden van de auteur in de benadering van Sven van den Bossche. Dit wil niet zeggen dat ik de intentie van de auteur als antwoord zie op de vragen die opkomen bij het beschouwen van een literair werk. Mijn houding is dus wél en níét in harmonie met hoe Roland Barthes in zijn essay "La mort de l'auteur" de verhouding tussen de auteur en de lezer voor zich ziet. De 'mythe' dat de auteur de werkelijke betekenis van een werk bepaalt, moet overboord gegooid worden. De 'geboorte van de lezer moet worden betaald met de dood van de auteur' (Barthes 6). Barthes beargumenteert dat de auteur niet relevant is voor de interpretatie van een tekst maar dat de tekst autonoom bestaat. Het is de taak van de lezer om de tekst betekenis te geven en de tekst te bevrijden van het kader van de auteursintentie. De auteur is dus niet de ultieme bron van kennis, eerder staan teksten altijd in relatie tot andere

teksten. De tekst is als het ware een weefsel van citaten en verwijzingen die de auteur niet volledig beheerst. Een meervoudige, intertekstuele lezing, waarbij niet één betekenis absoluut is, is het streven. Dit past ook bij de manier waarop Burnier voorstelt om een literair werk te benaderen, al schuilt hierin wel een paradox: Andreas Burnier stond er namelijk op dat bij de bespreking van literair werk de auteur, ook bij autofictief werk, niet centraal zou moeten staan in de beoordeling. Niet de ‘verpakking’, maar de geest moest centraal staan. Hiermee wordt de geest bedoeld van de auteur, die op diens denkvermogen beoordeeld dient te worden en niet op het lichaam waarmee die de wereld betreedt. Toch ziet ze dat het relevant kan zijn om de achtergrond van de auteur bij een bespreking te betrekken, máár alleen zolang deze achtergrond niet ‘de hoofdschotel’ zou zijn van de literatuurbespreking (Palache 199). Een literair werk moest volgens Andreas Burnier methodisch benaderd worden: in zijn geheel, aan de hand van een theorie, het liefst meerdere, en ondersteund door veel ‘bewijsmateriaal’ uit de tekst. Net zoals Barthes is Burnier dus van mening dat in een analyse de focus moet liggen op het werk zelf, waarbij een veelheid aan citaten de analyse ondersteunt. Of zoals Burnier het zelf verwoordt, in een brief aan *De Nieuwe Linie* in 1968, wanneer ze kritiek uit op dat haar verhalenbundel *De verschrikkingen van het noorden* voornamelijk werd benaderd als een boek over homoseksualiteit:

Het gaat ‘over’ de dingen waar iedereen over schrijft, alleen wordt het affectief nu niet geïllustreerd aan Jan x Marie, maar aan Marie x Annie. So what? Enige aandacht waard, maar daarnaast zou het toch wel nuttig zijn als schrijftechniek, constructie, basisthematiek (onder de affectieve illustratie dus) ook aandacht kregen. Dat geflikker over homo’s moet nou maar eens uit zijn. (Palache 184)

Tegelijkertijd kan het ook een vernieuwend en relevant perspectief bieden wanneer uitspraken van een auteur wél bij een analyse betrokken worden, zolang dit niet als basis wordt genomen om een sluitende interpretatie over het werk te creëren. Ik ondersteun deze houding met de uitspraak van Andreas Burnier dat al haar personages een ‘onderdeel zijn’ zijn van haarzelf (Gesprek tussen Dessaur (Burnier) en Houcke). Haar personages bevatten elementen van haarzelf, al zijn deze elementen uitvergroet en gechargeerd gemaakt om de boodschap duidelijker te maken. Veel van haar werken hebben overeenkomsten met het leven dat ze geleid heeft en de thema’s waar ze mee worstelde. Zo zijn zoals genoemd haar onderduikverleden en haar terugkeer naar het jodendom van grote invloed geweest op haar denken en schrijven. Als het ware schemert de geest van de auteur altijd door een werk heen, al betekent dit niet dat het leven en het werk in elkaar passen als een puzzel. Uit een verhaal

is niet te achterhalen hoe het leven van de maker er precies uit heeft gezien, maar deze hebben wel overeenkomsten met elkaar. Kort gezegd is de persoon Andreas Burnier, haar theorieën, uitspraken en ideeën, van relevantie voor de vertellers en personages die Andreas Burnier opvoert in haar literair werk. Op de vraag of er überhaupt een identiteit leesbaar is in het werk van Andreas Burnier en of de zoektocht daarnaar wenselijk is, zal ik ingaan in paragraaf 2.2.

In mijn analyse neem ik dus een houding in tegenover het werk van Andreas Burnier waarbij ik de ideologie van Burnier betrek bij de keuze voor mijn theorie en methode. Om dit kader te vormen, is het dus allereerst van belang om te begrijpen op welke manier Andreas Burnier het concept gender benaderde en toepaste in haar eigen leven. Ik vergelijk deze houding vervolgens met gendertheoreticus Judith Butlers visie op gender als (taal)spel om vervolgens een antwoord te geven op de vraag of we door Andreas Burniers omgang met gender iets kunnen zeggen over haar genderidentiteit. Vervolgens betrek ik de visie van Marquis Bey, onderzoeker van Black Studies en Gender & Sexuality Studies, op het benaderen van identiteit als ‘non-interference’ om mijn standpunt te ondersteunen waarbij ik inga tegen het idee dat het mogelijk is om aan een lichaam een identiteit af te lezen. Ik beargumenteer dat we in een lezing geen uitspraken kunnen doen over de identiteit van de auteur of diens personages, maar wel over hun geest en hun handelen. In plaats daarvan stel ik voor dat we Andreas Burnier lezen als een ‘butch’ zoals professor Gender Studies Jack Halberstam deze term definieert die verband houdt met de butch esthetica die ik teruglees in haar werk. Vervolgens zal ik ingaan op hoe een butch esthetica vorm kan krijgen in een literair werk, en welke elementen van de joodse mystiek relevant zijn voor de butch esthetica die ik lees in *De wereld is van glas*.

2.2 De verpakking, de geest en het spel

In haar persoonlijk leven liet Andreas Burnier vaak het moment niet onbenut om te spelen met de verwachtingen van haar omgeving. Zo beschreef Jaap Verraes, vriend en mede-lid van Burniers groep van denkers de ‘Plato-club’, zijn eerste indruk van haar als een ‘dame in herenkostuum die gedecideerd verlegen overkwam’ (Lockhorn 334). Ook herinnert hij zich hoe, tijdens een etentje, de ober Andreas aansprak als ‘meneer’. Toen de ober zichzelf verbeterde, zou Andreas vriendelijk gezegd hebben: ‘Ach, meneer mag u ook wel zeggen, hoor.’ Dit spel kwam zowel in haar privéleven voor, als ook in haar literair werk. Zoals ik ook in *Makers en brekers* (2024) heb laten zien, heeft dit spel in *De verschrikkingen van het noorden* een angstige ondertoon: er schuilt namelijk ook gevaar in het niet passen binnen een

genormaliseerd kader. Deze dreiging komt bijvoorbeeld naar voren wanneer een van de vertellers in deze verhalenbundel een kermis bezoekt. De verteller loopt langs een geheimzinnige tent waar beloofd wordt dat de ‘vrouw zoals zij echt is’ te zien is. De scène, waarin de verteller zich ongemakkelijk voelt door het mannelijke gezelschap en probeert niet gezien te worden, heeft een gespannen ondertoon. Eenmaal in de tent, is er enkel teleurstelling te bespeuren. Er waren namelijk geen vrouwen, alleen allerlei kijkdozen. ‘Een dame aan zee, die je van achteren op haar blote billen keek. Ik had spijt van mijn gulden entree’ (16). Uiteindelijk loopt deze scène uit de hand: de verteller wordt in de hoek gedreven door verschillende mannen die de verteller proberen te ontmaskeren als ‘vrouw’. Dit verhaal slaat een andere toon aan dan de anekdote over het spel dat Andreas Burnier in het restaurant, in gezelschap van een vriend, speelde: soms is er de ruimte om te spelen met het beeld dat anderen van je hebben, maar deze interpretatie van buitenaf kan ook makkelijk veranderen in een dreigement.

De manier waarop Andreas Burnier omging met gender lijkt op de manier waarop Judith Butler gender benadert. Butler stelt voor dat genderidentiteit niet een vaststaand (‘fixed’) fenomeen is dat vooraf is vastgelegd, maar dat gender eerder bestaat uit een reeks rollen, normen en verwachtingen die individuen construeren (‘performen’) binnen de maatschappij. *Performance*, in Butlers denkkader, refereert aan acties, gedrag en uitdrukkingen van individuen om hun genderidentiteit mee uit te drukken. Gender is iets wat continu geconstrueerd wordt, en *performed* door middel van herhaalde acties en sociale interacties. Butler ziet in deze constructie de mogelijkheid om gender als een spel te benaderen, waarbij je ondermijnende handelingen (‘performative subversions’) kan uitvoeren (Butler 175) waardoor de constructie van gender opeens zichtbaar wordt: ‘we see sex and gender denaturalized by means of a performance which avows their distinctness and dramatizes the cultural mechanism of their fabricated unity’ (Butler 188). Butler beschrijft deze ondermijnende handelingen aan de hand van dragcultuur. Wanneer we een persoon ‘in drag’ zien, zien we een man in vrouwenkleding of een vrouw in mannenkleding. Dat veronderstelt dat we ‘de man of vrouw eronder’ als het echte gender zien, maar waarom? De realiteit van gender wordt een crisissituatie voor de aanschouwer:

When such categories come into question, the reality of gender is also put into crisis, it becomes unclear how to distinguish the real from the unreal. And this is the occasion in which we come to understand that what we take to be ‘real,’ what we

invoke as the naturalized knowledge of gender is, in fact, a changeable and revisable reality. (xxiv)

Butlers begrip van gender is diep geworteld in taal en discours: gender is een discursieve handeling. Taal, de manier waarop we ergens woorden aan verbinden, speelt een centrale rol in de constructie en performance van genderidentiteit. Gender is niet slechts iets wat wordt uitgedrukt in taal, maar ook iets wat geproduceerd en in stand gehouden wordt door taalhandelingen ('speech acts').

Butler begrijpt taalhandelingen op een andere manier dan John Searle, die voortbouwend op de taalfilosofie van J.L. Austin, deze begrijpt in *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (1969). Volgens Searle zijn taalhandelingen contextgebonden, maar zijn ze over het algemeen stabiel en voorspelbaar omdat ze gebaseerd zijn op gemeenschappelijke taalregels en -structuren. Waar Searle de functie van taal benadrukt, is Butler van mening dat taalhandelingen niet alleen werken als instrumenten, maar dat deze ook performatieve effecten kunnen hebben die identiteit en sociale realiteit vormen door een herhaalde uitvoering.

Zo versterkt en reproduceert gegenderde taal, zoals voornaamwoorden, titels en linguïstische normen, een maatschappelijk begrip van genderrollen en genderidentiteit. Door dit spel 'mee te spelen' of juist dit spel te ondermijnen, kan een individu zeggenschap creëren over een eigen genderidentiteit binnen de maatschappij. Voor Butler zijn deze 'speech acts' zowel performed (ze worden geïnterpreteerd door een publiek) als ook talig (ze veranderen de werkelijkheid in de uitvoering van deze taal). Dit betekent dat gegenderde taal altijd in samenspel is met een lezer en dat in het construeren van 'speech acts' de mogelijkheid zit om de werkelijkheid te veranderen.

Voor Andreas Burnier lijkt alleen het laatste onderdeel waar te zijn en het eerste deel juist niet lijkt te gelden. Taal heeft voor Burnier de mogelijkheid om de werkelijkheid te veranderen en de ontvanger van haar woorden te bevragen. Dit doet ze dan ook constant: ze bevraagt de namen en titels die haar gegeven worden die een specifieke gegenderde laag hebben, ze speelt met hoe ze overkomt op de buitenwereld en bevraagt en bekritiseert mensen wanneer men haar op haar 'verpakking' en niet op haar geest beoordeelt. Dit is waar Butlers visie op 'speech acts' niet opgaat voor Andreas Burnier: de manier waarop een lichaam een bepaald gender uitstraalt of uit de weg gaat, is misschien wel iets wat gelezen kan worden door een publiek, maar niet verband houdt met het innerlijk van dat lichaam. Burnier speelt met gender om statische ideeën in de maatschappij uit te dagen, maar geen van deze

handelingen zijn leesbaar voor een ander als iets wat verband houdt met het innerlijk wezen, de geest. Dit betekent dus dat, vanuit Burniers ideologie gezien, identiteit niet aan een lichaam afgelezen kán worden door een ander. Misschien is er dus wel een publiek dat deze performance van gender aanschouwt, maar het is niet aan hén om hier iets wezenlijks over te zeggen. Deze onmacht om iets wezenlijks te zeggen over de ander, komt ook naar voren in een herinnering die Yoeri Albrecht, intieme vriend van Burnier en mede-lid van de Plato-club die zij leidde, aanhaalt bij de podcast Fixdit in hun aflevering over *Een tevreden lach*.

Wanneer ze 's avonds naar huis liepen, vertelt Albrecht, was Burnier voor alles bang: 'honden, onbekende mensen, voor mannen'. Hier maakte ze dan ook veel grappen over:

We liepen dan 's nachts naar huis van de kroeg en dan liepen er aan dezelfde kant van de straat mensen voor wie ze een beetje bang was en dan stak ze over. Dan realiseerde ze zich dat die andere mensen óók overstaken omdat ze, grapte ze dan, bang waren voor háár, omdat zij zichzelf kenschetste als een 'klein Turks meneertje' en dan besepte ze dat die andere mensen ook bang voor háár waren, misschien. (Loontjens)

Andreas Burniers kijk op hoe een lichaam (niet) geïnterpreteerd kan worden, lijkt beter te passen bij hoe Marquis Bey, onderzoeker van Black Studies en Gender & Sexuality Studies aan Northwestern University, identiteit, en met name het aflezen van een identiteit van een ander (lichaam), benadert. Bey verwoordt een verlangen naar een vorm van 'self-expression as non-interference', waarbij de ruimte voor het (niet) bepalen van een identiteit enkel is besteed aan het individu, en niet de wereld daarbuiten. Moet er wel gezocht worden naar een identiteit, als deze voor het individu ook een ongrijpbaar iets is? In *Notes on (trans)gender* verwoordt Bey de frustratie die voortkomt uit het idee dat een identiteit, en in het verlengde daarvan het lichaam, leesbaar is voor de zelf of voor de ander.

This body that I have, or that I am, or that I am said to be, does not readily give knowledge of itself. It is not as forthcoming as one might imagine; it disassembles and evanesces, betraying how it has been conscripted and made legible. This body, one that is mine only yet never mine entirely, always the product of mechanisms from without, confesses lies. And it confesses truths, though truths that do not register as such. And, still, it confesses nothing at all, but its silences are heard screechingly as things that it is not. (Bey *Notes on (trans)gender* 1, *Bey Cistem Failure* 61)

Volgens Bey zou een lichaam niet het middel moeten zijn om uitspraken te doen over wie er zich in een lichaam bevindt. Hen stelt ook de vraag of er überhaupt een identiteit bestaat, en

of deze voor het individu grijpbaar is. Deze vraag sluit ook aan bij de vragen die Andreas Burnier lijkt te stellen in haar leven en werk. Is er überhaupt wel een identiteit die achterhaald, bepaald kan worden? Identiteit kan in ieder geval niet bepaald worden door het vastleggen van een representatie op een bepaald moment, omdat identiteit altijd in een veelvuldigheid lijkt te bestaan. Voor de filosofen Félix Guattari en Gilles Deleuze is het interpreteren van een representatie (zoals bijvoorbeeld, een lichaam in een tekst) geen goede methode om tot dieper inzicht te komen. Een representatie is altijd statisch, vastgelegd op een bepaald moment, terwijl de werkelijkheid een constant bewegend proces is. In *Deleuze dictionary* (2010) legt filosoof en cultuurcriticus Adrian Parr dit idee uit aan de hand van het fenomeen van een foto. Op een foto is een tijdelijke voorstelling van de werkelijkheid zichtbaar terwijl de werkelijkheid al is weggeglip, tot iets anders is geworden (Parr 127; 229-230). Het idee van een foto wordt ook door Andreas Burnier gebruikt wanneer zij vertelt over *De wereld is van glas*: als het ware is deze roman ‘een foto van vroeger’ (Stan van Houcke de Avonden). Wanneer ik dit idee combineer met het verlangen van Marquis Bey om niet door een ander geïnterpreteerd te worden, kom ik erop uit dat het bepalen van de identiteit van een ander een onmogelijk en onwenselijk streven is. Wanneer we wel iets willen leren over een individu, dan is het eerder de geest van dit individu die centraal moet staan. Hierbij moeten we er niet van uitgaan dat het individu zelf wél grip zou hebben op een statische identiteit, dus ook als we uitspraken van een individu over een statisch idee zelf volgen, moeten deze gewantwoord worden. Ook voor het individu is de grip op de eigen identiteit eerder een ‘patchwork’ dan een blanco canvas. In *Deleuze Dictionary* gebruikt filosoof en schrijver Jon Roffe dit idee van een ‘patchwork’ om te illustreren dat de essentie van een representatie nooit écht begrepen kan worden:

For example, a house is a patchwork of concrete structures and habits. Even though we can list these things, there is finally no way of determining what the essence of a particular house is, because we cannot point to anything outside of the house itself to explain or to sum it up – it is simply a patchwork. (Parr 181)

Wanneer een ander wordt geïnterpreteerd, moet de representationele aard van dat moment van kijken centraal staan. Hier was Andreas Burnier zich bijvoorbeeld ook bewust van toen ze met Yoeri Albrecht over straat liep: haar interpretatie van de onbekenden in de nacht is zowel werkelijk én vluchtig tegelijkertijd. Waar zij gevaar ziet in de aanblik van een onbekende, is zij wellicht een ‘klein Turks meneertje’ in de ogen van diezelfde ander zonder dat deze beschouwingen iets zeggen over wie deze mensen werkelijk zijn, en tóch heeft die

wederzijdse interpretatie even bestaan. Een analyse die iets overkoepelends zegt op basis van een momentopname, kan dus alleen maar eenduidig en gebrekkig zijn. Het zoeken naar een synecdoche, zoals bijvoorbeeld Petra Veeger heeft gedaan in haar benadering, is dus een handeling die gedoemd is om te falen omdat een deel nooit representatief kan zijn voor het geheel. Het idee dat een duidelijk geheel bestaat, is wellicht een weeffout in een interpretatie van Andreas Burnier.

2.3 Methode

In *Grote Ontmoetingen* stelt Siem Bakker voor dat de verhalen in *De verschrikkingen van het noorden* een ‘utopisch karakter’ hebben (41). Uit deze bundel spreekt een verlangen dat nooit beantwoord kan worden, een vraag die nooit een antwoord zal hebben. In *Makers en Brekers* stel ik voor dat we deze ‘verbrokkelde roman’ op een andere wijze lezen. Wanneer we de verteller als een ‘butch’ verteller lezen, hoeft het onbereikbare verlangen naar een solide antwoord niet te betekenen dat de verteller geen vorm van harmonie of troost kan ervaren. Juist door middel van een fluctuerende positie waarin de verteller verdwaalt tussen uitersten, ontstaat er een manier om een ‘verbrokken’ verhaal te vertellen. De positie van de verteller als geïsoleerde buitenstaander en het vertellen dat daaruit voortkomt, hoeft niet begrepen te worden als een pijnlijke onbereikbaar verlangen zoals Bakker het voorstelt, maar kan ook hoopvoller gelezen worden als een mogelijkheid tot vrijheid en creativiteit.

In het woord ‘mogelijkheid’ vind ik een nieuwe houding om het werk van Burnier te benaderen. Waar Bakker, Vos en Veeger alleen de mogelijkheid hebben gehad om slechts een beperkt deel van het werk van Burnier te benaderen en Van den Bossche Burnier methodisch benadert op een manier die dissonant is met haar eigen filosofie, wil ik me anders opstellen. In mijn lezing werp ik een blik op het werk van Andreas Burnier vanuit het idee dat we haar het best kunnen lezen als een verteller die een eigen butch esthetica aanhoudt waarbij een eenduidige benadering een hopeloze poging zou zijn. In mijn benadering van haar werk betrek ik het werk dat besproken is door Bakker, Vos, Veeger en Van den Bossche maar stel ik hierbij ook Burniers laatste boek *De wereld is van glas* centraal. Wat dit werk anders maakt dan dit eerder werk is dat Burnier in deze periode van haar makerschap een terugweg naar het jodendom en de joodse mystiek heeft gevonden. Deze herworteling in het joodse geloof resoneert ook in dit werk dat qua thematiek veel overeenkomsten heeft met haar eerdere werk, maar deze onderwerpen op een vernieuwde, joodse, manier benadert. In *De wereld is van glas* zie ik een joodse verdieping terug in de butch esthetica die Burnier toont in haar eerdere werk. Dit schept de mogelijkheid iets te zeggen over hoe Burnier als verteller is

veranderd ten opzichte van haar eerdere vertellende zelf. Voordat ik deze verandering in beeld breng, breng ik eerst naar voren wat ik versta onder een butch esthetica én welke onderdelen van de Joodse mystiek van belang zijn om de latere, joodse butch esthetica van Andreas Burnier te begrijpen.

2.3.1 Hoe benader je een butch?

In *Makers en Brekers* stel ik voor dat Andreas Burnier het best te benaderen is als een ‘butch’ (Bolwijn 63) zoals hoogleraar Gender Studies Jack Halberstam dit fenomeen voor zich ziet in *Female Masculinities* (2018): Halberstam, die onderzoek heeft gedaan naar verschillende vormen van vrouwelijke mannelijkheid, beschrijft de butch door te weigeren deze vast te leggen:

The butch is neither cis-gender nor simply transgender, the butch is a bodily catachresis. The Greek word, *catachresis*, means the rhetorical practice of misnaming something for which there would otherwise be no words. Butch is always a misnomer—not male, not female, masculine but not male, female but not feminine, the term serves as a placeholder for the unassimilable, for that which remains indefinable or unspeakable within the many identifications that we make and that we claim. (XX)

Halberstam verstaat onder ‘butch’ dus niet simpelweg een vrouw die een mannelijke rol speelt, zoals deze term ook wordt gebruikt in sommige lesbische subculturen, maar als een persoon die niet vastgelegd kán en wíl worden. Per definitie kan de butch niet benoemd worden, alleen verkeerd benoemd. Een butch is weliswaar oncategoriseerbaar, maar niet onzichtbaar. Ook al is de butch ‘gestrand in onleesbaarheid’ (XXI), ze is te koppig om weg te glijden in een anachronisme. Door Burnier te lezen als een butch verteller, is er een verzet zichtbaar tegen het idee van een statische identiteit doordat de butch verteller de wereld als ‘verbrokken’ ervaart (Bolwijn 63).

De butch kan gezien worden als een eveneens onvastlegbare, maar ook onuitwisbare entiteit. Halberstam benoemt bijvoorbeeld dat in de twintig jaar tussen de eerste druk en de huidige druk van zijn boek, de butch vele levens heeft geleefd en altijd weer terugkomt: ‘She has thrived, flourished, died many deaths, receded into a dowdy silence, and then suddenly reappeared as the toast of Broadway.’ (XXI). Een butch houding zorgt voor een crisis wanneer deze aanschouwd wordt, omdat deze tegelijkertijd grijpbaar als ongrijpbaar ervaren wordt. Een butch houding, waarbij de meervoudigheid van het bestaan wordt belicht, zet het

idee van een eenduidige betekenis op losse schroeven. Het idee dat iets één noemer heeft, wordt gedeconstrueerd. Door het spel van de butch komt de beleving van de aanschouwer op scherp te staan doordat deze in staat is te beseffen dat ‘echt’ begrip onmogelijk is, er iets bestaat dat ongrijpbaar is. Wat wél begrepen wordt, is niet langer statisch maar slechts een reflectie van het moment van kijken. Door het kijken naar de butch, wordt de aanschouwer zich bewust van de ongrijpbaarheid van de ander en ook van de zelf.

Zoals ik in Hoofdstuk 1 heb laten zien, was Andreas Burnier een schrijver die constant oscilleerde tussen het binnen en het buiten. Door haar constante dralen op de drempels van categorieën en taal, stel ik voor dat haar werk past binnen het idee van een ‘butch esthetica’, zoals Karen Allison Hammer, multidisciplinair onderzoeker en universitair docent aan de Southern Illinois University, dit voorstelt in haar onderzoek naar ‘Butch Life Writing’ in het werk van Gertrude Stein. De butch zoals Halberstam deze voorstelt – een onvastlegbare verschijning die een spel speelt met normaliteit en categorieën – heeft verwantschap met de manier waarop Hammer een butch esthetica terugziet in Steins werk. Butch, aldus Hammer, is niet zozeer een identiteit of een categorie, maar eerder een stijlkeuze of een esthetica. Butch is dus niet een statisch afgesloten fenomeen, maar een handeling die ook in de vorm van taalhandeling kan bestaan, zoals in een literair werk. Stein, een bekende butch uit de lesbische geschiedenis, wordt door Catherine R. Stimpson beschreven als een schrijver die zowel een goede als een slechte kant presenteerde. Waar de ‘Good Stein’ begrijpelijke en speelse teksten schreef, was ‘Bad Stein’ een variant wiens ‘woord en vlees een schending van de normaliteiten’ betrof (Stimpson 152). Stein vormde op veel fronten een paradoxale verschijning, zowel in haar publieke imago als in haar literair werk (Hammer 28). Stein, volgens Hammer, gebruikt een ‘double-voiced discourse’ waarbij een gemarginaliseerde groep het gereedschap van de dominante heersende orde inzet om een eigen taal te construeren. Het effect van deze esthetica is dat de lezer constant verleid en verward wordt, waardoor het idee van een statische werkelijkheid ontwricht wordt en juist de subjectiviteit van het individu centraal komt te staan (Hammer 37).

Dit double-voiced discourse in het werk van Gertrude Stein neemt de vorm aan van een spel met tegenstellingen, taal, de vertelinstantie en met de verhouding tot de lezer. Uit een butch esthetica lijkt een chaotische vrijheid voort te komen die de ruimte biedt voor een meervoudige lezing. Zo speelt Stein in *Autobiography of Alice B. Toklas* (1933), geschreven als een ‘autobiografie’ van haar partner Alice B. Toklas, met het gebruik van de komma. Door een lange zin níét op de delen met komma’s, creeërt Stein de ruimte voor meerdere lezingen. Het zwaartepunt wordt niet bepaald door haar regie, maar kan op meerdere plekken in de zin

liggen. Hoewel deze zin daardoor voor verwarring en frustratie kan zorgen bij een lezer, biedt het de lezer ook de vrijheid om zélf betekenis te ontwarren uit de zin; deze moet namelijk zelf bepalen wanneer deze even stopt met lezen om op adem te komen, of te bepalen welk deel van de zin de hoofdtoon voert.

Op eenzelfde wijze stelt Stein de vertelinstantie die ze opvoert op scherp. Terwijl Stein pretendeert te vertellen vanuit het perspectief van haar partner (Alice B. Toklas), creëert ze een spel waarbij de lezer constant heen en weer moet bewegen tussen het besef dat Stein degene is die schrijft én het geloof in een vertellende Toklas die ‘vertelt’ (Hammer 36). Als het ware doorbreekt Stein door middel van haar butch esthetica het geloof in het verhaal, of zoals Samuel Taylor Coleridge het noemt: ‘the willing suspension of disbelief’ (Coleridge 6-7). Het ‘poëtische geloof’ in het verhaal kan bestaan wanneer het scepticisme van de lezer wordt opgeschort waardoor de lezer kan opgaan in de fictie die zij leest. In zowel de butch esthetica van Stein als Burnier wordt dit geloof doorbroken: de lezer wordt zich bewust van dat er een gefabriceerd verhaal verteld wordt met een ambigue, wantrouwende houding naar het verhaal als gevolg. Om deze doorbreking van het geloof te bewerkstelligen, wordt er constant gespeeld met tegenstellingen en paradoxen. Zo speelt Stein, zowel in haar leven als in haar literair werk, met de verhouding tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid, maar ook luxe en banaliteit, tederheid en bravoure.

Deze tegenstelling is ook te zien in de manier waarop Stein als verteller zich opstelt naar de lezer. Aan de ene kant heeft ze een hang naar ‘gloire’ (glorie), maar was ze ook schuw om zich op publieke wijze op te stellen als een butch lesbienne omdat dit gevaar met zich meedroeg in de jaren twintig in Parijs. Hammer ziet in Stein als butch lesbienne een dualiteit terug tussen een privé-zelf die tederheid met een geliefde deelt, en een publieke zelf die met een ‘butch audacity’ ruimte in durft te nemen in de publieke sfeer én in taal. Deze angst voor ontmaskering en verlies van controle bepaalt de ondertoon van deze dualiteit (Hammer 34). Het beoogde effect van Stein was, volgens Hammer, dan ook om met haar butch performance in salons haar publiek en haar critici te verleiden en te ontwapenen (34). Er is dus een publiek dat haar vreemd is en dat ze voor zich moet winnen om te kunnen overleven als lesbische kunstenaar. Haar verwachtingen werden overtroffen als het aankwam op succes, maar deze butch performance had ook een schaduwkant, namelijk het constant maskeren en verstoppertje spelen van delen van de zelf die ze niet met het publieke domein kon of wilde delen. Hammer verwoordt het als volgt: ‘Stein plays master of a game that captivates and pleasures, even if it is a pleasure that veils her own foreboding’ (36). Terwijl een butch performance dus een ondertoon van angst of discomfort met zich meebrengt, creëert het ook een vorm van

chaotische vrijheid waarin geen vorm gekozen hoeft te worden.

Doordat Stein zich ‘verzet tegen inkadering’ (Hammer 42), wordt er een ruimte gecreeërd om Stein en de wereld die zij weerspiegelt in haar literatuur op een meervoudige manier te begrijpen. Hammer stelt dat we door middel van het kader van ‘butch life writing’, deze meervoudigheid van Stein kunnen begrijpen vanuit een staat van verwondering in plaats van frustratie. Het antwoord op het raadsel van Steins subjectiviteit, volgens Hammer, is dat niet het ene werk van Stein werkelijker iets zegt over Steins ‘werkelijke’ (verstopte) gevoelens, maar dat Stein verschillende modi heeft gecreeërd waarmee ze als butch verteller kon overleven. Deze verschillende vertelvormen hebben een ambigu karakter waarin meerdere zwaartepunten mogelijk zijn. Waar dat zwaartepunt dan ligt, is aan de lezer die mét haar het verhaal beleeft. Tegelijkertijd vermijdt deze ambigue vertelvorm het idee dat er een ‘werkelijke’ zelf zou bestaan. De zelf bestaat niet in een definitieve vorm, en kan niet definitief geauthenticeerd worden, ook niet door de mens zelf. (Hammer 32)

Een butch vertelvorm beweegt als een constant spel tussen uitersten waarbij niet de uitersten, maar de oscillatie tussen de punten centraal wordt gesteld. Dit heeft als doel om de lezer bewust te maken van de subjectiviteit van de auteur, maar ook het uitdagen van het idee van een eigen zelf, door de manier waarop de verteller de werkelijkheid weerspiegelt en uitdaagt.

2.3.2 De butch esthetica van Andreas Burnier

In mijn analyse betoog ik dat in de stijl die Andreas Burnier hanteert een soortgelijke butch esthetica terug te zien is. Waar de butch esthetica in het vroege werk van Burnier meer overeenkomt met de butch esthetica in het werk van Gertrude Stein, klinkt deze esthetica in *De wereld is van glas* nét anders. Zo bestaat de butch esthetica in *Het jongensuur*, *Een tevreden lach* en *De verschrikkingen van het noorden* uit een vorm van het ontvluchten van eenvormigheid die gepaard gaat met angst, wantrouwen en waakzaamheid. De herinnering aan dat het bestaan én de mens beiden meervoudig zijn, is een besef dat alleen kan bestaan wanneer de spreker zich in isolement bevindt. De butch vertellers in het vroege werk van Andreas Burnier bestaan dus in relatieve vrijheid, maar ze zijn wél angstig, en bevinden zich in een geïsoleerde vlucht. In *De wereld is van glas* bestaat er binnen de butch esthetica ook een andere mogelijkheid; namelijk om meervoudig te bestaan in samenspel met anderen, waarbij vernieuwing en verzet tegen eenvormigheid mogelijk zijn zonder dat deze twee handelingen geworteld zijn in angst. In Burniers laatste roman is de butch esthetica dan ook niet los te zien van Burniers band met de joodse tradities en religie. Daarom zal ik allereerst

ingaan op hoe Andreas Burnier de kernwaarden van de joodse kijk op de wereld voor zich ziet en hoe dit zich in mijn lezing verhoudt tot haar butch esthetica. Tot slot ga ik in op welke vertelelementen een onderdeel vormen van de (joodse) butch esthetica van Andreas Burnier. In mijn analyse heb ik de keuze gemaakt om drie elementen te onderzoeken: de vertelinstantie, de personages en het gebruik van palimpsesten. Ik licht de werking van deze elementen eerst toe voordat ik ze toepas in mijn analyse van *De wereld is van glas* in Hoofdstuk 3.

2.3.3 Het joodse mystieke mensbeeld in *De wereld is van glas*

In *De wereld is van glas* worstelen zowel de verteller als de personages met hun joodse wortels, de ballast van een verleden dat verstrengeld is met de Shoah en op welke manier dit verleden effect heeft op hoe ze kijken naar de mens. De verteller verdiept zich in de vraag hoe de mens tóch iets kan betekenen voor de wereld en de medemens ondanks de ellende die de mensheid voortbrengt. Hierbij komen enkele kernwaarden van de joodse mystiek aan bod, zoals het begrip van de wereld als een meervoudig, chaotisch en (voor de vrije mens) onbegrijpelijk fenomeen én de manier waarop tijd daarin (g)een rol speelt. Ik zal eerst enkele begrippen uitleggen zoals deze gehanteerd worden in de joodse mystiek én door Andreas Burnier zelf.

In de joodse mystiek wordt de wereld begrepen als een chaotische kosmos die is opgebouwd uit verschillende lagen. Slechts in één van deze lagen bestaat er een tijdsverloop, namelijk de laag waarin de mens zich bevindt. De andere lagen bestaan dus wel, maar zijn niet waarneembaar voor de mens. Bij de schepping van deze kosmos is er iets mis gegaan, zoals Burnier dit verwoordt in gesprek met Stan van Houcke (Gesprek tussen Dessaur (Burnier) en Houcke), en het is aan de joodse mens om deze chaos weer op orde te brengen. Het Hebreeuwse woord voor dit proces is *tikoen olam*. Dit woord kan vertaald worden als ‘de reparatie van de wereld’, maar is volgens de Canadese schrijver Alex Leslie een van de meest flexibele woorden in de Hebreeuwse taal. Kort gezegd stelt dit joodse principe een spiritueel herstel en sociale rechtvaardigheid centraal (Leslie 1). Het joodse volk heeft een speciale taak in dit proces, anders dan andere mensen op aarde die wellicht de meervoudigheid van de kosmos niet kunnen begrijpen. In *De wereld is van glas* verwoordt de verteller deze taak als volgt:

Wij [Het joodse volk] zijn de enige wezens in de totale Schepping die tikoén olam, het op orde brengen van de wereld, in gang kunnen zetten, maar zelf zijn wij

gevangen in wanorde, zodat de opdracht paradoxaal is en bijna onmogelijk te vervullen. Daardoor leven mensen nu veel korter dan oorspronkelijk de bedoeling was. Tachtig of negentig jaar in deze aardse put en zo ver verwijderd van de Bron, dat is al bijna te veel voor een mensenziel om te verdragen. Alleen met vereende krachten gaat het nog net. (Burnier 180-181)

Ondanks de begrenzungen, het lijden en de chaos die hieruit voort is gekomen, heeft de mens wel de mogelijkheid en dus de vrijheid om harmonie te brengen in de wereld. De keuze om hieraan bij te dragen, is niet opgelegd door een autoriteit maar ligt bij de mens zelf. In *De wereld is van glas* wordt dit mystieke mensbeeld als volgt uitgelegd:

Mensen kunnen, als zij actief meewerken, worden bevrijd uit hun begrenzungen, maar meestal gaan daar zware beproevingen aan vooraf. En hierop volgt dan meestal nog een oneindig lang proces van terugval, omwegen, vergeten waar het ook weer over ging. (219)

Het joodse mystieke mensbeeld begrijpt de mens als een vrije actor in één van de lagen van het bestaan. Een mens kan de omvatting van het bestaan onmogelijk begrijpen, mede doordat er verschillende talen bestaan die niet voor de mens toegankelijk zijn. Het niveau waarin de mens bewust leeft, is het enige niveau waarin de mens werkelijk vrij is om te handelen. In dit meerlagige begrip van de wereld bestaat er geen tijd. We beleven alles achtereenvolgens achter elkaar, maar alle associaties blijven altijd toegankelijk: Er is een 'eeuwig nu' in de ziel (Gesprek tussen Dessaur (Burnier) en Houcke). Dat de mens vastzit aan de chronologische structuur van het bestaan, is een illusie waar je omheen kan kijken. Werkelijk is de mens in staat altijd terug te keren in het eeuwige nu. Dit idee klinkt ook door in het slotwoord van *De wereld is van glas*:

Jong, bejaard, of middelbaar: er is geen eerder, geen later in de wereld van de ziel. Er is geen tijd en er zijn geen ruimtelijke afstanden. Het is, alles is, en ons rond een ego gecentreerde bewustzijn weet dat ook heel goed, ook al zullen wij het nooit toegeven tijdens een sollicitatiegesprek, of als wij de rol van kind vervullen ten behoeve van onze ouders, met ons emmertje, schepje en zeefje spelend aan het strand waar wij onze vergankelijke kastelen bouwen. (235)

In gesprek met Stan van Houcke spreekt Andreas Burnier over hoe dit joodse begrip van de wereld, in haar meervoudigheid, tijdloosheid en onbereikbaarheid, haar een vorm van bevrijding heeft gegeven. Zo bekijkt ze haar traumatische ervaringen met een vernieuwde

lens: ‘Je kan er mee leren leven, maar het is niet verwerkbaar’ (Gesprek tussen Dessaur (Burnier) en Houcke). Dit betekent niet dat het lijden weggestopt moet worden, of de ogen ervoor gesloten. Juist het omgaan met het lijden en het omkijken naar de ander staat centraal, niet het proberen te bevatten of het vluchten van de pijn:

In zekere zin is de volwassene erg verlaten. Dat kan je met alcohol en sport en hollen allemaal proberen te doorbreken of je kunt proberen je partner of je kinderen tot ouder te maken maar dat lukt meestal niet. En dat loopt meestal erg verkeerd af. En in zekere zin zouden denk ik heel veel volwassenen zich graag begrepen en omhuld en beschermd en gevoed willen voelen. Maar [dit is] moeilijk, moeilijk te krijgen. Misschien is het ook niet de bedoeling dat je het krijgt, maar we kunnen het proberen op een aardige manier zonder in neurotische ouder-kind relaties te vervallen en elkaar met een beetje mededogen te bejegenen. (Gesprek tussen Dessaur (Burnier) en Houcke)

Burnier spreekt hier over het verlangen van de mens om ‘omhuld’ te worden en een vorm te vinden waar ze in passen. Hier schuilt ook een gevaar in: wanneer mensen te veel verlangen naar het opgaan in een groep, een idee of een simpel verhaal, krijgen de fascistische neigingen die zich in ieder mens bevinden, steeds meer vrij spel, zo spreekt ze tegen Ischa Meijer in 1991 (Een gevaar dat de ziel in wil 401). In plaats van massa-groepering en sterke meningen, zou de mens eerder mogen proberen om iets op te bouwen en goed voor elkaar te zorgen. In diens onderzoek naar een hedendaags begrip van *tikoen olam*, bespreekt Alex Leslie dat het idee van werken richting spirituele reparatie veel oproept bij de generatie die de Shoah heeft meegemaakt (4). Hier haalt hen ook Rabbi en filosoof Emil Fackenheim aan die veel aandacht heeft besteed aan het (her)introduceren van dit begrip in de joodse filosofie. Hij beschrijft dat het joodse volk altijd de reparatie voor ogen heeft, ondanks de ‘ontologische scheuring en versplintering van de kosmos’, en dat deze altijd op een bepaalde manier fragmentarisch en incompleet zal blijven (Leslie 4).

De *tikoen olam* heeft vele componenten waar veel verschillende perspectieven op bestaan. In het kader van mijn analyse van *De wereld is van glas*, wil ik twee onderdelen die met dit concept in verband staan toelichten, namelijk de *tesjoeva* (berouw) en de *mitsvot* (geboden). De *tikoen olam* vormt samen met de *tesjoeva* en het volgen van de *mitsvot* (religieuze opdrachten in de vorm van goede daden) de weg richting de *ge’oela*, wat ‘verlossing’ betekent. Er bestaat binnen de joodse mystiek een individuele en een collectieve beleving van verlossing. De collectieve vorm verwijst naar de uiteindelijke verlossing van het

Joodse volk, het einde van het lijden en de onthulling van de goddelijke waarheid. Dit wordt ook geassocieerd met de komst van de *Masijach* (Messias) en een tijdperk van universele vrede en goddelijke aanwezigheid. Waar de universele verlossing in het teken staat van de reparatie van de wereld op grote schaal, staat de individuele verlossing in het teken van pogen spirituele groei door te maken, dicht bij God te komen en fouten te herstellen. De individuele vorm kan bereikt worden door het uitoefenen van de *tesjoeva* en de *mitsvot*, het naleven van de religieuze geboden (Sherwin 19). *Tesjoeva*, dat ‘terugkeer’ betekent, verwijst naar het terugvinden van de weg naar God en naar je betere zelf (RIDW 465). Waar het uitoefenen van de *mitsvot* (of zoals Burnier zelf schrijft: ‘*mitsvot*’ in Ruiters in de Wolken 294) een individueel proces is waarbij elk individu door middel van goede daden streeft naar de *tikoen olam*, is *tesjoeva* eerder een handeling van wroeging en absolute overgave aan God. Rabbijn Hayim Halevy Donin schrijft in *To Be a Jew* (1972) het volgende over de *tesjoeva*:

Teshuvah means nothing less than becoming a servant of the Lord, an eved hashem. A servant is one who not only acknowledges that his master exists but one who submits to his rule and jurisdiction, who abides by the commands and requests of the master. (313)

Tussen deze twee handelingen bestaat dus een belangrijk onderscheid: waar de *mitsvot* een individueel proces is, is de *tesjoeva* een handeling waarbij onderwerping centraal staat. Deze concepten, samen met het streven naar de *tikoen olam*, zijn van belang bij de inrichting van de butch esthetica in de laatste fase van het oeuvre van Andreas Burnier, waar ik in Hoofdstuk 3 op in ga.

2.3.4 Instrumentarium

In alles wat Andreas Burnier doet, draagt ze een vorm van meervoudigheid en versplintering met zich mee. In een groep, of dit nu een literaire, feministische of een sociale stroming is, zal ze eerder de positie innemen van een buitenstaander, iemand die net op de drempel staat van een kader. In mijn analyse laat ik zien dat dit ook tot uiting komt in haar butch esthetica: door het idee van een simpel, eenduidig verhaal uit te dagen, weigert ze tegelijkertijd zelf vastgelegd te worden én daagt ze de lezer uit om zelf na te denken over individuele waarden in plaats van het opgaan in een gemeenschappelijk idee. In mijn analyse zal ik uiteenzetten op welke manier in Andreas Burniers eerste werken vooral de angst en de vlucht voor eenduidigheid centraal staan. Deze butch esthetica uit zich vooral in het uitdagen van eenduidigheid en het wegvlugten van begrenzing, terwijl in *De wereld is van glas* deze

‘butch audacity’ uitgebreid wordt met het idee van mogelijkheid. Deze Burnier, gehuld in een ‘joods jasje’ (Gesprek tussen Dessaur (Burnier) en Houcke), zet niet alleen een eenduidig begrip van de wereld op losse schroeven, ze ziet ook de mogelijkheid tot vernieuwing, verbinding en verzet, zónder dat dit verzet geijkt is in angst of wrok. Waar Burnier zich wellicht in eerdere fasen van haar leven en werk zich richtte op het omgaan met het verleden, richt ze zich in de laatste fase van haar leven op wat ze kan doen voor een ander in het ‘eeuwige nu’. Voordat ik inga op welke manier deze ontwikkeling bewerkstelligd wordt in *De wereld is van glas*, zal ik eerst de instrumenten waarmee ik dit wil meten uiteenzetten als ook de redenen waarom deze van pas komen bij een butch esthetica.

In Gertrude Steins werk heeft Hammer vooral gekeken naar het spel van taal en de bewuste verwarring tussen de auteur en de verteller. In mijn analyse van Andreas Burnier leg ik de nadruk op het onderzoeken van de vertelinstantie en de personages omdat de werken die mijn casus vormen een spel tonen van het verstoppen en opduiken van de verteller en diens personages. Ik gebruik deze termen zoals literatuurwetenschapper Mieke Bal ze hanteert.

Vertelinstantie

De vertelinstantie in Bals narratologie verwijst naar de agent of instantie die verantwoordelijk is voor het presenteren van het verhaal (126). Het concept is bedoeld om de complexiteit van het vertellen te verduidelijken en om onderscheid te maken tussen verschillende niveaus en aspecten van het vertellen. Bal maakt hierbij onderscheid tussen verschillende termen:

1. **Verteller:** Dit is de entiteit binnen de tekst die het verhaal vertelt. Dit kan een personage in het verhaal zijn (interne verteller) of een externe, alwetende verteller die buiten de gebeurtenissen staat.
2. **Narratee:** De beoogde ontvanger van het verhaal binnen de tekst, vaak een impliciet of expliciet aanwezig personage dat de verteller adresseert.
3. **Focalisatie:** Dit verwijst naar het perspectief van waaruit de gebeurtenissen worden waargenomen en verteld. Dit kan samenvallen met de verteller, maar kan ook een ander personage zijn wiens visie centraal staat in de vertelling.

Personages

Ook onderzoek en vergelijk ik in het volgende hoofdstuk de personages in *De wereld is van glas* en de eerdere werken. Mieke Bal definieert personages als actanten binnen een verhaal (87). Deze actanten zijn niet enkel de menselijke of antropomorfe figuren, maar alle entiteiten die een rol spelen in het verhaal en acties ondernemen of ondergaan. Volgens Bal zijn

personages complexe constructies die worden gevormd door een combinatie van hun handelingen, eigenschappen en de manier waarop ze door andere personages en de verteller worden beschreven. Ze benadrukt dat personages niet moeten worden gezien als echte mensen, maar als functionele elementen binnen een narratieve structuur die bijdragen aan de voortgang van het verhaal en de ontwikkeling van het plot.

Palimpsesten

Tot slot onderzoek ik ook op welke manier Andreas Burnier intertekstualiteit en een meervoudige betekenislaag bewerkstelligt door het gebruik van literaire palimpsesten. Ik gebruik hierbij een begrip van palimpsesten zoals literatuurwetenschapper Gérard Genette deze behandelt in *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (1997). Palimpsesten zijn een vorm van ‘hypertekstualiteit’. Dit verwijst naar de relatie tussen een tekst (de hypertekst) en een eerdere tekst (de hypotext) waarop de hypertekst voortbouwt of die het transformeert (Genette 5). Genette beschrijft deze relatie als niet simpelweg een commentaar, maar een vorm van nabootsing of transformatie. Hij vergelijkt dit proces met een palimpsest, een manuscript waarop de oorspronkelijke tekst is weggekrast of gewassen om plaats te maken voor een nieuwe tekst, maar waarbij sporen van de oude tekst nog steeds zichtbaar zijn. In de literatuur verwijst een palimpsest naar een tekst die bewust of onbewust verwijst naar, citeert, of voortbouwt op eerdere werken. Hypertekstualiteit kan op verschillende manieren ontstaan, zoals door middel van directe citaten, allusies, parodieën, of door thematische en structurele overeenkomsten. Het idee is dat de nieuwe tekst in dialoog treedt met de oude teksten, waardoor een complexe laag van betekenissen en interpretaties ontstaat. Als het ware staat elke tekst in relatie tot andere teksten waardoor elke tekst ook meerdere interpretaties in zich meedraagt. Ik herken in *De wereld is van glas* de volgende kenmerken van een literaire palimpsest:

- **Intertekstualiteit:** De aanwezigheid van verwijzingen naar andere teksten binnen de nieuwe tekst.
- **Meervoudige betekenislagen:** De oude en nieuwe teksten beïnvloeden elkaar, waardoor verschillende interpretatieniveaus mogelijk worden.
- **Creatieve herschikking:** De auteur herinterpreteert, hergebruikt, en herschikt elementen uit de oude tekst om iets nieuws te creëren.

In *De wereld is van glas* zet Andreas Burnier de vertelinstantie, de personages en het gebruik van palimpsesten in om een esthetica te creëren waarbij ze niet alleen de meervoudigheid

van het menselijk bestaan belicht, maar ook een poging doet om de versplinterde wereld te repareren. In mijn analyse laat ik zien hoe de Joodse butch esthetica van Andreas Burnier een nieuwe kijk geeft op haar eerdere werk. Hoe heeft Burniers butch esthetica zich ontwikkeld tussen de vroege periode en de laatste periode in haar oeuvre en wat dit kan betekenen voor het (vernieuwd) lezen van Andreas Burnier. Welke mogelijkheden kunnen we nog meer ontdekken in deze schrijver?

Hoofdstuk 3. Analyse: ‘Ga en doe!’

3.1 Het Begin

In mijn analyse werp ik een blik op twee fasen in het oeuvre van Andreas Burnier: het begin en het einde. Om een goed beeld te krijgen van de butch esthetica van Burnier én hoe deze is veranderd, begin ik bij het begin. Aan de hand van de instrumenten die ik in het vorige hoofdstuk heb geïntroduceerd, werp ik eerst een blik op de butch esthetica in *Een tevreden lach*, de verhalenbundel *De verschrikkingen van het noorden* en *Het jongensuur*, die allen verschenen in de periode 1965-1969. Vervolgens neem ik een sprong in de tijd naar 1997, wanneer *De wereld is van glas* verschijnt. De kern van *De wereld is van glas* wordt bedraad door vraagstukken over (meervoudige) identiteit, de zin van het leven en wellicht, zoals Stan van Houcke voorstelt in zijn interview met Burnier, de zin van het lijden (Gesprek tussen Dessaur (Burnier) en Houcke). Zoals genoemd, vind ik het belangrijk en urgent om dit slotstuk van het oeuvre van Andreas Burnier onder de aandacht te brengen, al heb ik ook een andere reden voor het kiezen van deze roman. In het interview met Stan van Houcke benoemt Burnier dat de vraagstukken die in deze roman de hoofdrol spelen, al in haar vroege werk voorkwamen in de vorm van kleine erupties. Burnier vertelt aan Stan van Houcke dat ze inmiddels ‘bevrijd is van een bepaald soort zwaarte uit het verleden’. Als het ware is het vraagstuk uit *De wereld is van glas* dan ook een ‘foto van vroeger’, een echo van een verleden dat haar leven nu niet langer tekent. In dit verhaal weerklinkt dus niet haar huidige frustratie met het leven, maar wel een andere boodschap: namelijk hoe ze, mede door het aantrekken van haar ‘joodse jasje’, nu kan omgaan met de zwaarte uit het verleden (Gesprek tussen Dessaur (Burnier) en Houcke).

In mijn analyse richt ik dus allereerst één oog op het vroege werk van Andreas Burnier en één oog op *De wereld is van glas*. Vervolgens neem ik een stap achteruit en beschouw ik op welke manier de butch esthetica in haar werk is ontwikkeld. Welke nieuwe lezing van haar vroege werk maakt deze ontwikkeling mogelijk?

3.2 Butch esthetica in het vroege werk van Andreas Burnier: een balling op drift

Ik zal allereerst uiteenzetten op welke manier er een butch esthetica zichtbaar is in het vroege werk van Andreas Burnier, waartoe ik *Een tevreden lach*, *De verschrikkingen van het noorden* en *Het jongensuur* reken. Deze werken, allen gepubliceerd toen Burnier in de dertig

was, dragen allen een echo van de jeugd van Burnier in zich. De ‘zwaarte uit het verleden’ is goed voelbaar: degene die aan het woord is, is constant bezig met weggaan. Maar waar de personages ook heengaan, ze ontkomen niet aan het verleden dat hen achtervolgt.

De butch esthetica in deze periode wordt dan ook gekenmerkt door gevoelens van angst, machteloosheid en isolement en pogingen om buiten beeld te verdwijnen, op de vlucht te slaan. Ik heb in *Een tevreden lach*, *De verschrikkingen van het noorden* en *Het jongensuur* gekeken naar hoe dit wordt gecreëerd aan de hand van de vertelinstantie en de personages. Het concept van de palimpsest ken ik toe aan de latere butch esthetica van Burnier, dat als middel wordt ingezet om een nieuwe laag toe te voegen aan wat er al bestond. Dit concept komt dus pas aan bod in mijn analyse van *De wereld is van glas*.

Eerder beschreef ik in “Dwalen tussen uitersten” (2024) op welke manieren Burnier in *De verschrikkingen van het noorden* speelt met de manier waarop de verteller (foutief) door anderen in beeld wordt gebracht. Wanneer anderen het woord ‘vrouw’ of ‘meisje’ gebruiken om de verteller mee aan te duiden, zoals in het verhaal ‘Nu ga ik verdwijnen’, spreekt de verteller deze uitspraak niet tegen, maar wordt een identificatie met deze inkadering ook niet bevestigd. Ook in andere verhalen in *De verschrikkingen van het noorden* schuwen de vertellers het ingedeeld worden door andermans woorden. In het titelverhaal, wanneer een meisje zich ‘verspreekt’ en benoemt dat de verteller ‘eigenlijk heel normaal is’, zegt de verteller het volgende: ‘Ik liet dit passeren, want ofschoon wij niet bevreesd moeten zijn, is het irreëel zich lukraak aan jan en alleman te openbaren, dat geeft maar gezeur en ellende’ (53). Of de verteller nu als normaal of abnormaal wordt benoemd, een bevestiging van of de verteller zich met een benoeming identificeert, blijft uit. Zelfs in een situatie waarin de verteller niet bang hoeft te zijn, geeft het ‘maar gezeur en ellende’ om bepaalde delen van de zelf te openbaren. Deze bundel werd door Bakker en Vos een ‘verbrokkelde roman’ genoemd door de ogenschijnlijke samenhang die nooit completie bereikt (Bakker en Vos *Grote Ontmoetingen* 35). Waar Bakker en Vos deze bundel lazen als ‘utopisch’, waarbij het verlangen nooit bereikt zou worden, lees ik deze bundel eerder als een spel van een butch die nog geen antwoorden binnen handbereik heeft. Dit spel bestaat uit een dans tussen zien en gezien, horen en gehoord worden waaruit constant op angstige wijze ontsnapt wordt. De vertelinstantie is ingericht op verwarring en ontsnapping: er wordt gespeeld met hoe de verteller aan anderen verschijnt, maar de verteller heeft zelf geen controle over dit spel. Eerder is de verteller zélf de speelbal, constant vluchtend voor te harde voeten. De enige actie de vertellers kunnen ondernemen, is het vluchten. De Tweede Wereldoorlog en het constant vluchten van de nasleep en herinnering hieraan vormt een rode draad door de verschillende

verhalen. Hoeveel ruimtes de vertellers ook verlaten, ze keren elke keer terug in een kamer waarin ze het verleden tegenkomen. De butch esthetica in *De verschrikkingen van het noorden* zie ik dus vorm krijgen in het constant oscilleren tussen (niet-passende) vormen, verbanden en verhalen. Deze oscillatie is ongecontroleerd, geen zoektocht maar een vlucht.

Een zelfde machteloosheid is te vinden in de manier waarop de vertelinstantie in *Het jongensuur* is geordend. Het verhaal begint bij het einde van de Tweede Wereldoorlog wanneer de verteller (Simone) na een solitaire onderduikperiode terugkeert naar huis als vijftienjarige en niet herkend wordt door haar moeder. In dit verhaal past de verteller niet meer in de vorm die de tijd haar heeft meegegeven: doordat haar lichaam na de oorlog een vrouwelijke vorm heeft gekregen, ervaart ze geen werkelijke bevrijding. Eerder voelt ze zich na de afloop van de oorlog beperkt. Doordat ze niet langer als kind maar als vrouw behandeld wordt, wordt ze ervan weerhouden het leven te leiden dat ze wil leiden; namelijk een leven waarin ze gelijk behandeld wordt als een man. In deze roman wordt er net zoals in *De verschrikkingen van het noorden* gespeeld met het verschil tussen uiterlijke schijn en een ongrijpbaar innerlijk. De verteller wil gekend worden in de manier waarop ze handelt, en niet omwille van haar verschijning, maar dit verlangen blijkt een onmogelijk streven te zijn. Dit vertaalt zich in de manier waarop het verhaal geordend is: er wordt gespeeld met de perceptie op de werkelijkheid door middel van een spel met macht en chronologie. *Het jongensuur* begint bij de bevrijding in 1945 en keert vervolgens terug in de tijd naar het moment dat de oorlog uitbreekt wanneer de verteller nog een kinderlichaam bewoont. Sven van den Bossche ziet in deze regressieve vertelstructuur een vorm van verzet terug:

De temporele terugkeer kunnen we zien als een imaginair verzet tegen toenemend gevaar in en afnemende toegankelijkheid van de publieke ruimte als opgroeiende vrouw, en tegelijk als een kritiek op het onvermogen om zich bij thuiskomst te integreren in een nieuwe, mannelijke genderrol. Het zijn net de niet-publieke, verdoken ruimtes, zoals het leven in de onderduik, die Simone tijdelijk kansen tot intellectuele en seksuele ontwikkeling, én zelfexpressie bieden. (Van den Bossche 240).

Simone kan via haar geest, via de wijze waarop ze vertelt, verzet bieden tegen een toekomst waarin zij in haar handelen beperkt wordt door haar vrouwenlichaam. Het verzet tegen de chronologische tijd en voornamelijk de behandeling van het lichaam door de maatschappij die hoort bij haar opgelegde toekomst, past bij de 'butch audacity' die Burnier in meerdere werken opvoert: ze weigert mee te spelen met de regels die anderen haar opleggen en pleegt

verzet. Dit verzet is alleen doordrenkt van angst: om te ontsnappen aan een heden en toekomst waar Simone ‘verkeerd’ wordt gezien, moet ze vertellend terugdringen naar een verleden waar ze zich op andere wijzen moet verstoppen. In ‘verdoken ruimtes’ vindt de verteller enige vorm van ontwikkeling en zelfexpressie, maar het grootste verlangen bestaat uit een terugkeer naar de kindertijd en het kinderlichaam. Van den Bossche laat zien dat deze alternatieve vertelstructuur gelezen kan worden als een vorm van verzet. Wat dit verzet kenmerkend maakt voor de butch esthetica die ik hier uiteenzet, is dat dit verzet zich vastbijt in het verleden. De vorm die de verteller wil bereiken is enkel imaginair toegankelijk is én geijkt in een ontoegankelijk verleden.

In het vroege werk van Andreas Burnier zijn ook de personages kenmerkend voor de butch esthetica. Wat ze delen is dat geen van hen past binnen een groep: ze nemen altijd de positie in van een buitenstaander. Dit geldt bijvoorbeeld voor Simone in *Een tevreden lach*. In dit verhaal zwalkt zij tussen verschillende vormen om in te bestaan. Zij voelt zich nooit werkelijk vrij omdat zij zich ingeperkt voelt door haar vrouwelijke verschijning. Simone heeft hierop een list bedacht; verkleed in een mannelijk kostuum betreedt ze een kroeg die bestemd is voor mannen. Ze hoopt dat deze verpakking haar kan helpen bij het ontvluchten van de beperkingen van een vrouwelijke verschijning:

Iedereen keek naar mij. Ik wilde graag weghollen, maar dat kon niet. Van deze proef hing alles af meende ik. Als dit lukte, kon ik verder gaan, kon ik een nieuw leven beginnen, drinken, vechten, vrijen, naar zee gaan, in de havens werken, 's nachts langs de dokken zwerven, rossen en rijden, ruig vloeken, met mannen verbroederen, vrouwen verkrachten, een groot arts worden (in het buitenland uiteraard), een kruising van Villon en Breero en Dr. Wimpole uit Harley street zijn, het hele verdomde leven als een sappige vrucht langs de kin laten druipen, merde, in ieder geval alles wezen, behalve braaf en ingepast en intellectueel uit levensangst. (23)

Het experiment mislukt: Simone wordt ‘ontmaskerd’ door de blik van een ander die haar inkadert in het ‘brave en ingepaste’ meisjesbestaan. In dit fragment is het de ander die de mate van vrijheid en de handelingen van de verteller bepaalt, niet de verteller zelf. In *Een tevreden lach* neemt de verteller verschillende rollen aan om mee te bewegen in de chaotische wereld, op zoek naar een vorm die haar past: student, echtgenoot, en uiteindelijk patiënt. Uiteindelijk vlucht ze naar een kamer boven het café ‘Het Dronken Paard’, waar ze zich vaak bevindt tussen de hoeren, tippelaars en zeemannen. Dit is een plek waar zij ‘in verhulde vorm uiteraard, om niemand te kwetsen’ van nut kan zijn ‘door ingenieuze hulp bij het vervalsen

van boekhoudingen, het vertalen van zeemanswensen en het geven van organisatorisch advies' (85). Hier raakt ze bevriend met de prostituee Lena, die haar verhaal aanhoort en haar het volgende advies geeft:

Meid, je moet niet boos zijn dat ik het zeg, maar dit is de zuivere waarheid: jij lijkt nou wel zo flink om hier tussen de jongens van de vlakte te kruipen, maar het zou veel wijzer zijn als je weer eens onder je eigen mensen verkeerde en dan gewoon jezelf durfde te zijn en niet voor iedereen probeerde het naar zijn zin te maken, want dat kan nou eenmaal niet. (90)

In *Een tevreden lach* speelt de verteller met verschillende contexten waartussen zij oscilleert en experimenteert met vrijheid en zichzelf zijn, als dat al mogelijk is. Uiteindelijk weet ze een plek voor haarzelf te vinden, maar deze stap durft ze alleen te nemen na het advies van een ander. Uiteindelijk volgt Simone dit advies op: ze vindt een context om zichzelf te zijn, maar niet in de wereld die ze kent. Om dit te bereiken zal ze namelijk naar het buitenland moeten gaan.

In eerder werk van Burnier kwamen er soortgelijke personages voor die zich ook niet binnen een kader of de blik van een ander wisten te passen. Zoals ik in "Dwalen tussen uitersten" heb laten zien, dreigt de verteller in "De verschrikkingen van het noorden" opgeslokt te worden door een eenvormige groep van lesbiennes waar ze zich eerder thuis bij leek te voelen. Uit angst vlucht ze weg naar het toilet waar ze ongezien buiten andermans blikken kan bestaan, binnen een kader waar ze zelf de deur van dicht heeft gedaan. In deze handeling staat het vluchten voor eenvormigheid en het terugnemen van controle centraal. Deze vlucht bevrijdt haar van de verstikking van de groep, maar is ook een reactie die zich wortelt in angst en die haar uiteindelijk naar een geïsoleerde ruimte brengt waar niemand haar kan zien. Niet de vrijheid, maar de vlucht naar isolement staat centraal. De verteller lijkt altijd ingesloten door angst waar zij zich geen raad mee weet. Ze wordt er letterlijk door ingeperkt: zowel het begin als het slot van dit verhaal bestaat uit de volgende regel: 'Veel vroeger, ik spreek nu van voor de watersnood, was ik voor het noorden niet bang' (51, 70). Waar dit verhaal een vorm van spel met de aanschouwer en een weigering van eenvormigheid in zich meedraagt, biedt het hier geen antwoord op de angst en het lijden dit het buitenstaanderschap teweeg brengt. Net zoals Simone in *Een tevreden lach* haar heil alleen kan vinden op een plek waar niemand haar afkomst kent, kunnen de personages in *De verschrikkingen van het noorden* nooit volledig thuiskomen op de plek waar ze geworteld zijn. De personages in het vroege werk van Andreas Burnier zijn butches die alleen in isolement als zichzelf kunnen

bestaan. Ze leven in ballingschap, buiten zicht en altijd op drift.

3.3 Butch esthetica in de laatste fase van Andreas Burnier: vernieuwing, verbinding en verlossing

Tussen de publicatie van *De verschrikkingen van het noorden* en *De wereld is van glas* zit ongeveer tweëndertig jaar. In het verhaal “Gesprek in de nacht” vraagt de verteller zich nog af: ‘Het is zo absurd dat ik nog leef, wat moet ik er mee?’ (49), maar een antwoord blijft uit. Inmiddels zijn de ‘kleine erupties’ van van isolement, vlucht en machteloosheid uitgegroeid tot een expliciet vraagstuk. De verteller in *De wereld is van glas* kán niet meer om haar eigen vragen heen en is op zoek naar een antwoord, een vorm van verlossing. Maar is er een verlossing mogelijk?

De butch esthetica heeft in deze periode een transformatie doorgemaakt waarbij het zwaartepunt is verschoven. Aan de hand van een analyse van de vertelinstantie en de personages laat ik zien dat Andreas Burnier ruimte in haar werk heeft gecreeërd voor het idee van mogelijkheid. Zo stapt de verteller nog steeds niet volledig in beeld, maar is dat eerder een bewuste keuze dan een angstige vlucht. Eerder is de verteller zich bewust van dat géén mens bestaat uit een begrijpelijk eenduidig geheel. Ze laat de lezer een blik werpen, maar wordt niet door deze blik bepaald. Ook deze verteller speelt met hoe zij en haar personages door anderen worden waargenomen, maar weet hierbij een balans te vinden tussen controle en overgave: ze weet wanneer ze de lezer op het verkeerde been kan zetten en kan verwarren, maar weet ook dat ze niet ontkomt aan dat de lezer haar op een bepaalde manier vastlegt. De butch verteller in *De wereld is van glas* is niet constant bang om geduid te worden omdat ze gelooft dat elke duiding maar een tijdelijke weerspiegeling is van dat moment. De butch verteller in dit verhaal is dan ook niet op de vlucht, maar eerder op zoek. Hierbij durft ze een ander in vertrouwen te nemen en om hulp te vragen, maar vindt uiteindelijk dat verlossing niet afkomstig is van buitenaf, maar enkel vanuit de zelf. Voordat ik deze wortel van deze bevindingen uitgraaf in mijn analyse, zet ik eerst de kern van *De wereld is van glas* uiteen. Vervolgens laat ik aan de hand van een analyse van de vertelinstantie en de personages zien op welke manier de butch esthetica van Burnier een nieuwe invulling krijgt in deze roman, waarin de mogelijkheid tot vernieuwing centraal staat. Vervolgens ga ik in op welke manier de butch esthetica van Burnier versterkt wordt door het gebruik van palimpsesten. Door verhaallagen binnen deze roman, binnen haar oeuvre én binnen de joodse verhalencultuur op elkaar te leggen en met elkaar te vermengen, creeërt Burnier een spel waarbij verbinding en de mogelijkheid tot vernieuwing centraal komt te staan. Als het ware treedt het vertelde

verhaal buiten haar eigen kaders om de lezer eraan te herinneren dat geen enkel verhaal en geen enkel persoon afgebakend en eenduidig benaderbaar is.

3.3.1 Over *De wereld is van glas*

In *De wereld is van glas* onderzoekt een naamloze verteller de vragen die ze heeft omtrent haar (her)intrede tot de joodse tradities, het geloof en het verleden waarin ze als joodse onderduiker hier geen woorden aan kon geven. De verteller, die erg veel op Andreas Burnier lijkt maar toch naamloos blijft, onderneemt deze zoektocht door haar vragen aan een ander voor te leggen door middel van het schrijven van brieven. Ze stelt, namelijk, dat de mens ‘voor enig werkelijk zelfinzicht en verfijning’ nu eenmaal de anderen, elkaar, nodig heeft (14). De brieven zijn gericht aan een onbekende rabbijn, waarvan ze niet weet of deze ‘echt’ bestaat, of dat hij slechts een schepping van haar eigen geest is. Allereerst vertelt ze hem over haar verleden: over hoe ze op jonge leeftijd tijdens de Tweede Wereldoorlog heeft moeten onderduiken door haar joodse afkomst, over haar zoektocht naar kennis en verbinding en over haar frustratie over de wereld die mensen in een ‘vrouw-verpakking’ discrimineert en niet serieus neemt (15). Op het moment van schrijven is de verteller, ‘een door de moderne westerse samenleving gepensioneerd, in zekere zin uitgestoten oudere’ (18). Dit lijkt iets negatiefs, maar eigenlijk is dit voor de verteller een bevrijding: nog nooit heeft ze zich zo jong, onbelast en ‘into my own’ gevoeld sinds haar volwassenheid begonnen is (18). Ze is enigszins bevrijd, maar toch ervaart de verteller geen harmonie. Het woord ‘maar’ lijkt haar hier te frustreren: ‘Altijd dat vervloekte “maar” waarvoor ik mij schaam’ (18). Ondanks haar dankbaarheid schaamt ze zich namelijk toch ook voor dat ze nog steeds op zoek is naar antwoorden. Om die reden richt ze zich tot de onbekende Rabbijn (‘dear Unknown Rabbi’) met de volgende vraag:

Mijn vraag aan u is, waarom ik nog zo vastzit aan mijn woede over alle grofheid, de moedwillige lelijkheid, de kwaadaardigheid en het onschuldige, daaruit voortkomende lijden in deze wereld. Waardoor ben ik in deze put gevallen en hoe kan ik eruit ontsnappen? (19)

Zal ze tenslotte ooit iets voor de innerlijke bevrijding van anderen kunnen betekenen? En is het narcistische hoogmoed om daarnaar te verlangen en te streven? De verteller vraagt zich af of het zoeken naar het ware, schone en goede wel zo edel is. Ze gaat, uit verlangen naar antwoorden op haar vragen, methodisch te werk; namelijk door middel van het vertellen van een verhaal over drie personages over wie haar eigen kwellingen, ervaringen en vragen

worden verdeeld (20). Dit verhaal is een middel om dicht bij een antwoord te komen, een antwoord dat ze hoopt te krijgen van deze onbekende rabbijn. Een belangrijk onderdeel van het verhaal is dat ze constant twijfelt aan hoe ze deze vragen moet stellen. In haar benadering van de rabbijn twijfelt ze dan ook constant over de juiste manier van vertellen, net zoals over de door haar gekozen methode. Het verhaal dat ze als instrument gebruikt om een passende toonhoogte te vinden in haar zoektocht naar een antwoord, wordt bewoond door drie hoofdpersonages: een zoon, Gideon Reiser (alias Guido Blink), een moeder, Hester Bothen, en een (afwezige) vader, David Reiser. Hun worsteling met de erfenis van hun joodse wortels in de nasleep van de Tweede Wereldoorlog én het zoeken van betekenis in de moderne wereld die wreder en fascistischer lijkt te worden, vormt de kern van dit verhaal. De verteller uit haar moeite met het verbinden en uitrollen van deze verhaallijnen door steeds vaker het verhaal te onderbreken met opmerkingen, vragen en twijfels over hóé ze vertelt en achtergrondinformatie over haar eigen verleden. Wanneer ze op een vertelcrisis stuit, voegt ze het personage Jonathan aan het verhaal toe met als doel dat hij als stemapparaat kan optreden tussen de joodse ménage à trois. Maar in een volgende brief wordt er plots er op haar deur geklopt: Jonathan staat op háár drempel. De personages (b)lijken niet alleen te bestaan in dezelfde wereld als zij, ze ondernemen acties waar de verteller niet van af weet. Ook de rabbijn, die tot dan zowel dichtbij (als aangesprokene) als veraf (als onbekende) heeft gestaan, blijkt te bestaan én ook nog vlakbij aan de Keizersgracht te wonen. Wat volgt, komt in de vorm van een crisis en een openbaring. Op bezoek bij de rabbijn hoort de verteller haar gefrustreerde personages aan, waarna de rabbijn háár toespreekt. De personages zullen het besprokene vergeten zijn, maar de verantwoordelijkheid ligt bij háár, de verteller, om met deze kennis iets te doen. ‘Ga en doe’, spreekt de Rabbijn haar en haar personages toe. Na zijn boodschap verdwijnt de Rabbijn, verduistert de kamer en ziet de verteller opeens een beeld van een mens, machteloos vastgebonden in een lift. Opeens herkent de verteller hierin haarzelf: ze ziet haar eigen spiegelbeeld onmachtig naar beneden gevoerd worden.

Het verhaal eindigt tweestemmig: eerst wordt er verteld hoe de personages na de bijeenkomst verder leven. Zij blijven in deze versie van het einde steken in de angst, radeloosheid en walging die hun leven tot dan toe heeft vormgegeven. Naar verdere betekenis of contact wordt niet gezocht, elk personage blijft afgesneden en beperkt op hun eigen wijze. De verteller bereikt een vertelcrisis en heroverweegt haar eigen beweegredenen: is het wel terecht dat ze de Rabbijn, ‘weliswaar niet God, maar in mijn voorstelling wel iemand die mij nader tot de kern van de realiteit zou kunnen brengen’, heeft geprobeerd te benaderen (211)? Was hun ontmoeting wel werkelijk, of eerder een visioen? Wat moet ze dóén? Het antwoord

voor de verteller ligt in de ‘meest passende’ rituele verpakking die haar een thuiskomst geboden heeft: namelijk de joodse mystiek. Het enige dat ze nu nog van de rabbijn verwacht, schrijft ze, is de hulp bij het benutten van de beperkte tijd die haar nog rest (215). Het verhaal krijgt een nieuwe wending: de verteller neemt, aangespoord door een actie van Jonathan, haarzelf én het verhaal mee naar Amerika. In deze alternatieve tijdlijn, in een nieuw landschap beleven ze een alternatief ‘joods’ einde dat de verteller mogelijk heeft gemaakt.

3.3.2 De vertelinstantie

In *De wereld is van glas* is een naamloze verteller aan het woord die twijfelt over hoe ze zich moet opstellen naar haar narratee, degene aan wie ze haar brieven richt. De narratee kan zowel gelezen worden als een gedachtespinsel van haarzelf in de vorm van een rabbijn, maar kan ook abstracter gelezen worden als de onbekende lezer die het boek in handen houdt en het verhaal ontvangt. Wanneer ik spreek over de ‘narratee’ die wordt aangesproken door de verteller, heb ik dus een ambigue lezer voor ogen. De verteller richt zich tot de narratee door middel van brieven met een hulpvraag die gepaard gaan met een verhaal dat ingezet wordt om het vraagstuk verder uit te diepen. In dit ‘verhaal’ wisselt de focalisatie tussen de drie personages, waarbij de focalisatie nooit in precies dezelfde vorm herhaald wordt. Soms wordt een verhaallijn over één van de personages bijvoorbeeld verteld via een ik-perspectief, andere keren vanuit een personaal perspectief, of via een brief. Er bestaat ook een hoofdstuk (De Oorsprong) dat niet specifiek gericht is aan iemand en ook niet vanuit het perspectief van een van de personages gefocaliseerd lijkt te zijn.

Kortom kijken we dus tegen een gelaagde vertelinstantie aan: er is een (naamloze) verteller die zich expliciet tot een onbekende lezer richt met een verhaal met meerdere lagen. Deze lagen ontstaan doordat er verschillende personages aan bod komen én doordat deze personages telkens net op een andere manier focaliseren. Deze verteller vertelt daarnaast óver de frustratie en functie van het vertellen. Het ‘verhaal’ lijkt iets anders te zijn dan de brieven aan de rabbijn, die eerder functioneren als een speelveld waarin ze het vertelde verhaal toelicht, uitpakt en uitdaagt. Eerst lijkt dit een rigide scheiding te zijn: er is iemand die brieven schrijft en om hulp vraagt én er is een verhaal dat als methodisch middel wordt ingezet om een vraagstuk mee te ontleden. Deze scheidslijn wordt, hoe meer de verteller haar eigen verleden toelicht en meer vragen stelt aan de rabbijn, steeds diffuser tot het moment dat deze verhalen in elkaar overvloeien. De reflectie op het verhaal is onderdeel van het verhaal geworden, het verhaal is niet langer enkel een middel, maar is een actor geworden die invloed

heeft op de verteller.

We zien hier eenzelfde soort butch esthetica die ook in Gertrude Steins werk gehanteerd wordt. In *Autobiography of Alice B. Toklas* moet de lezer constant schakelen tussen het idee dat het verhaal verteld wordt door Alice B. Toklas én het besef dat de auteur van het boek ‘werkelijk’ Gertrude Stein is, de partner van Toklas. De lezer wordt ook in *De wereld is van glas* geactiveerd om een wantrouwende, ambivalente houding aan te nemen tegenover de verteller. Wie vertelt dit verhaal? Is het Andreas Burnier, is het een verteller die veel op haar lijkt maar haar niet is, en heeft de verteller wel controle over het verhaal aangezien haar eigen personages háár tot een personage maken?

Kortom vraagt de vertelinstantie van de lezer om de subjectiviteit van de verteller, en wellicht zichzelf, niet uit het oog te verliezen. De constructie van de vertelinstantie roept constant verschillende manieren waakzaamheid en verwarring op bij de lezer. Dit komt naar voren in de manier waarop de verteller zich opstelt naar de lezer, in hoe de narratee verbeeld wordt en in de manier waarop de vertelling (dus zowel de brieven als het verhaal over de drie personages) geordend wordt. Ik zal deze drie manieren die ik als onderdeel zie van Burniers butch esthetica één voor één ontleden en toelichten met bewijsmateriaal.

3.3.2.1 De verteller

Allereerst wordt het gevoel van waakzaamheid en wantrouwen gecreeërd door de manier waarop de verteller zich opstelt naar de lezer. De verteller oscilleert constant tussen de angst om gezien te worden en het verlangen naar antwoorden. Deze angst is geworteld in de twijfel of ze wel dezelfde geestelijke ruimte mag innemen als de (denkbeeldige) rabbijn tot wie ze zich richt. Binnen het orthodoxe jodendom hebben vrouwen, of ‘mens in vrouw-verpakking’ namelijk geen plek: de vrouwen worden ‘tijdens de eredienst nog steeds tegen het plafond geplakt op een vaak door een ondoorzichtig hek afgesloten balkon’ (14). Hierdoor twijfelt de verteller over hoe ze zich moet presenteren en neigt ze ernaar zichzelf te verstoppen, net zoals ze haar vragen achter een verhaal verstoppt. Zal de rabbijn, van welke tak van het joodse geloof hij ook mag stammen, haar wel willen horen? Uiteindelijk kiest ze er toch voor om meer over haarzelf prijs te geven en ‘op te biechten’ dat ze niet tot de ‘manlijke sexe’ behoort. Ze besluit, ondanks haar angst om afgewezen te worden, om vrouwelijke voornaamwoorden te gebruiken: ‘Goed, “haar” en “zij” dus toch maar, want ik wil niet vermomd als “hij” om uw aandacht smeken’ (15). Het gebruik van de vrouwelijke voornaamwoorden zijn voor haar

enkel een onderdeel van het leven in een ‘mens in vrouw-verpakking’, ze wijst deze vorm dus niet af, maar ziet het ook niet als een vorm waar ze mee samenvalt.

Deze twijfel in hoe ze zich moet opstellen, komt ook naar voren in de manier waarop de verteller verschillende talen inzet om de rabbijn aan te spreken. Ze weet niet welke talen hij spreekt, en zelf beheerst ze het klassieke Hebreeuws niet goed genoeg om hierin uit haar woorden te komen. Ze noemt alle talen die ze niet of middelmatig beheerst, en komt uiteindelijk uit bij een mix van Engels, dat ze *nét* niet toereikend genoeg beheerst om bepaalde genuanceerde zaken voor te leggen, en het Nederlands. Het Nederlands ziet ze als de taal van een gebied dat ‘eigenlijk onder water behoort te liggen, samen met het legendarische Atlantis, maar dat door noeste dijkenbouw en ontwateringsgemalen voorlopig nog drijvenden wordt gehouden’ (9). De taal die ze kiest is dus een tussenvorm van een taal die ze *nét* niet genoeg beheerst om nuance over te brengen *én* een taal die getypeerd wordt door haar tijdelijkheid en ingrijpen van de mens: eigenlijk hoort dit land onzichtbaar te zijn, maar ‘voorlopig’ is het nog in beeld, bereikbaar. De verteller voegt aan deze mix ook een reeks Jiddische termen toe die een onderdeel zijn van hun gezamenlijke (al is dit de vraag) cultuur. De gekozen taal kan dus gezien worden als een spel tussen een (onbereikbaar) streven naar nuance, tijdelijkheid en ook een intimiteit van een gemeenschappelijke taal. De taal waarmee de verteller spreekt, draagt dus zowel intimiteit als onbereikbaarheid in zich, een taal die in zijn meervoudigheid en spel met verschillende toonhoogten past binnen het register van een sprekende butch.

In haar spreken en de presentatie van de zelf speelt de verteller dus een constant spel tussen de angst voor zichtbaarheid en het verlangen naar gezien en gehoord worden. Ze wil graag door haar lezer gehoord worden, maar ziet ook het gevaar van het gezien en beoordeeld worden voor de ‘verpakking’ waarin ze verkeert. Er staat iets op het spel; namelijk dat ze door haar ontmaskering niet meer mee mag spelen en geen antwoord zal kunnen krijgen op haar vragen.

De angstvallige houding tegenover de lezer en in de wijze waarop ze twijfelt zelf in beeld wil stappen, komt ook naar voren in de manier waarop ze haar lezer om hulp vraagt. De rabbijn, met zijn waarschijnlijke kennis over de joodse mystiek, zou haar wellicht kunnen helpen bij haar vraagstukken. De manier waarop ze deze vraagstukken aan hem aanbiedt, komt in de vorm van een verhaal. Of dit de juiste, gepaste methode is, vraagt ze zich af: ‘goed gevonden of een laffe daad?’ (20). En houdt de rabbijn eigenlijk wel van verhalen? Toch komt deze twijfel gepaard met verzet: ze durft een ‘angstig grapje’ (11) te maken *én* ze stelt ook een voorwaarde: ze eist van hem dat hij vrouwen ziet als mensen, anders is er geen

beginnen aan (15). Ze besluit haar eerste brief te eindigen met de belofte haar verhaal beperkt te houden.

Kortom is er in de houding van de verteller twijfel en angst terug te zien in de manier waarop ze haarzelf (niet) laat zien, haar vragen verwoordt en de methode waarmee ze dichters bij een antwoord hoopt te komen. Toch neemt ze wel een positie in, durft zich uit te spreken in haar verlangen en durft ook de aangesproken lezer humoristisch te benaderen. De verteller benadert haar lezer dus in een gemengde vorm van angst, twijfel maar ook met ‘butch audacity’: dit mag dan een smeekbede zijn, de verteller heeft ook iets om voor te staan.

3.3.2.2 De narratee

Het wantrouwen en de waakzaamheid en de vlucht van eenvormigheid komt ook naar voren in de manier waarop de ‘narratee’ in beeld wordt gebracht, namelijk: niet. De verteller twijfelt over hoe zij zich moet opstellen naar de narratee, maar weigert tegelijkertijd om deze narratee vast te leggen. Telkens wanneer de verteller een aanname doet over tot wie ze spreekt, neemt ze een stap terug en spreekt ze zichzelf toe:

Ik zie nu dat ik nu bezig ben u dwingend en driftig op te bouwen en te construeren, als ware u een Golem, terwijl ik juist ontvankelijk moet leren afwachten of u zich aan mij wilt openbaren. (17)

Keer op keer probeert ze haar narratee een naam en gezicht te geven, maar bedenkt zich telkens, zet de aanname dat ze hem kent op losse schroeven. Onverwacht wordt er geopenbaard dat deze rabbijn niet alleen écht bestaat, maar ook in de buurt woont en van haar bestaan afweet. Onderweg naar hem toe vraagt ze zich af of ze er wel goed aan doet om de lezer van haar brieven wel zo veel autoriteit toe te kennen:

Ben ik bezig, Rabbi, op u, die hoogstens een mens bent, een goddelijke status te projecteren? Ben ik zo vergoyst door de cultuur waarin ik opgroeide dat ik u, die misschien alleen een hersenschim bent en eventueel een bijzonder wijs en goed maar natuurlijk toch ook beperkt mensenwezen, tot een afgod maak? (176)

Waar ze eerder haar eigen houding en kennis bevroeg, bevraagt ze nu ook de manier waarop ze haar narratee benadert. Als we haar narratee zowel lezen als de aangesproken rabbijn in de verhaallaag, als de voorgestelde lezer van het boek, lijkt ze de lezer(s) te willen herinneren aan dat niemand absolute kennis bezit, er geen volledig antwoord bestaat. Niet alleen de

rabbijn en de voorgestelde lezer, ook de verteller zelf is beperkt in het vermogen om grip te krijgen op het ‘edele, schone en ware’. Wellicht schemert hier ook een herinnering van de auteur door naar de lezer: dit boek bevat wellicht een mogelijkheid om te ontsnappen aan het lijden, maar ook Andreas Burnier moet niet benaderd worden als een gouden kalf, bij gebrek aan een (zichtbare) God.

3.3.2.3 De ordening van het verhaal

De verwarring in dit verhaal wordt vervolgens vergroot door de manier waarop de butch verteller het verhaal ordent. Het methodische vertellen dat onderbroken wordt door extra toelichting, bevraging en achtergrondinformatie kan gelezen worden als een spel van verleiding en gecontroleerde overheersing. De verteller worstelt met het gepast verwoorden van kwestie en gebruikt methodisch drie personages, die allemaal een deel van haar vraagstuk belichamen op een uitvergroete manier, om dichterbij iets ‘werkelijks’ te komen. Steeds vaker onderbreekt de verteller dit verhaal en steeds gehaaster wordt de toon van de brieven die ze schrijft naar de rabbijn. Uiteindelijk bereikt haar methodisch vertellen een impasse en besluit ze het personages Jonathan tot leven te wekken die de personages hopelijk tot een nieuwe standpunt brengt. Tijdens het schrijven aan de rabbijn wordt haar brief opeens onderbroken: Jonathan heeft op háár deur aangeklopt. Plots zijn de rollen omgedraaid: waar Jonathan eerst het personage is dat bestuurd wordt door de verteller, wordt de verteller nu beïnvloed door haar personage. Jonathan brengt de verteller een tekst die gaat over haar personage Gideon en vraagt haar deze te lezen. Hierbij draaien ook figuurlijk de rollen om:

Ik stemde gewillig toe maar bleef ditmaal bij Jonathan zitten aan mijn werktafel.

Alleen waren wij van plaats gewisseld. Jonathan zat nu op de mijne en ik tegenover hem, alsof ik de bezoeker was (154).

In deze zin schemert zowel een meewerking als een verzet door: ze stemt toe vanuit eigen wil, máár ze kiest er wél voor om in dezelfde ruimte te blijven waar ze zicht kan hebben op Jonathan. De ‘vervloekte ‘maar’ die haar zo frustreert in haar eerste brief, geeft haar hier de mogelijkheid om in een moment van overheersing toch een bepaalde controle te behouden. Vanaf dit moment lijkt de verteller wél en níét grip te hebben over haar eigen vertellen, zowel vrij als ingekaderd te zijn. Jonathan, het personage dat als oplossing moet dienen, brengt de verteller er toe om de rabbijn te zoeken en haar personages te ontmoeten, wat ze wel zou

kunnen weigeren maar niet wil (180). De methodische vertelvorm lijkt dus te overvloeien en buiten de perken te stromen. Dit overstromen begint vlak voordat de verteller deze crisis bereikt. Wanneer Jonathan zijn openbaring over de rabbijn en haar personages heeft gedaan, blijft ze achter, ‘murw van emoties en niet in staat tot nadenken’ (158). ‘Wat nu?’ vraagt ze aan de Rabbijn, in een niet-gedateerde brief (159). Op dit moment heeft ze de methode waar ze in haar eerste brief over sprak, losgelaten: de brieven hebben geen datering meer en de personages lijken in de latere ontmoeting met hun verteller en de rabbijn eerder spreekbuizen dan personages te zijn geworden: de ‘natuurgetrouwe dialogen’ (20) en de ‘beschrijvingen van een toevallig gekozen jaar’ (20) zijn losgelaten. In haar vertelcrisis begint de verteller te worstelen met de mate van controle die ze heeft over het verhaal. Al haar handelingen onderneemt ze uit vrije wil, maar heeft ze werkelijk controle over het gehele verhaal?

In ongedateerde brieven begint de verteller te twijfelen over haar verteltechniek. Is dit wel de beste methode, hoe verzoent ze de tegengestelde personages? In haar verdoofde en verwarde staat besluit ze twee nieuwe allegorische verhalen te vertellen om haar terugkomst naar het Jodendom mee te illustreren. Dit laat zien dat de verteller niet langer in staat is zélf eenduidig te vertellen: wat ze bedoelt, kan alleen via een meervoudige omweg. Ze vertelt dat ze, terwijl ze deze verhalen opschrijft in een brief, een wandeling gaat maken langs de Keizersgracht, waar de Rabbijn schijnbaar lijkt te wonen. Ze geeft aan dat ze niet van plan is hem daar te ontmoeten, maar dat ze enkel weg wil uit ‘dit huis vol gedachtenspinsels en mensenschimmen’ (160). Het verlaten van de plek van waaruit ze vertelt, is dus een besluit dat ze uit vrije wil lijkt te nemen. Uiteindelijk komt ze aan bij een deur van kostbaar hout dat zwaar bewerkt is, waarachter ze haar personages en haar lezer zal ontmoeten. Deze ontmoeting eindigt alleen niet in de verlossing waar ze op gehoopt had. In deze ruimte, die zó verlicht is dat de verteller verblind wordt, blijkt er geen simpel antwoord te bestaan. Ze was vrij om de deur naar een antwoord te openen, maar deze keuze in het verlangen om haar rabbijn te leren kennen eindigt in een moment van duisternis en overheersing.

In eerste instantie bevindt de verteller zich na afloop in een radeloze, verdoofde staat. Deze verdoving heeft zijn weerslag op hoe haar personages in eerste instantie verder leven: ze vinden geen uitweg uit de beperking waar ze mee worstelen en ontsnappen niet uit de put waar zij (en de verteller) in zijn gevallen. Toch vindt de verteller vervolgens wél de mogelijkheid om een tweede, joods einde te creëren voor haar en haar personages. Het ‘joodse’ einde biedt niet voor alle personages een vorm van verlossing: slechts Hester, die tussen de drie personages het ‘midden’ vormt, vindt een vorm van harmonie en troost in deze rituele verpakking. Een ‘joodse’ weg lijkt dus ook niet de ultieme oplossing te zijn voor

iedereen, maar daarin zit ook de kern van dit dubbele einde: de mogelijkheid om te kiezen voor een einde dat, altijd in verband met de ander, het best past bij elke persoon. Uiteindelijk is de verteller, ondanks de chaotische staat van haar vertelling en grip op de werkelijkheid, dus nooit volledig de controle kwijt. Zij, in al haar chaos en meervoudigheid, blijft de verteller en de lezer speelt met haar mee. Zij is degene die het besluit neemt te blijven zoeken, naar Amerika te gaan, haar personages een ander einde te geven en zich een laatste keer tot de Rabbijn te richten. Het einddoel blijkt niet het vinden van de rabbijn (en wellicht, ‘het antwoord’) te zijn, maar eerder de handeling van het zoeken en alle mogelijkheden die daarbij komen kijken.

4.3.2.4 Conclusie

De butch esthetica in *De wereld is van glas* wordt onder andere gecreeërd door een vertelinstantie die de verteller consant op het verkeerde been wil zetten. De verteller speelt op taalniveau met de narratee door een taal te gebruiken die een oscillatie tussen intimiteit, tijdelijkheid en streven naar nuance inhoudt. In de manier waarop de verteller zich verhoudt tot de lezer wordt er een spel gespeeld met zichtbaarheid, die zowel geijkt is in angst, twijfel en een verlangen naar zichtbaarheid. Ook de narratee wordt op soortgelijke manier verbeeld: wanneer de verteller neigt de narratee te veel te willen vastleggen, spreekt ze zichzelf toe. Niemand, noch de rabbijn, noch zichzelf en noch de lezer, kan absoluut begrepen worden net zoals niemand kan beschikken over het absolute begrijpen. Hier klinkt een waarschuwing naar de lezer door dat elke vorm van absolutie en eenduidigheid gewantrouwd moet worden. De butch verteller speelt een spel met het idee van een eenduidig verhaal, waarbij ze haar vertelling constant opbouwt en onderbreekt. De crisis die hieruit volgt, brengt haar geen antwoord waar ze naar verlangt, maar wel de mogelijkheid om (meervoudig) te blijven vertellen.

4.3.3 Personages

In *De wereld is van glas* bestaan er verschillende soorten personages: er is een verteller die zelf ook een handelend personage is in de verhaalwereld(en), een narratee die ook een handelende functie (en een schijnbaar lichaam) heeft en vier personages (Gideon/Guido, Hester, David en Jonathan) die op het eerste gezicht enkel een rol spelen in het verhaal dat de naamloze verteller heeft bedacht, maar later ook een rol blijken te spelen in haar eigen verhaallaag. In deze verwarrende zin komt al naar voren dat er een rollenspel wordt gespeeld met de verschillende actoren in *De wereld is van glas*. Waar de verhouding tussen de verteller

en diens personages eerst rigide lijkt, wordt deze lijn vervaagd en het rollenspel omgedraaid naarmate de verteller dichterbij (of verder van) een antwoord lijkt te komen. In deze analyse zal ik ingaan op hoe de personages worden neergezet en hoe hun individuele vraagstukken allen een rol spelen in de grotere vraag die de verteller stelt. In *De wereld is van glas* heeft elk personage twee eindes: een waarbij ze blijven steken in de vroege butch esthetica, en één die een vorm van verlossing biedt op de frustratie die hiermee gepaard gaat. Hier zien we duidelijk de mogelijkheid terug die de joodse verdieping in de butch esthetica toevoegt: er wordt geen machteloos spel gespeeld waarbij de vlucht van eenduidigheid centraal staan, maar eerder wordt de mogelijkheid gevonden om meervoudig te bestaan in een onbegrijpelijk leven, waarbij iedereen zeggenschap heeft over diens eigen identiteit en leven.

Ik zal allereerst ingaan op de vier personages die de verteller opvoert om haar vraagstuk mee te onderzoeken. Ook de verteller zelf is een personage, maar deze valt niet samen met de persoon Andreas Burnier. In *De wereld is van glas* lijkt er bijvoorbeeld een belangrijk verschil te bestaan tussen Andreas Burnier en de verteller die opgevoerd wordt in haar boek. Beiden passen een bepaalde methode toe: een kwestie onderzoeken aan de hand van een verhaal waarin personages het toneel betreden die een onderdeel vertolken van hun eigen geest. Burnier zegt hierover tegen Stan van Houcke het volgende over: '[over een net besproken idee] ik laat dit mijn personage David zeggen. David is een deel van mij, maar dan gechargeerd, uitvergroot.' (Interview Stan van Houcke). De personages zijn dus een uiting van een deel van haar en haar vroegere frustraties, maar deze onderdelen zijn uitvergroot, overdreven. De verteller die wordt opgevoerd, lijkt in haar eerste brief aan de rabbijn deze onoverkomelijke dissonantie met haar eigen personages (nog) niet volledig te kunnen horen. Hoewel de verteller en Andreas Burnier dezelfde methode gebruiken, is de uitkomst van een andere aard doordat de verteller op zoek is naar een eenvoudige oplossing, in tegenstelling tot Burnier. Andreas Burnier is er namelijk niet van overtuigd dat haar personages werkelijk een afgesloten deel van haar kunnen belichamen, eerder kunnen ze functioneren als een vervormde echo. De verteller lijkt in haar gekozen methode wél geijkt te zijn in een geloof in een antwoord of oplossing, waardoor ze uiteindelijk lijkt te falen in haar missie. In dit opsplitsen en het falen om deze onderdelen geruisloos met elkaar te verbinden, schijnt de vroege butch esthetica door: de gepersonificeerde afsplitsingen spelen een paradoxaal spel met identiteit dat uiteindelijk leidt tot een verzet tegen hun eigen maker. Aangezien ik de meervoudige aard van de verteller en de narratee al heb uitgelicht, zal ik nu voornamelijk een licht werpen op hoe de verteller in het verhaal haar personages vormgeeft en hoe deze zich ontwikkelen. Op welke manier streven de personages naar eenduidigheid en op welke manier

verzetten zij zich er juist tegen? Vervolgens kijk ik hoe de joodse butch esthetica van Burnier voor elk van deze personages een mogelijkheid biedt om met de chaotische meervoudigheid om te gaan.

3.3.3.1 Personages gezien vanuit de vroege butch esthetica

Op de voorgrond van het verhaal staan de personages Gideon, Hester en David. Later, wanneer de verteller een vertelcrisis bereikt, wordt hier het personage Jonathan aan toegevoegd met als doel om een oplossing teweeg te brengen. Uiteindelijk is dit een andere oplossing dan de verteller zelf voor ogen had, en bereidt Jonathan de weg voor de uiteindelijke ontmoeting met haar personages en de Rabbijn.

Elk personage worstelt met eenduidigheid op diens eigen manier. Gideon is een personage dat in het begin graag met de wereld om hem heen wil samenvallen, maar hier moeite mee heeft. De lezer maakt kennis met Gideon, wanneer hij nog enkel Guido wordt genoemd, wanneer hij ‘vrijwillig’ solliciteert naar een baan als vertaler voor het bedrijf Soft Control (21). Zijn baan bestaat uit het vertalen van gecodeerde berichten waarvan hij de ware oorsprong en betekenis niet kent. ‘Er staat niet wat er staat’, wordt Guido verteld. Toch wordt hem op het hart gedrukt dat hij de werkelijke betekenis nooit zal kunnen achterhalen omdat de codes van het hoogst beveiligde niveau zijn (36). Soft Control wordt gekenmerkt door een verraderlijke tegenstelling tussen transparantie en verborgenheid. Dit wordt ook uitgedrukt in de beeldtaal waarmee het bedrijf wordt beschreven: ‘Uitzicht op blinde torens, geen leven, geen verrassing, alles strak’ (21). Guido’s plan voor zijn rol op deze plek is simpel: zo veel mogelijk verdienen met een sober leven zodat hij vroeg kan ophouden met werken om vervolgens de wereld te kunnen zien. Hierbij hoopt hij niet onverhoopt jong dood te gaan, maar dat is ‘een risico dat hij wel moest nemen’ (24). Soft Control blijkt ondoordringbaar voor Guido, maar dit is andersom niet het geval. Het bedrijf heeft alle informatie over hem paraat: zijn politieke affiliatie (geen), relatiestatus (ongehuwd), kerkgenootschap (geen) (28). Soft Control blijkt als doel te hebben om de informatie in de wereld onder controle krijgen en naar eigen hand zetten via het creeëren van een virtuele, denkbeeldige realiteit waarin alle fouten uit het leven zijn geëlimineerd. De ethische vragen die hiermee gepaard gaan, worden wel door medewerkers gesteld, maar meteen van tafel geveegd. Binnen Soft Control is er namelijk geen ruimte voor twijfel en vragen over wie de inhoud van deze nieuwe realiteit mag gaan vormgeven (40). Het mysterie van de gecodeerde teksten leidt Guido ertoe ze in zijn eigen tijd te kraken. In deze periode komt zijn moeder Hester met een biecht: de naam Guido Blink is slechts een van de namen die bij hem behoort. De naam Gideon Reiser, naar

zijn vader en zijn joodse wortels, behoort hem ook toe. In brieven tussen moeder en zoon wordt dit verleden en de redenen voor waarom dit al die tijd verstopt is, uitgeplozen. Guido/Gideon verandert dus van een onbeschreven blad, werkend voor een schijnbaar ‘transparant’ bedrijf, in een persoon die altijd al meerdere namen en verhalen in zich mee heeft gedragen zonder dat hij daar weet van had. Hij ontwikkelt zich daardoor van een persoon die het leven ondergaat tot een persoon die er naar verlangt méér te weten. De verteller geeft hier ook commentaar op: Gideon ‘zou iets moeten gaan doen, maar hij weet nog niet hoe of wat’ (97). Dit leidt Gideon in het hoofdstuk ‘Gideons queeste’ tot het besef dat hij werkelijk *niets* weet (147). Hij stelt eenzelfde soort vragen die de verteller stelt aan de Rabbijn, alleen gaat hij anders te werk. In plaats van deze vragen met anderen te bespreken, zondert hij zich af en richt zijn leven buiten Soft Control in op een totale overgave aan het vergaren van kennis. Uit zijn appartement verwijdt hij alles wat hij als ‘overbodig’ ziet en verandert zijn omgeving in een ruimte die steriel, praktisch en efficiënt is. Uiteindelijk leidt dit hem niet verder, en weet hij ‘bij God niet wat hij verder moest doen’ (151).

Eenzelfde soort falen zien we terug in zijn vader, David Reiser. David is een geassimileerde jood, de ‘Bildungsbürger’, die door de verteller ‘mijn nogal cerebrale alter ego’ wordt genoemd (97). David is een man die sinds zijn scheiding met Hester en Gideon op een afgezonderde manier leeft. Hij wordt geïntroduceerd als iemand die in het half-donker wakker wordt, in een kamer vol tegenstellingen en het grijze gebied daartussen. Zo kijkt hij bijvoorbeeld op zijn goedkope wandklok in zijn luxeuze badkamer en vermijdt hij ‘tussen de twee spiegels van de twee wastafels naar zijn bolle, meer grijs dan bruine behaarde buik te kijken’ (78). Deze paradox vormt ook de kern van hoe hij zijn dagen doorbrengt. Ondanks zijn ‘hekel aan de rol van geleerde’, brengt hij een groot deel van zijn tijd door in deze rol, die hij als volgt omschrijft:

De geleerde echter moet voor hen zijn tijd verdoen, met het vervaardigen van kaartsystemen en uittrekselmappen, wat ongetwijfeld een van de meest deprimerende en nutteloze aardse bezigheden is. (80)

Als het ware vindt hij veel maatschappelijke rollen waardeloos en wil hij zijn ‘kostbare leven’ niet door dit maatschappelijke rollenspel laten gebruiken, ‘ondanks dat in zijn geval de geleerdenrol hem op het lijf geschreven zo zijn geweest’ (81). Door een kleine erfenis en financiële handigheid weet hij dan ook hieraan te ontkomen en lukt het hem op vrijwillige wijze een beoefenaar te zijn van veel beroepen en rollen. Zo doet hij na zijn scheiding niet meer mee aan het ‘maatschappelijk rollenspel’, heeft hij een klassieke westerse opvoeding

waar hij grotendeels op neerkijkt en interesseert hij zich voor de joodse tradities zonder hier aan deel te willen nemen. Dit ‘unieke mengsel’ (81) van verschillende rollen die hem het best schikken, gaat ook nog gepaard met een gecontroleerde beleving van mystiek, wanneer hij drie- à viermaal per jaar in afzondering contemplatief doorbrengt in de Zwitserse bergen. Zijn bestaan lijkt dus een methodisch eenvoudig afgemeten combinatie van diepte en mystiek te zijn waar hij toch geen voldoening uit haalt. De verteller ergert zich in haar brieven aan de rabbijn dan ook aan ‘deze vastgelopen erudiet met “een scherfje in zijn oog”’ (115), met zijn ‘eeuwige ergernis en gefoeter’. Deze eigenschappen herkent het personage zelf ook: ‘Waarom zag hij nergens meer schoonheid, levensvreugde? Hij vindt zichzelf een zure, verbitterde oude man geworden’ (90). David stelt zich in veel opzichten passief en bitter op: in de manier waarop hij vertelt over zijn scheiding van Hester lijkt hem alles te zijn overkomen (ook al noemt hij wel dat hij degene zou zijn geweest die een punt achter de relatie zette) en neemt hij geen verantwoordelijkheid voor zijn eigen gedrag of de opvoeding van hun gezamenlijke kind. Van ‘kennis’ verwacht hij dat deze hem zal verlossen uit de ‘koker van de wereld waarin wij moeten leven’ (95). Dit verlangen naar kennis in combinatie met een verbitterde en passieve houding in het leven, wordt ook herkend door Hester als zij elkaar in de eerste versie van het einde ontmoeten. Hester is degene die David eraan herinnert dat het jodendom niet alleen gaat over ‘cultuuroverdracht in de zin van boekenkennis’, maar ‘vooral over wat je met die kennis doet ten behoeve van anderen, van de wereld’ (209). Zijn antwoord hierop, klinkt als volgt:

Ik kan niets doen, Hester. Ik zou niet weten wat mijn taak zou zijn, of voor wie of wat ik enige taak zou moeten verrichten. Ik ben een overbodige eenling, die zich zo goed en aangenaam mogelijk door de tijd worstelt die hem nog is toegemeten. (209)

In het woord ‘doen’ lijkt de kern te zitten van het verschil tussen Hester, David en Gideon. Hesters nieuw gevonden open houding naar de ander, haar eigen verleden en de mogelijkheden die het leven biedt, vormen de kern van de uiteindelijke ontwikkeling die Hester doormaakt. Hester wordt geïntroduceerd door Gideon als een stralende, warme vrouw wiens ‘kop in een kooi is gevangen’ (50). Hiermee doelt hij op haar weigering over de oorlog of over zijn vader te praten. Dit is waar een verschuiving plaatsvindt van eenduidige stilstand naar een actieve openstelling naar het onbekende. In de indirecte vorm van een brief aan Gideon begint ze te vertellen over hun gezamenlijke joodse wortels, haar verleden en de joodse mystiek. Ze legt hier ook een kernidee van het joodse geloof uit, namelijk dat er verschillende talen en bewustzijnsniveaus bestaan die niet allemaal binnen het talige begrip

van de mens passen. Zo bestaat er het (beperkte) letterlijke niveau, het allegorische-morele, ethische niveau, het intellectueel-symbolische, filosofische niveau en het spirituele (mystieke) niveau van de Godservaring (66). Ze vertelt hem ook dat ze spijt heeft dat ze deze geestelijke en religieuze praktijk niet aan hem heeft meegegeven, en dat ze vanaf nu wel verlangt de deur naar dit verleden te openen. Gideon verlangt er ook naar meer te weten en in zijn brieven aan Hester vraagt hij vooral naar het ‘concrete verleden’ en dat hij helaas ‘niets heeft aan taalschema’s en dat soort geleerdheid’ (68). Net zoals Gideon is Hester vertaler en is ze gericht op hoe dingen verwoord worden en de betekenis van die woorden. Waar Gideon teksten vertaalt waar hij de betekenis niet van kan kennen, vertaalt Hester literatuur. Hiertussen lijkt een belangrijk verschil te bestaan: waar Gideon bij Soft Control teksten vertaalt waar hij worstelt met de pure en tegelijkertijd onbereikbare betekenis ervan, houdt Hester zich bezig met een vorm van vertalen waar een perfecte overdracht van betekenis onmogelijk is. Hester moet in haar handelen zélf een nieuwe betekenis bepalen en toevoegen aan het geheel in het volledige besef dat een volledig passend antwoord niet mogelijk is. Waar David en Gideon beiden methodisch streven naar een antwoord, staat bij Hester het streven eerder centraal dan het werkelijk bereiken van het einddoel. Een compleet eenduidig antwoord is niet mogelijk, maar het zoeken naar betekenis in verbinding met andere mensen is juist de actie die de kern vormt van haar leven.

Dit komt ook naar voren in de verschillende eindes die de personages toebedeeld krijgen. Wanneer de personages een impasse hebben bereikt, ontmoet de verteller hen in het huis van de Rabbi, dat de naam ‘Huize Nebo’ draagt. Nadat elk personage diens grieven heeft gedeeld, spreekt de Rabbijn hen ‘liefdevol en streng’ toe. Alle drie de personages zitten vast in hun angst, afschuw en onderdrukte woede en bepalen hun liefde voor het goede door hun weerzin van het kwaad (195). Ze worden in hun taak (het bijdragen aan *tikoen olam*) belemmerd als ze hun acties laten bepalen door de emoties die worden opgeroepen door het kwaad in de wereld. Een tegenwicht bieden tegen een kwaad, dat geworteld is in de afschuw van ditzelfde kwaad, brengt niets goeds teweeg. Daarom luidt hun opdracht ook als volgt: ‘ga en doe!’

De Rabbijn maakt duidelijk aan de verteller dat de personages deze boodschap niet zullen herinneren en dat dus de verantwoordelijkheid bij háár ligt om ze hier naar te laten handelen. Eerst bevindt de verteller zich in een staat van verblinding en verwarring, die doet denken aan de staat waarin de personages uit Burniers vroege werk zich bevonden. Ze weet niet meer of de ontmoeting met de Rabbijn en haar personages écht heeft plaatsgevonden en weet niet hoe ze haar personages in beweging moet brengen. De personages eindigen dan ook

in de eerste plaats in de staat waarin de verteller ze heeft achtergelaten. Niet langer zoekt Gideon naar diepere boodschappen in de teksten van Soft Control en probeert hij zoveel mogelijk op te gaan in de middenmoot van het bestaan. Af en toe ‘zwalkt [Gideon] de rest van zijn leven heen en weer tussen zijn streven naar inzicht en verlossing, die hij zoekt in afzijdigheid, en zijn neiging tot aanpassing aan gevaren en kwaden die hij gemakshalve onderschat’ (212). Gideon blijft dus een balling tussen uitersten in het bestaan, oscillerend tussen een verlangen op te gaan in een grotere, omhulde, groep en het verlangen meer te weten over zijn joodse wortels en de onmogelijke taak die daarbij hoort. Ook het pad van Hester en David loopt uit op een spiritueel dood spoor. Na teleurgesteld te zijn door een eenmalige reünie met David, walgt Hester van zijn bittere en beperkte levenshouding en blijft die woede deels haar verdere leven bepalen. David verlangt na hun ontmoeting wél nog naar contact, maar zijn pessimistische passieve houding weerhoudt hem om zelf initiatief te nemen in een toekomstige band.

3.3.3.2 Personages gezien vanuit de late butch esthetica: een nieuw begin

Het tweede einde wordt in gang gezet nadat de verteller opnieuw Huize Nebo probeert te zoeken, maar de Rabbi niet meer kan vinden. Niet langer draagt deze plek de naam Nebo, maar ‘Huis der vernieuwing’: een plek voor ‘naar Jodendom zoekende christenen of al dan niet Joodse buitenstaanders’ (231). Na uit de doeken te hebben gedaan aan de rabbijn op welke manier ze zichzelf een vervreemde buitenstaander heeft gevoeld op verschillende vlakken, vertelt ze over hoe ze haar weg naar het jodendom heeft teruggevonden. Dan uit ze de woorden die centraal zullen staan voor het vernieuwde, tweede einde dat ze haar personages zal schenken:

Ongetwijfeld is het Jodendom niet de enige weg naar een zinvol, vervuld leven. Maar toevallig biedt het voor mij, in de waaier van zijn vele mogelijkheden, de meest passende rituele verpakking; de meest verwante mentaliteit; de meest inspirerende teksten; de vruchtbaarste ideeën (215).

Niet langer zoekt de verteller naar een antwoord van de rabbijn maar ‘gaat en doet’ ze zélf iets. Op het idee gebracht door Jonathan, die nog steeds af en toe in haar huis spookt, gaat ze naar Amerika. Op de televisie die hij heeft aangezet, ziet ze namelijk een beeld van een plek in Californië waar Jonathan vindt dat zij en haar personages heen moeten gaan:

Hier ruiste de zee, hier scheen altijd de zon, en hier stond een groot wit huis dat door mijn moeder van binnen werd verwarmd en verlicht zoals het zonlicht dat buiten

deed. Hier heersten de veilige orde, liefde en vrolijkheid van mijn vader, net zoals in mijn kindertijd voordat de Duitsers kwamen. (221)

Amerika is voor de verteller een plek van rust en ruimte, een van de weinige plekken waar je ‘nog volop rust en ruimte, stilte, goddelijke nabijheid’ vindt (223). Net zoals in *Een tevreden lach* schept een ander land de ruimte om het leven opnieuw in te richten. Er wordt vanaf de drempel een nieuwe blik geworpen en actie ondernomen. Op deze plek vindt elk personage namelijk een ‘vernieuwd’ einde dat wél een joodse mogelijkheid biedt. Zowel Gideon als David lijken een vorm van bevrijding te vinden die toch beperkt blijft. Eerder in het verhaal vindt er een periode plaats waar Gideon verdwijnt, en hijzelf noch de verteller weet wat er toen heeft plaatsgevonden. Het alternatieve ‘joodse’ einde geeft hem de mogelijkheid de reden van zijn verdwijning te herinneren. Het blijkt dan dat Soft Control zijn dubbele identiteit had ontdekt, wat heeft geleid tot een overheersing en tijdelijke opsluiting in een gesticht. Nu Gideon zich bewust is van dit voorval en de controle die Soft Control heeft over de wereld, verlangt hij ernaar om tegen hen in verzet te komen. Helaas keert deze kracht niet terug en moedeloos sterft hij dan toch op jonge leeftijd. De kern van zijn falen lijkt te zitten in dat hij zijn handelen nog steeds laat bepalen door de woede die hij voelt tegenover het kwaad dat hem is aangedaan. Ondanks zijn methodische maatregelen die hij aan het begin van zijn carrière heeft genomen, sterft hij toch op jonge leeftijd.

David sterft wanneer hij de boekenkast in de witte villa opnieuw herordent en opeens, in een mystieke ervaring, Adam ‘de ene, de oorspronkelijke mens’ aanschouwt terwijl hij van een trap afvalt, duizelig en uit balans gebracht door een steek in zijn borst. Dit einde is, in plaats van beperkt en passief, eerder een stap richting mogelijkheden. David sterft in een proces van herordening, een mystiek visioen én in nabijheid van zijn familie. Hoewel zijn begrafenis niet volgens de joodse tradities wordt geregeld, verandert de manier waarop Hester hem herinnert: niet langer ziet ze hem als een vijand, maar eerder als ‘een bondgenoot met wie ze het contact net was misgelopen’ (224). In David Reisers sterven staat dus alsnog een nieuw perspectief en een mogelijke verandering centraal, ook al is deze tijdens zijn leven niet bereikt. Het jodendom wordt hem niet verplicht, noch opgedrongen, maar toch staat de mogelijkheid voor een nieuw perspectief centraal.

Hester krijgt het meest harmonieuze einde toebedeeld in een verder leven dat zich werkelijk wortelt in de woorden ‘ga en doe’. Niet alleen is haar wrok en woede jegens David veranderd in een gevoel van bevrijding waarbij ze hem herinnert om wat zij wél gemeen hadden kunnen hebben, ook wijdt ze zich naast haar vertaalwerk aan nieuwe taken. In dit

einde zit ook een deel van Andreas Burniers opvatting over euthanasie verwerkt, wanneer het woord ‘euthanazi’ wordt gebruikt in verband met Hesters zorg voor bejaarden, gehandicapten en terminaal zieken. Zij biedt deze mensen, die niet bang hoeven zijn voor ‘medelijdende verplegenden, op macht en geld besluste medici of corrupte juristen’ (225), een menswaardig pijnloos leven. Dit is ook de manier waarop zij zelf sterft:

Zij stierf, op de menswaardige wijze die zij anderen had proberen te bieden, na een lang en tamelijk pijnloos ziekbed, verzoend met haar leven, haar medemensen, de realiteit van het moeizame aardse leven. (225)

In het einde van Hester staat de mogelijkheid centraal, verpakt in een joods ritueel. Voor anderen zorgt zij voor een harmonieus einde met zo min mogelijk lijden waar de keuze voor het beëindigen van hun leven niet in de handen van anderen komt te liggen. Dit betekent geen ontkenning van het lijden: op het einde is zij verzoend met het lijden uit haar leven zonder hiervan weggeschrikt, afgesloten of verblind te zijn.

3.3.3.3 Conclusie

Dit kan dan ook gezien worden als het antwoord op de vraag die gesteld wordt aan de Rabbijn in de eerste brief: hoe om te gaan met het geweld, de wreedheid en het lijden in de wereld? Het antwoord blijkt niet in eenduidige methodes en simpele antwoorden te liggen, maar in meervoudige mogelijkheden en het streven naar goed handelen, zonder dat dit goede ooit volledig haalbaar of eenduidig wordt. Niet alleen komt de meervoudigheid en het bewegen tussen uitersten terug in de karakters van de personages, dit lijkt ook de boodschap te zijn van hoe hun individuele verhalen eindigen. In elk einde staat de mogelijkheid van het handelen centraal, niet de uiteindelijke keuze die gemaakt wordt.

3.3.4 Palimpsesten

In mijn analyse van de vertelinstantie en de personages heb ik laten zien op welke manier Burnier de butch esthetica een nieuwe invulling geeft, waarbij het zwaartepunt op meervoudigheid en mogelijkheid komt te liggen. Wat *De wereld is van glas* bij uitstek een bijzonder boek maakt, gezien vanuit het idee van een butch esthetica, is dat deze roman een hypertextueel spel speelt in de vorm van palimpsesten, waardoor er een extra zwaartepunt wordt toegevoegd: de mogelijkheid tot vernieuwing en verbinding. De palimpsesten die door de tekst van *De wereld is van glas* heenschijnen, zijn vindbaar op verschillende niveaus. Zo

zijn er palimpsesten traceerbaar op het verhaalniveau voor lezers die niet bekend zijn met de joodse verhalen, als ook palimpsesten voor lezers die wél bekend zijn met deze joodse narratieve bedrading. Daarnaast zie ik ook een spel terug in de manier waarop personages uit eerder werk van Burnier nagebootst worden op een herschikte manier. Deze derde palimpsest biedt de mogelijkheid om het oeuvre van Andreas Burnier op een herschikte manier te benaderen: niet vanuit angst om vastgelegd te worden, maar juist vanuit het verlangen om te vertellen vanuit verbinding.

3.3.4.1 Joodse verhalen als religieuze laag

Een belangrijk thema in de joodse verhalentraditie is de strijd tussen ‘De Maker’ en ‘Zijn Schepping’. Dit is bijvoorbeeld terug te zien in de verhalen van alle drie de joodse aartsvaders: Avraham (Abraham), Yitschak (Isaak) en Yaakov (Jakob) worstelden alle drie met de taak die God hen opgedragen had. Als gevolg van deze worsteling kreeg hun geloof en gehoorzaamheid (en uiteindelijk zegening) een diepere laag en werd hun relatie met God versterkt. In *De wereld is van glas* zie ik meerdere overeenkomsten met dit joodse thema. Zo klinkt in hoofdstuk acht in de stem van de verteller die aan de Rabbijn vraagt of hij werkelijk bestaat, een echo door van Mozes op de berg Sinaï. Mozes vormt in dit verhaal de bemiddelaar tussen God en het Israelitische volk. Mozes verlangt op Sinaï om Zijn aanwezigheid enleiding en vraagt aan God of hij ‘Zijn heerlijkheid wil tonen’ (Exodus 33:18). Aangezien geen mens het aankan om God te aanschouwen zonder daarbij te sterven, laat God zichzelf enkel van achteren zien. Wel de schaduw van God in het tegenlicht, maar niet Zijn gezicht krijgt Mozes te zien (Exodus 33:23). Een echo van dit verhaal klinkt door wanneer de verteller op bezoek is bij de Rabbijn in Huize Nebo: ‘Ik word verblind door het licht waar hij met zijn rug naartoe zit, maar waar ik in moet kijken’ (WIVG 180). Op deze plek is ook een andere klank van de zoektocht van Mozes hoorbaar. In het boek Deuteronomium (31:1-10) beklimt Mozes de berg Nebo waar hij uitkijkt over Het Beloofde Land waar hij het volk van God naartoe heeft geleid. Zelf sterft Mozes op deze plek en zal hij zelf het Beloofde Land dus nooit bereiken. De berg Nebo markeert dus zowel het einde van zijn leiderschap, de vervulling van de belofte van God aan de aartsvaders en een overdracht van het leiderschap (aan Jozua). Op Nebo heeft Mozes dus zicht op de vervulling van de belofte, maar zelf zal hij de vervulling van de belofte niet zelf ervaren. ‘Huize Nebo’ kan dus gelezen worden als een plek die symbool staat voor iets dat ‘bijna’ gebeurt, een kamer waarvan de deur op een kier staat, maar die (nog) niet betreed zal worden. Deze symboliek resoneert in wat er op deze plek gebeurt in *De wereld is van glas*: een (beloofde) oplossing is

nabij, er hoeft alleen nog gehandeld te worden. De volledige oplossing van haar lijdensvraag zal wellicht niet voor de verteller toegankelijk worden, maar toch is de belofte van harmonie al hoorbaar.

Naast het verhaal van Mozes, klinkt ook het verhaal van Job door in *De wereld is van glas*. Het boek Job is het verhaal van een rechtvaardig mens (Job) die zelf geen schuld heeft aan de ellende die hem overkomt. ‘God, waarom?’ zijn dan ook de woorden die Job tot zijn maker richt (Job 3:1-16). Job verlangt van God dat hij uitlegt waarom hij deze rampspoed heeft verdiend. In gesprek met drie vrienden (Elifaz, Bildad en Sofar) wordt gesproken over de zin van het lijden en de rol die God daarin speelt. Na verschillende betogen, waarbij God zelf ook nog even aan het woord komt, toont Job berouw en komt hij op zijn woorden terug. Deze twee verhalen klinken verraderlijk gelijk: een radeloze verteller spreekt een (ogenschijnlijke) onbereikbare instantie aan en durft, ondanks twijfel en ondanks het besef dat dit misschien niet een erg edele vraag is, de vraag te stellen wat de zin van het lijden is. In het geval van Job wordt de kwestie eerst onderzocht in de vorm van een gesprek met de drie vrienden. Elifaz, Bildad en Sofar stellen zich allen anders op, maar hun antwoorden lijken op elkaar in hun simpele aanpak. Elifaz verlangt van Job dat hij niet langer God probeert te doorgronden, Bildad denkt precies te weten hoe God te werk gaat en Sofar drijft de spot met Job. Naarmate het gesprek verder gaat kunnen de mannen elkaar niet meer horen en beginnen woede en wrok de boventoon te voeren. Dit is het moment dat de jongere Elihu begint te spreken. Zijn antwoord is niet hetzelfde als het antwoord dat God vervolgens zal geven, maar hij bereidt wel de weg voor de boodschap die God uiteindelijk aan hen openbaart. Uiteindelijk richt God zich tot Job in de vorm van een donderwolk en herinnert hem eraan dat niemand Gods wegen kan doorgronden en dat het futiel is om te proberen de zin van het lijden en leven te bevatten. Job toont berouw en ziet in dat hij de complexiteit van God nooit zal kunnen doorgronden: ‘Werkelijk, ik sprak zonder enig begrip, over wonderen te groot voor mij om te bevatten’ (Job 42:3). Uiteindelijk loopt het goed af voor Job: zijn vrouw, die net als Job alles verloren heeft, baart nog tien kinderen en ze krijgen het dubbele terug van wat ze hadden verloren. Job leeft na de ontmoeting met zijn maker nog 140 jaar waarna hij ‘oud en verzadigd van het leven’ sterft (Job 42:17).

In *De wereld is van glas* durft de verteller dezelfde vraag te stellen en wordt de kwestie behandeld door drie personages waarbij een simpel, eenduidig antwoord geen uitkomst blijkt te bieden. Ook in dit verhaal is er een vierde personage nodig dat de weg voorbereidt voordat de aangesproken autoriteit aan het woord komt. De bevestiging van de

autoriteit die een absolute waarheid met zich meedraagt, ontbreekt echter. Dit is waar *De wereld is van glas* een andere toon aanslaat en een creatieve herschikking presenteert:

Dear unknown Rabbi,

‘Als jij spreekt tot God, ben je een religieus mens. Als God met jou spreekt, ben je een paranoïde schizofreen.’ Met deze woorden, die ik waarschijnlijk wel eens ergens heb gelezen, werd ik op een ochtend wakker (211).

Zowel de verteller als Job moeten doorgaan na de ontmoeting met hun maker. Job wordt, na zijn berouw, beloond met een rijker en vruchtbaarder leven dan hij wellicht eerst voor mogelijk had gezien. Job beleeft dus een vorm van individuele verlossing. Hij toont *tesjoeva* en keert terug naar God, van wie hij eerst dacht dat Hij hem verlaten had. Waar Job wél bevestigd wordt in zijn verlangen om direct van God te horen en er ook bewuste getuigen bestaan om dit absolute antwoord van God te bevestigen, staat de verteller in *De wereld is van glas* er alleen voor. De boodschap (‘ga en doe’) staat de verteller wel helder voor de ogen, maar de ontstoken haarlijnen in het oppervlak van de solide zelf zijn inmiddels uitgereten tot zichtbare kloven. Net zoals Job bevraagt de verteller haar aanvankelijke poging om de Rabbijn te benaderen. ‘Is het niet juist uw taak verborgen te blijven, te zwijgen?’ (211), vraagt ze in een brief waar geen antwoord op zal komen. Waar Job zeker kan zijn van het bestaan en de boodschap van God, zal de verteller nooit volledig zeker weten of er wel iemand naar haar heeft geluisterd en of de lezer die ze heeft geprobeerd te benaderen haar écht heeft begrepen. In deze onzekere ruimte lijkt haar antwoord te liggen. De verteller toont niet eenzelfde soort berouw als Job, die zeker weet dat hij een fout heeft begaan en dit goed moet maken. Ze bevraagt eerder of het wel de bedoeling was dat ze hem zou ontmoeten; een autoriteit die verlossing biedt door de gelovige weer op zijn plaats te zetten zou niet een antwoord zijn waar de verteller in gelooft. Juist de onbereikbaarheid van de rabbijn en het ontbreken van een eenduidig antwoord is het antwoord.

Het verhaal klinkt dus wél en niét als het verhaal van Job: Job leert, net als de verteller in *De wereld is van glas*, over de ondoorgrondelijkheid van degene die hij aanspreekt, de kosmos die Hij geschapen heeft en dat er geen (voor de mens begrijpelijk) antwoord bestaat op de vraag wáárom de mens moet lijden. Job leert te vertrouwen op het ondoorgrondelijke en op dat zijn Maker hem tot in het diepste van zijn ‘zijn’ ziet. Maar gelooft deze verteller in het gezien worden in het diepste van de zelf? Het idee dat ‘God’ tot haar heeft gesproken is eerder een uiting van paranoia (een samenvoeging van het woord

‘buiten’ en ‘geest’ in het Oudgrieks) dan een gedachte waar zekerheid in gevonden kan worden. Haar eerste reactie op deze onzekerheid is de gedachte dat het helemaal niet haar taak is om anderen ‘wat dan ook’ te melden (212). Ze herroept haar eerdere vraag stelt in plaats daarvan de vraag of volwassenen nog iets te leren valt. Dan komt ze uiteindelijk zelf uit bij een antwoord:

Waar volwassen mensen behoefte aan hebben, is in de eerste plaats een zeker mededogen. Je kunt in dit leven niet volwassen worden zonder in sommige opzichten een diepe val te maken. Je verliest de fantasie, de creativiteit, de onschuld en de speelsheid van je prille kinderjaren. Je verliest ook de onuitputtelijke energie, het enthousiasme, de argeloosheid en het idealisme van je jonge jaren. Volwassenen hebben alleen maar troost nodig. (212)

Na deze bespiegeling keert ze terug naar Huize Nebo, maar een plek met die naam blijkt er niet meer te bestaan. In plaats van ‘Huize Nebo’ vindt ze in hetzelfde gebouw ‘Het Huis der Vernieuwing’, een plek voor naar jodendom zoekende christenen en niet-joodse buitenstaanders. In een brief die hierop volgt, vraagt ze de Rabbijn wat de reden is van de tocht die ze heeft gemaakt. In lijn met het joods-mystieke mensbeeld, waarbij de mens eerst tegenslagen moet ondergaan om uiteindelijk verlossing te vinden en uit hun begrenzingen te ontsnappen, vraagt de verteller aan de rabbijn waarom hij zich nu niet openbaart: ‘Waarom openbaart u zich nu niet? Of is de openbaring al achter de rug? Is het wachten nu alleen nog maar op de verlossing?’ (220). Niet in het wachten, maar in het handelen zit de mogelijkheid voor vernieuwing. Een plek waar een belofte bijna wordt vervuld in aanwezigheid van een aangenomen autoriteit, wordt vervangen door een plek waar de bezoeker, van welke oorsprong dan ook, zélf op zoek gaat naar gemeenschap en troost. Niet het passieve wachten, maar het actief zoeken naar verbinding zonder zekerheid van een heiland is de handeling die de verteller uiteindelijk verder brengt. Zonder dat er antwoord komt van de rabbijn, handelt de verteller namelijk zelf (aangemoedigd door Jonathan) in het creeëren van een nieuw einde voor haar personages.

Deze herschikking van het verhaal van Job lijkt een andere vorm van individuele verlossing te presenteren, namelijk een nadruk op de *mitsvot* in plaats van op de *tesjoeva*. Wat de verteller ervaart is niet zozeer een bevestiging van een Alwetende God en een kniebuiging voor zijn (ontoegankelijke) kennis, maar eerder een herinnering aan dat er altijd een mogelijkheid bestaat voor vernieuwing en verdieping, ook wanneer er geen autoriteit van zich laat horen om dit te bevestigen. Waar Jobs berouw afgedwongen wordt door een vertoon

van de almachtigheid van God, moet de verteller zélf in actie komen om deze staat van verlossing te bereiken. Door zelf te ‘gaan en doen’ ziet ze de mogelijkheid om haar personages een nieuw einde te geven.

3.3.4.2 Een interne laag voor de buitenstaander van het jodendom

Deze boodschap is niet alleen hoorbaar voor de kenners van het boek Job en de lessen over lijden, berouw en verlossing die daaruit getrokken kunnen worden, maar ook voor lezers die deze joodse toonhoogte niet (volledig) kunnen horen. Waar God voor Job de rol speelt van de poortwachter van ‘het antwoord’, poogt Andreas Burnier de poort open te zetten voor iedereen die zoekt. Dit komt ook naar voren in een andere vorm van palimpsest die voorkomt in *De wereld is van glas*, namelijk in de verhaalwereld zelf. Geen verhaal en geen mens staat los van elkaar, ook al probeert de verteller haar verhaal nog zo afgebakend, methodisch en rationeel te vertellen. Deze vervaging van narratieve grenzen verschijnt voor het eerst in het relatieve begin van het verhaal over Gideon en wordt vervolgens herhaald nadat de verteller haar narratieve crisis heeft doorgemaakt. Niet alleen wordt dit in directe taal verteld door te benoemen dat haar personages háár verhaallaag hebben betreden, maar komt deze narratieve vervaging ook naar voren in de herhaling van beelden in haar eigen vertelling, die ze eerder had uitbesteed aan andere focalisators. Het uiteindelijke beeld klinkt als volgt:

In mij zijn beelden gegrift. Beelden van hoe ik, als enig kind, zo’n vijf, zes jaar oud, mij urenlang oefende in het beklimmen van het witte spijlenhek voor de witte villa met de verwilderde tuin die mijn ouders bewoonden. Het huis lag niet ver van het Kurhaus in Scheveningen, een vooroorlogsluxehotel, waar wij soms naartoe gingen op het optreden bij te wonen van een beroemde goochelaar Henri Nolles. (231)

Eerder, in het hoofdstuk ‘De Oorsprong’, waarin de focalisatie bij geen een van de personages lijkt te horen, klinkt al een voorspel van dit beeld:

Op een voor hem verrassend, onverwacht ogenblik bevond hij zich plotseling in een wit huis niet ver van de zee. De zon scheen stralend uit een strakblauwe lucht. Hij had het lichaam van een kleine jongen, bijna drie jaar oud. (44)

Op de volgende bladzijde wordt een zelfde soort beeld opgeroepen dat hier wel aan Gideon wordt toegedicht, maar toch nét anders klinkt

Gideon stond in de voortuin bij het witte hek dat hoog boven hem uitstak en keek naar de stillte straat voor het hek. Het viel hem op dat het, ondanks het zomerse zonlicht,

erg donker was hier beneden vergeleken bij de gouden lichtbaan waarlangs hij was afgedaald. (45)

Op het eerste gezicht lijken deze momenten niet op elkaar: de focalisator in het eerste fragment bevindt zich in een wit huis, niet ver van de zee, terwijl in het tweede fragment een focaliserende Gideon een huis wordt binnengeroepen wanneer hij in een voortuin wordt ingeperkt door een wit hek op een zonnige dag. Deze twee fragmenten lijken, op het zomerse licht na, niet direct op elkaar te passen. Toch worden deze beelden met elkaar verwoven in het eerste fragment, afkomstig uit haar laatste brief aan de rabbijn waarin ze het begrip van tijd en vrije wil binnen de joodse mystiek uitlegt en aan haar eigen herinneringen verbindt. Wanneer de lezer deze brief leest, wordt niet alleen een herinnering van de verteller aan het licht gebracht maar schijnen de eerdere erupties van dit beeld door de tekst heen. Ook hier vindt een herschikking plaats van de eerdere verhalen: waar de focalisators in de eerste twee fragmenten worden ingeperkt door hun kinderlichaam en door het hek, staat in het latere fragment het oefenen in het beklimmen van het hek centraal. Waar de eerdere beelden dus een moment van stilstand en beperking centraal stellen, legt het latere beeld het zwaartepunt in een actieve handeling: niet het ontsnappen, maar het oefenen in het ontsnappen zelf. Het joods mystieke mensbeeld weerklinkt dus ook op deze manier in de tekst voor lezers die niet bekend zijn met het verhaal van Job. Andreas Burnier creeert dus niet alleen een intertekstueel spel met palimpsesten met verhalen buiten haar roman, ook haar verteller speelt met meervoudigheid en de grenzen van het verhaal. Door de beelden van een wit huis, een wit hek en het zomerse licht te laten oscilleren tussen de verschillende focalisators, wordt de lezer eraan herinnerd dat geen beeld bestaat als los, solide object, maar eerder bestaat als een narratieve keuze van een verteller die altijd vernieuwd met het eigen verhaal in gesprek kan gaan.

3.3.4.3 Conclusie: een derde laag binnen het oeuvre van Burnier

Door *De wereld is van glas* als palimpsest te lezen, zie ik een verzet terug in de manier waarop Andreas Burnier in gesprek gaat met de joods-orthodoxe traditie. Het joods mystieke mensbeeld is de verpakking waar zij zich in hult, maar de kern van dit mystieke mensbeeld laat ze nog steeds toegankelijk en van waarde zijn voor een soort lezer bij wie deze ‘rituele verpakking’ niet even goed zal passen. Kortom houdt Andreas Burnier de boodschap centraal, maar maakt de oorsprong van deze boodschap niet tot een absolute autoriteit. Slechts het idee, niet de denker staat centraal. Burnier voegt op deze manier een nieuwe betekenislaag

toe aan een bestaand joods verhaal en herschikt deze met een alternatieve klemtoon. Waar de strijd van Job eindigt in een vorm van vertrouwen hebben in het onzekere, wordt in *De wereld is van glas* de nadruk gelegd op dat géén instantie absolute kennis of autoriteit bezit. *De wereld is van glas* legt de mogelijkheid niet bij een autoriteit, maar bij de zelf om een antwoord te zoeken op de vragen in het leven. Het boek gebruikt dezelfde vertelstructuur en dezelfde kernboodschap als Job, maar herschikt deze op een wijze die geen openbaring van een autoriteit nodig heeft. Voor de verteller is een joodse ‘rituele verpakking’ (215) het meest geschikt, maar ze stelt dit dus niet voor als een absoluut antwoord dat iedereen het best past. Deze boodschap wordt versterkt door het gebruik van palimpsesten in het verhaal zelf: geen verhaal, geen verpakking en geen mens heeft een rigide, absolute begrenzing. Het meervoudig gebruik van de palimpsesten benadrukt ook het idee van mogelijkheid. Niet alleen bestaan er talloze (ondoorgegrondelijke) mogelijkheden in de manier waarop de kosmos werkt, ook de zelf is een ondoorgegrondelijk iets dat niet vastgelegd dient te worden, maar moet worden gezien voor de mogelijkheden die deze in zich meedraagt. Uit dit mensbeeld komt ook de mogelijkheid voort om zelf een verhaal te vertellen en iets toe te voegen aan het gesprek.

De nadruk op mogelijkheid én het meervoudig gebruik van palimpsesten zie ik de kern van de late butch esthetica van Andreas Burnier. Zowel Burnier als de verteller die ze opvoert in *De wereld is van glas* vertellen op een wijze waarbij geoscilleerd wordt tussen betekenis zonder een uiterste te kiezen en zonder een antwoord te geven. *De wereld is van glas* lijkt in eerste instantie op zoek te zijn naar een antwoord, maar is eerder gericht op het stellen van een vraag zonder dat er een antwoord in zicht komt. Het joodse mystieke mensbeeld komt naar voren in de manier waarop Burnier de thema’s en verhalen van het Jodendom verweeft met het verhaal zonder dat de lezer zich moet voegen naar de joodse rituele verpakking om deze boodschap te ontvangen. Door te vertellen in een register dat zich niet ijkt in uitersten, herschikt Burnier een joodse boodschap zodat niet een absolute autoriteit, maar de mogelijkheid van vernieuwing centraal staat. Andreas Burnier creeërt in *De wereld is van glas* een meervoudig register dat past bij een meervoudig soort lezer, en ook een meervoudig soort schrijver. Of de lezer haar nu wel of niet heeft begrepen is misschien ook niet het streven aangezien een volledig begrip onmogelijk is: de lezer en de schrijver zijn niet volledig met elkaar te verbinden, passen niet precies op elkaar. Niet het begrijpen is dus het einddoel, maar eerder het handelen richting het begrijpen: Burnier vertelt op een wijze waardoor niet de poortwachter in de vorm van een autoriteit in beeld wordt gebracht, maar eerder de deur die op een kier staat. Door haar boodschap te laten resoneren via een joodse

lens én een niet-joodse lens, tracht ze deze deur net iets verder open te zetten voor lezers die haar boodschap willen horen. Die boodschap resoneert ook een andere vorm van joodse verlossing, namelijk de collectieve verlossing waar je naar streeft als individu binnen de gemeenschap. De verlossing van het volk Israël wordt gezien als een collectieve prestatie, waarbij de goede daden en het geloof van ieder individu bijdragen aan de uiteindelijke verlossing van het geheel. Burnier lijkt deze verlossing te herschikken: elk individu in de gemeenschap van de mensheid, niet alleen het joodse volk, draagt een verantwoordelijkheid om met goede daden, troost en mededogen bij te dragen aan de harmonisering van de wereld. Andreas Burnier is een joodse verteller die in haar blik niet alleen haar eigen volk betreft, maar juist iedereen die haar wil horen.

Wellicht is er op deze wijze een derde palimpsest leesbaar binnen het oeuvre dat Burnier heeft achtergelaten. Zoals ik heb aangetoond, klinkt de butch esthetica uit het vroege werk van Burnier door in haar laatste werk, maar dan met een andere toon. De frustratie en onmacht die centraal stond in deze werken, spelen een rol maar voeren niet de boventoon. De butch esthetica is herschikt en krijgt een nieuw zwaartepunt: namelijk dat de verlossing die de personages uit haar eerdere werk zoeken wellicht niet mogelijk is, maar het streven naar verlossing en verbinding wél een heilzame zaak is. Wellicht is dit wat Burniers vroege personages nodig hadden gehad in hun ballingschap: de poging om in verbinding te staan met een ander met het vertrouwen dat deze hen niet kan vastleggen.

3.4 Conclusie analyse: vertellen vanuit verbinding

Deze analyse heeft getoond op welke manier het zwaartepunt van de butch esthetica tussen de vroege periode en de laatste periode van Andreas Burniers werk is verschoven. In zowel *De verschrikkingen van het noorden* als *Het jongensuur* en *Een tevreden lach* is er een vroege versie van de butch esthetica te herkennen. In *Een tevreden lach* is de verteller constant op drift, terwijl ze verschillende rollen uitprobeert. Uiteindelijk lukt het haar alleen om zichzelf te zijn als ze vertrekt uit haar oude context, weg bij haar wortels. *De verschrikkingen van het noorden* speelt met het idee van (on)zichtbaarheid en weigert de verteller volledig in beeld te brengen. *Het jongensuur* vertoont een bepaalde mate van ‘butch audacity’ door middel van verzet tegen een chronologische vertelstructuur waarbij het verlangen naar een androgyn uiterlijk het (deels onbereikbare) einddoel lijkt te zijn. Al deze verhalen lijken te blijven steken in angst en een beperkte mate van vrijheid. Zo vinden de vertellers in *Een tevreden lach* en *De verschrikkingen van het noorden* enkel een vorm van rust wanneer ze verhuuld zijn in niet-publieke ruimtes: een rustige intimiteit in verbinding met anderen is een onmogelijk

betreedbare kamer. De verteller in *Het jongensuur* heeft een bepaalde mate van controle door de vertelling zó imaginair te sturen dat ze een beperkte mate van bevrijding kan bereiken. Deze bevrijding is alleen vastgeklonken in het verleden: het verhaal gaat niet verder na 1945. Een greep naar bevrijding in het heden en de toekomst is enkel mogelijk door terug te dringen in een lichaam waar de verteller niet langer in past. Ook hier staat de verteller voor een afgesloten deur. Dit is de drempel die de verteller in *De wereld is van glas* wél kan betreden. Het lijkt alsof het vroege werk een zelfde beweging maakt als *De wereld is van glas*: de vertelinstantie en de personages lijken voortgestuwd te worden door angst, wat een reactie van wantrouwen en vlucht naar isolement tot gevolg geeft. Waar de verteller en haar personages eerst blijven steken in de angst, de twijfel en de woede die hun leven en lijden hebben bepaald, vindt de verteller van *De wereld is van glas* via haar verbinding met de joodse mystiek de mogelijkheid om andere toonhoogtes te horen. Waar de butch esthetica in *De verschrikkingen van het noorden*, *Een tevreden lach* en *Het jongensuur* blijft steken in deze angstige reactie, heeft de joodse butch esthetica in *De wereld is van glas* een verdieping die mogelijkheid in zich meedraagt. Het gebrek aan mogelijkheid is wat de vertellers in het vroege werk belemmert in hun vrijheid: het omgaan met de chaos van de wereld en het ondraaglijke verleden beperkt de vertellers evenveel als de vrouwelijke verpakking waar zij zich in voortbewegen. De butch esthetica in deze werken krijgt vorm door een noodgedwongen vluchten, een troost die bijna gevonden kan worden. Deze vorm van vluchten betekent niet dat hierin verzet ontbreekt. Zoals Sven van den Bossche heeft laten zien, ziet de verteller in *Het jongensuur* de mogelijkheid om een vorm te vinden waarin zij een relatieve vorm van vrijheid vindt. Deze vrijheid is alleen vastgeklonken in het verleden, waardoor dit verzet geen mogelijkheden in de toekomst biedt, geen vorm van zijn in het heden. Dit is waar de joodse butch esthetica wél een mogelijkheid ziet. De verteller in *De wereld is van glas* bekijkt tijd op een alternatieve manier. Wellicht bestaat er op het bewustzijnsniveau dat wij als mensen ervaren wel tijd, maar buiten die wereld is er alleen het 'nu'. De verteller heeft aan het eind van haar verhaal toegang tot alle 'beelden' die de tijd in haar heeft gegrift. Ze wordt niet beperkt door chronologie en heeft de mogelijkheid om altijd het verleden te betrekken in het 'eeuwige' heden (231). Waar de verteller in *Het jongensuur* verzet pleegt als reactie op beperkende omstandigheden, ziet de verteller in *De wereld is van glas* een mogelijkheid tot vernieuwing en herschikking zonder dat deze beweging een reactie is op angst of wrok.

Ook *De wereld is van glas* ziet net als *De verschrikkingen van het noorden* een mogelijkheid voor een meervoudige identiteit, alleen biedt deze roman wél de mogelijkheid

om als meervoudig individu in verbinding te staan met anderen. Voor de verteller in het titelverhaal van de verhalenbundel is het alleen mogelijk om meervoudig zichzelf te zijn in isolement, weggevlucht van de menigte naar een wc-hokje waar niemand? zicht heeft op de verteller. Siem Bakker en Theo Vos zien in dit verhaal een ‘utopisch’ karakter terug, waarbij het antwoord op de vraag ‘waar kan ik mezelf zijn, als dat ooit mocht lukken?’ (Vos en Bakker 41) nooit beantwoord kan worden. In *Makers en Brekers* heb ik getoond dat het gebrek aan het samenvallen met de wereld niet betekent dat er geen vorm van zijn kan bestaan waarin de verteller enige mate van troost vindt. Binnen de vier muren van het wc-hokje vindt de verteller een vorm om te zijn, een meervoudig zelf die kan bestaan als een ander niet kijkt. Waar de verteller van dit verhaal deze meervoudige zelf alleen kan bereiken in een staat van isolement, biedt *De wereld is van glas* haar personages en haar verteller de mogelijkheid om meervoudig te bestaan in verbinding met anderen. Dit is terug te zien in de manier waarop Hester in de laatste, joodse versie van het einde, haar leven inricht. Ze wordt niet bepaald door haar verleden of het gebrek aan antwoorden op de vraag over het lijden, ze leeft juist in het volledige besef dat zij en de wereld niet eenduidig te begrijpen valt. Zij sterft niet eenzaam of angstig, noch met gesloten ogen voor de verbrokkelde wereld, maar ‘verzoend met haar leven, de medemensen, de realiteit van het moeizame aardse leven’ (225). Dit geeft een hernieuwde blik op de verzoening die Simone vond in *Een tevreden lach*, die weliswaar tevredenheid vond, maar die alleen kon vinden toen ze buiten haar eigen context zocht. Hester vindt een manier van leven die in verbinding staat met haar verleden, zonder hier een oplossing voor te hoeven vinden. Ze richt zich op de ander in de tijd die ze heeft. Waar de vroege butch esthetica van Burnier dus een verzet biedt tegen een statische identiteit die alleen te benaderen valt vanuit isolement, biedt de latere butch esthetica de mogelijkheid om meervoudig te bestaan in een ongrijpbare wereld in verbinding met anderen.

Waar ik in Burniers vroege werk de butch esthetica verbeeld zie in een verzet tegen een statische identiteit die geworteld is in angst, wantrouwen en vlucht, zie ik in de latere butch esthetica van Burnier een mogelijkheid terug om met deze staat van zijn om te gaan. Andreas Burnier biedt nog steeds geen antwoord op de vraag die Siem Bakker heeft geformuleerd over waar de vertellers in haar werk werkelijk zichzelf kunnen zijn, maar ze biedt wel een mogelijkheid om met deze vraag om te gaan. De butch esthetica in het laatste werk van Burnier lijkt antwoord te geven op de vraag die haar eerdere werk lijkt te stellen: waar vind ik werkelijke bevrijding en troost? Met *De wereld is van glas* lijkt Andreas Burnier een palimpsest te creeëren waar haar eerdere woorden door haar laatste woorden heenschijnen en vervolgens herschikt worden. Nog steeds worden er vragen gesteld en nog

steeds is er geen antwoord, maar er is wél de mogelijkheid voor troost die eerder nog niet bestond. Waar Job uiteindelijk niet getroost wordt door zijn naasten maar wél door God, vindt de verteller in *De wereld is van glas* een manier om troost in samenzijn met haar naasten te vinden zónder dat hier een deus ex machina aan te pas komt.

De verhalen uit de vroege periode van Burniers schrijven tonen een manier om met het verleden en de ‘verbrokkelde’ zelf om te gaan, maar de vertellers in deze verhalen worden nog bepaald door het onbegrip, de frustratie en de rouw die voortvloeien uit het verleden. Opnieuw wil ik de vraag uit Burniers eerste bundel laten klinken: ‘Het is zo absurd dat ik nog leef, wat moet ik er mee?’ (49). De absurditeit van het bestaan is niet begrijpelijk geworden in Burniers laatste werk, maar herschikt op een manier die zicht biedt op vernieuwing en verbinding. Voor de verteller in *De wereld is van glas* biedt de ‘joodse rituele verpakking’ een troost die haar personages, uitvergroete afsplitsingen van haar zelf, goed kunnen gebruiken. De moeizame aard van het leven is niet iets waar ze van vluchten of hun ogen voor sluiten, maar een verhaal waar ze zelf de mogelijkheid in zien om mee te kunnen vertellen. Deze rituele verpakking is wellicht de meest passende voor de verteller, maar dit wordt niet gepresenteerd als de absolute oplossing voor iedere zoekende. Juist het zoeken naar een verpakking die je in staat stelt om te gaan met de moeizame aard van de wereld is de handeling die nadruk heeft, niet het uiterlijk van deze verpakking zelf. Wellicht is dit ook wat Andreas Burnier de personages uit haar eerdere werk wil bieden: de mogelijkheid om te vertellen vanuit verbinding, in plaats vanuit een staat van bevrozing waarin het verleden altijd de boventoon voert.

4. Conclusie

In deze scriptie heb ik onderzoek gedaan naar een nieuwe manier om Andreas Burnier te benaderen. Hoe kunnen we haar nalatenschap drijvend houden zonder haar vast te leggen, hoe kunnen we haar geest eer aandoen zonder een gouden kalf te maken van haar nagelaten woorden?

Mijn vertrekpunt is het idee dat we Andreas Burnier niet benaderen omwille van het vastleggen van een identiteit waar wij onszelf in kunnen herkennen. In plaats van haar werk en persoon vast te leggen, kunnen we Burnier het best bekijken met de gebroken lens van een butch esthetica. In plaats van een poging om een ‘leesbaar’ lichaam op te diepen uit de zee van haar oeuvre, geeft een butch esthetica de mogelijkheid om Andreas Burnier te benaderen zonder haar als persoon volledig te willen begrijpen, maar wel te zien welke golven haar werk creëert.

In Hoofdstuk 1 heb ik laten zien op welke manier het oeuvre van Andreas Burnier in fasen opgedeeld kan worden en hoe zij moeilijk door anderen geduid kon worden, net zoals door haarzelf. Door de nadruk te leggen op de manier waarop Burnier vaak de rol van buitenstaander innam, heb ik laten zien dat de ‘noemer’ van butch goed bij haar persoon en haar werk zou kunnen passen. Daarbij heb ik geïllustreerd op welke manier Burniers laatste fase van haar werk en haar leven in het teken stond van een terugweg naar de Joodse religie en dit haar denken een nieuwe ‘rituele verpakking’ gaf.

In Hoofdstuk 2 heb ik Burniers buitenstaanderschap en haar ‘rituele verpakking’ verbonden aan de lens van de butch esthetica als instrument om haar beter te begrijpen zonder haar vast te willen leggen. Een butch is, volgens Jack Halberstam, niet benoembaar, maar ook niet onzichtbaar. Juist door de oscillatie tussen uitersten, een spel van verleiding en overheersing van haar aanschouwer en de weigering om uit één stuk te bestaan, kunnen wij haar herkennen. Karen Allison Hammer heeft dit fenomeen onderzocht binnen het werk van Gertrude Stein, in wiens fictie en leven zij een ‘butch esthetica’ herkent. De butch esthetica in Steins werk wordt gecreeërd op verschillende manieren. Zo wekt Stein wantrouwen op bij haar lezer door de grens tussen de verteller in het verhaal en de auteur die het verhaal heeft gecreeërd constant te vervagen en te overschrijden, waarna ze snel weer terugstapt. Daarnaast creëert ze ook een spel met chaos en overheersing door op taalniveau de ordening uit handen te geven. Door inzet van lange zinnen zonder komma's wordt de lezer buiten haar comfortzone geplaatst en uitgedaagd zélf het zwaartepunt en de betekenis in de zin te zoeken. Hoewel deze butch esthetica, in haar chaos en spel met de werkelijkheid, frustratie kan

opbrengen bij de lezer, stelt Hammer voor dat we eerder deze stijl met verwondering moeten toetreden. Hoewel Stein met ons speelt, maakt zij de lezer medeplichtig in dit spel en geeft ze hen de mogelijkheid zélf na te denken over hoe zij het verhaal, en wellicht de eigen zelf, (niet) kan plaatsen.

De butch esthetica van Gertrude Stein is bedraad met een mélange van angst, intimiteit en plezier. Aan de ene kant is Stein bang om in beeld te stappen en ontmaskerd te worden, aan de andere kant speelt ze met dit beeld van een ‘vastlegbare identiteit’ door de lezer te herinneren aan dat niemand écht gekend kan worden: noch zichzelf, noch haar lezer. In deze onkenbaarheid klinkt een ondertoon van angst, maar hier vloeit ook een chaotische vorm van vrijheid uit voort. Eenzelfde soort butch esthetica, een dans tussen angst en plezier, is herkenbaar in het vroege werk van Andreas Burnier. Burnier speelt evengoed met haar lezer; noch haar verteller en haar personages kunnen niet geplaatst worden en staan altijd op de figuurlijke drempel van elke kamer in elk verhaal. In het vroege werk van Burnier, het werk dat in het hedendaagse gesprek over haar oeuvre voor het grotendeels als hoofdschotel wordt opgevoerd, komt deze meervoudigheid in de vorm van een angstige reactie op de omgeving die haar wil vastleggen. Burnier speelt een spel van verleiden, overheersen en verstoppen, maar altijd in de vorm van een noodgedwongen vlucht. Haar verleden en de ervaringen die ze bij zich draagt van de Tweede Wereldoorlog, lijken altijd erupties te vormen in elk verhaal dat ze vertelt. Deze meervoudigheid geeft net zoals bij Stein de lezer de mogelijkheid om zichzelf te betrappen op de poging de verteller, en wellicht zichzelf, vast te leggen. Hammers suggestie om Stein te lezen vanuit verwondering is van hetzelfde hout gesneden als de houding die ik voorstelde in mijn lezing van Burniers bundel *De verschrikkingen van het noorden* in *Makers en Brekers*. Ondanks dat het verlangen om uit één stuk te bestaan niet bevredigd kan worden, betekent de onplaatsbaarheid van de verteller (en de lezer) niet dat een verhaal gedoemd is te eindigen in een gevoel van wanhoop: sommige verhalen kunnen juist enkel verteld worden vanuit een verbrokkelde positie (Bolwijn 67), ookal staat de verteller hierin (vaak) alleen.

In Hoofdstuk 3 heb ik onderzocht op welke manier de butch esthetica in de vroege en late fase van Andreas Burniers werk vorm aanneemt en op welke manier er een herschikking van betekenis heeft plaatsgevonden tussen deze twee fasen. Aan de hand van een vergelijkende analyse van *Het jongensuur*, *Een tevreden lach*, *De verschrikkingen van het noorden* en Burniers laatste roman *De wereld is van glas*, heb ik laten zien dat de butch esthetica van Burnier een joodse ondertoon heeft gekregen die een mogelijkheid in zich draagt om eerder werk van Burnier met een vernieuwde blik te lezen.

Waar Burniers vroege belletrie een butch esthetica liet horen die geïnterpreteerd kan worden als een reactie op haar verleden, richt de joodse butch esthetica in haar laatste werk zich eerder in de mogelijkheden van het ‘Eeuwige Nu’ (231). Deze roman, net zoals Burniers eerdere werk, speelt met de meervoudigheid en onplaatsbaarheid van haar personages en de diffuse randen van verhalen. Ook wordt er gespeeld met hoe goed wij de verteller en haar verhaal, en wellicht ook Andreas Burnier áchter het verhaal, kunnen begrijpen, met als gevolg dat wij onszelf ook op een meervoudige manier mogen begrijpen. In het woord ‘mogen’ zit wellicht de kern van de butch esthetica die door het latere werk en leven van Andreas Burnier heenschijnt: in plaats van angst en vlucht, staat de mogelijkheid centraal om opnieuw naar de zelf en naar de ander te kijken. Hieruit vloeien drie mogelijke nieuwe houdingen voort: de mogelijkheid tot een meervoudig bestaan binnen een chaotische wereld, de mogelijkheid tot vernieuwing en verbinding en de mogelijkheid tot verzet zonder dat dit verzet voortkomt uit wrok uit het verleden. In plaats van het begrijpen van het verleden staat het mededogen voor de zelf én de ander centraal, beiden bestaand in het ‘eeuwige nu’. In *De wereld is van glas* brengt Andreas Burnier dit effect tweeweg op verschillende niveaus. Zo speelt ze met de onplaatsbaarheid van haar verteller en personages in een chaotisch bestaan die, in samenzijn met anderen in plaats van in isolement, tóch in verbinding met de ander kunnen staan. Ook gebruikt ze een taalspel waarbij ze een mengeling van intimiteit, tijdelijkheid en onbereikbaarheid creëert die haar lezer zowel betreft bij haar verhaal, maar niet een geloof in zich draagt dat iemand volledig en op statische wijze begrepen kan worden. *De wereld is van glas* brengt ook de mogelijkheid tot vernieuwing naar voren. Ondanks het lijden en de worsteling met antwoorden in afwezigheid van een rigide God, heeft de mens altijd de mogelijkheid om opnieuw te kijken en ook om opnieuw te beginnen met vertellen. Dit doet Burnier op eenzelfde wijze als dat ze haar eigen filosofie ‘metselde’: elke keer opnieuw beginnen, kijken, afbouwen en weer opbouwen. De vertelvorm in *De wereld is van glas* brengt de frustratie van het vertellen naar voren, maar eindigt bij de verwondering en vernieuwing die deze chaotische vertelvorm in zich meedraagt. Zowel de personages in hun tweeledige einde, als de verteller die niet weet hoe ze verder moet, ervaren de mogelijkheid om hun eigen standpunt te vernieuwen.

Daarnaast wordt er binnen en buiten de verhaalwereld van *De wereld is van glas* gespeeld met de meervoudigheid van verhalen zelf door het gebruik van palimpsesten. Deze palimpsesten zijn even flexibel als hun verteller(s); zowel joodse als niet-joodse lezers kunnen zien dat de randen van een verhaal, of het nu fictie is of het verhaal dat verteld wordt over de zelf, diffuse randen heeft. Dit sluit aan bij de kern van Burniers denken: er bestaat

niet één vorm waarin meerdere mensen samen passen. Voor haar is het Jodendom de ‘rituele verpakking’ waar ze zich bijzonder thuis bij voelt, máár ze valt hier niet mee samen. Ook betekent dit niet dat het Jodendom bij iedereen het best past: voor iedereen bestaat er een unieke verpakking die het best past, maar nooit sluitend kan zijn. In het gebruik van de joodse én niet joodse palimpsesten klinkt ook een verzet door. Ondanks dat Burnier een thuis heeft gevonden binnen het liberale jodendom, herschikt ze het verhaal van Job op een manier die wél een vorm van verlossing met zich meedraagt, maar niet de aanwezigheid en bevestiging van een autoritaire God vereist.

Tot slot zie ik een joodse butch esthetica terug in de manier waarop *De wereld is van glas* gelezen kan worden als een palimpsest van haar eerdere werk. Zoals haar personages in dit boek de mogelijkheid krijgen om in verbinding te staan, meervoudig te bestaan, te vernieuwen én in verzet te komen, creëert ze deze mogelijkheid wellicht ook voor haar vroege vertellers en de lezers die zich in deze angst en vlucht herkennen. Aan het eind van de dag is dat wat Andreas Burnier nalaat; niet alleen humor, verzet en durf, maar ook troost en mededogen. Door het schrijven heeft Andreas Burnier zichzelf tot ‘beschrijver’ geschreven en de mogelijkheid gecreëerd om met de ‘spaghetti van het bestaan’ om te gaan. Juist dat deze mogelijkheid geen simpel antwoord in zich draagt, maar wel een taak om naar de ander om te kijken, is wat een lezer die zich in Andreas Burnier lijkt te herkennen, nodig heeft.

Wellicht is dit dan ook de manier waarop Andreas Burnier herinnert, herlezen en weer opgediept moet worden. Niét onder het etiket van een ‘transgender-avant-la-lettre’, geen moedergodin, geen leesbaar lichaam, noch een opgeplakt rolmodel dat je vertelt wat je moet doen, geen vrouwelijk boegbeeld en geen gouden kalf. Máár, altijd dat ‘vervloekte maar’, we kunnen Andreas Burnier wél lezen als een stem die in elke kamer nog steeds relevant zal zijn, júst omdat ze geen antwoorden biedt, maar de hele kamer de mogelijkheid biedt om individueel vragen te blijven stellen.

Nawoord

Lieve lezer,

Ik schreef deze scriptie grotendeels tijdens de zomer van 2024. Tijdens mijn onderzoek heb ik onder andere gesproken met Maaike Meijer, Daniel van Mourik, Nikki Dekker en Koen Verheijden, zonder wie dit onderzoek niet mogelijk was geweest.

Koen was deze zomer ook bezig met Andreas Burnier, maar dan in de vorm van een toneelstuk over haar leven en werk met de naam ‘Jongensuren’. Aangezien ik zaken alleen op een onherroepelijke intense manier kan aanpakken, heb ik met Koen meegekeken naar zijn script om ons samen te buigen over hoe Andreas Burnier gepresenteerd mag worden aan een nieuw (of oud) publiek. Hij kon zich ook vinden in het idee dat Burnier om haar veelzijdigheid, durf en humor herinnerd mag worden, en niet om het idee dat ze wellicht schreef over het verlangen een ‘man’ te willen zijn. Deze zomer hebben we veel samen gepraat over Burnier, ideeën en archiefmateriaal uitgewisseld en nagedacht over hoe we de kern van Burniers leven en werk konden dramatiseren. De woorden ‘Ga en doe’ hebben we ter harte genomen. Tegen NPO Cultuur zei Koen Verheijden het volgende:

“Ik vind het spannend hoe mensen gaan reageren als ze een hele andere versie van haar zien. Hopelijk volgen er spannende gesprekken over wie ze in iedereens ogen is geweest. Ik zou het juist vet vinden als mensen daar hun eigen invulling aan geven.”

Kort gezegd, Koen, veel dank voor je openheid om mij te betrekken bij je project en dat ik aanwezig mocht zijn in de ruimtes waarin jij met je spelers besluiten nam over het verhaal dat er gespeeld ging worden. Ik kijk er naar uit om samen aan de slag te gaan met je debuutroman.

Ook heb ik veel met Nikki Dekker gesproken over Burnier, haar schrijven en denken en de manieren waarop we haar een onderdeel konden maken van de canon. Uiteindelijk is ze bij een nagesprek van Jongensuren aanwezig geweest samen met boekhandelaar Marischka Verbeek van de feministische boekwinkel Savannah Bay in Utrecht. Nikki vertelde me dat de uitverkochte voorstelling van Jongensuren bij Theater Kikker een wachtlijst had van 580 mensen, terwijl de zaal plek had voor 180. Toen er gevraagd werd wie het werk van Burnier gelezen had, stak de helft van het publiek (‘gevuld met oude en jonge lesbiennes en vijf mannen’, aldus Nikki) haar hand op. Marischka Verbeek, die eerder verbaasd reageerde op de uitspraak van Nikki Dekker en Koen Verheijden dat Burnier een vergeten schrijver was, was nu verbaasd door het publiek. ‘Wellicht,’ zei ze, ‘was ze te veel in haar eigen lesbische bubbel

verzand’.

Verder vertelde Nikki Dekker me dat ze de voorstelling mooi vond, maar wel erg geijkt in het emotionele leven en de relaties van Andreas Burnier, terwijl voor haar persoonlijk de intellectuele kant van Burnier eerder belangrijk was. Toch is ze van plan binnenkort met een nieuwe blik naar het werk van Burnier te kijken, omdat de podcast die ze over Burnier maakte toch al vijf jaar achter haar ligt. ‘Misschien duik ik er opnieuw in’, vertelde ze me aan de telefoon, na afloop van de voorstelling. Veel dank aan jou, Nikki, voor je fijne bevindingen en ook voor dat ik je nu een vriend kan noemen.

Daarnaast wil ik veel dank uitspreken aan Daniel van Mourik, die mij en Everdien Rietstap hartelijk uitnodigde in het huis van haar en Andreas. Door ons fijne gesprek en je ideeën over de nalatenschap van Andreas Burnier besloot ik me te verdiepen in de joodse mystiek die zo’n groot deel uitmaakte van Burniers denken en leven. Op de WC, die volhing met prenten van vrouwen in de kunst, heb ik stiekem op de verjaardagskalender gekeken en het klopt: je bent inderdaad een rusteloze ram.

Tot slot wil ik mijn dank uitspreken aan Everdien. Het spijt me dat ik altijd zo veel woorden nodig heb en dat jij dit allemaal moet lezen. Maar: het spijt me niet dat dit het is geworden. Zonder jouw humor, inzicht en scherpe oog, was deze scriptie niet mogelijk geweest.

Goeds,

Kiki Bolwijn

PS: Ook dank aan Roel van Diepen voor de paar dagen waarop ik ‘thuis werkte’ voor Thomas Rap, maar stiekem werkte aan mijn lesbische meesterwerk, waar jij volop van op de hoogte was. Ook al raadt Burnier het hebben van een rolmodel af, je bent er stiekem toch een.

PPS: Dank aan Eva Thielen, die altijd al mijn kromme zinnen recht zet.

PPPS: Everdien, ben je een kreeft?

Bibliografie

- “Andreas Burnier: Levensloop.” *Andreas Burnier*, Stichting Andreas Burnier, www.andreasburnier.nl/andreas-burnier/levensloop/. Geraadpleegd op 8 augustus 2024.
- Bakker, Siem, en Theo Vos. *Over Een tevreden lach van Andreas Burnier*. Wetenschappelijke Uitgeverij, 1981.
- . *Andreas Burnier. Grote Ontmoetingen*. Gottmer, 1980.
- Bal, Mieke. *De theorie van vertellen en verhalen: inleiding in de narratologie*. Coutinho, 1989.
- Barthes, Roland. “The Death of the Author.” *Image-Music-Text*, vertaald door Stephen Heath, Hill and Wang, 1977, pp. 142-148.
- Bey, Marquis. *Cistem Failure: Essays on Blackness and Cisgender*. Duke University Press, 2022.
- Bolwijn, Kiki. “Dwalen tussen uitersten: Butch als vorm van ballingschap in Andreas Burniers *De verschrikkingen van het noorden*.” *Makers en Brekers*, uitgeverij Redacteur/editor, 2024, pp. 61 - 69
- Burnier, Andreas. *Een tevreden lach*. Querido, 1965.
- . *De verschrikkingen van het noorden*. Querido, 1967.
- . *Het jongensuur*. Querido, 1969.
- . *De wereld is van glas*. Meulenhoff, 1997.
- . *Een gevaar dat de ziel in wil: essays, brieven en interviews 1965-2002*. Onder redactie van Ineke van Mourik. Uitgeverij Augustus, 2003.
- . *Ruiter in de wolken : Joodse essays 1990-2002*. Onder redactie van Daniel van Mourik en Manja Ressler, Uitgeverij Augustus, 2015.
- . *Elk boek is een gevaar*. Onder redactie van Ronit Palache. Uitgeverij De Arbeiderspers, 2022.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 1999.

Burnier, Andreas. Brieven aan Reinold Kuipers (1914-2005) en Martine van Buul (1919-2009), 19 mei 1967, NLMD GC 01002, Literatuurmuseum, Den Haag.

Coleridge, Samuel Taylor, en Antoine Jaccottet. “Biographia Literaria, 1817.” *Po & sie*, vol. 122–123, no. 4, 2007, pp. 135–48, doi:10.3917/poesi.122.0135.

De nieuwe Bijbelvertaling. Nederlands Bijbelgenootschap, 2009.

De Balie. “Merlijn Geurts en de grote, vergeten denker Andreas Burnier.” *De Balie Podcast*, Seizoen 1, aflevering 1, Art19, 21 april 2017, <https://art19.com/shows/de-balie-podcast/episodes/9d185b37-74fa-4dc7-b47a-2ccf8c372baf>.

Dekker, Nikki. “Andreas Burnier, of hoe je op een klein vlot blijft drijven.” Radio Doc, NTR, aflevering 3, 15 maart 2020, <https://www.2doc.nl/docs/radio-doc/2020/Andreas-Burnier--of--hoe-je-op-een-klein-vlot-blijft-drijven.html>.

Gesprek tussen Dessaur (Burnier) en Houcke, 1997, NLMD GC 01002, [Andreas

Burnier] *Geluid* / pres. en interview Stan van Houcke, Literatuurmuseum, Den Haag.

Dessaur, C.I. / Andreas Burnier. Brief aan Nederlands Letterkundig Museum t.a.v. Drs. A.J. Korteweg. 28 januari 1986, NLMD GC 01002, Literatuurmuseum, Den Haag.

Dessaur, C. I., en C.J.C. Rutenfrans. *Mag de dokter doden? Argumenten en documenten tegen het euthanasiasme*. Querido, 1986.

Donin, Hayim Halevy, and Norman Lamm. *To Be a Jew : A Guide to Jewish Observance in Contemporary Life*. [New ed.] / [forew. Norman Lamm]., Basic Books, 1991.

Faderman Lillian. *Odd Girls and Twilight Lovers: A History of Lesbian Life in Twentieth Century America*. Columbia University Press, 2012.

Genette, Gérard, et al. *Palimpsest: Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press, 1997.

Goedegebuure, Jaap. “Kruistocht tegen de gemakzucht: Andreas Burnier (1931-2002)” *Schrijvende vrouwen: een kleine literatuurgeschiedenis van de Lage Landen, 1880-*

2010, onder redactie van Jacqueline Bel en Thomas Vaessens, Amsterdam University Press, 2010, pp. 189-191

Geurts, Merlijn (host). "Merlijn Geurts en de grote, vergeten denker Andreas Burnier." *De Balie* (podcast), 21 april 2017, <https://art19.com/shows/de-balie-podcast/episodes/9d185b37-74fa-4dc7-b47a-2ccf8c372baf>.

Halberstam Jack. *Female Masculinity*. Duke University Press, 2018.

Hammer, Karen Allison. "Butch Life Writing: Private Desires and Public Demands in the Works of Gertrude Stein." *Feminist Formations*, vol. 27, no. 2, 2015, pp. 27–45, doi:10.1353/ff.2015.0013.

Leslie, Alex. "Tikkun Olam: Collectivity, Responsibility, History: A Qualitative Study of *Tikkun Olam* Among Jewish Community Workers in Greater Vancouver." *Canadian Social Work Review / Revue canadienne de service social*, volume 33, number 2, 2016, p. 291–307. <https://doi.org/10.7202/1038703ar>

Lockhorn, Elisabeth. *Andreas Burnier: metselaar van de wereld*. Uitgeverij Atlas Contact, 2015.

Loontjens, Jannah (host). "Een tevreden lach van Andreas Burnier." *Fixdit* (podcast), gesprek met Yoeri Albrecht, Elisabeth Lockhorn en Yra van Dijk, seizoen 1, aflevering 8, 20 juli 2022, <https://www.de-gids.nl/podcasts/afleveringen/een-tevreden-lach>.

Meijer, Maaïke. "Re: Maaïke Meijer "Andreas Burnier & een open vraag" Ontvangen door Kiki Bolwijn, 6 oktober 2023. Email interview.

Van Marissing, Lidy. *28 interviews*. Meulenhoff, 1971.

Van Mourik, Daniel. "Kill the widow." *Andreas Burnier*, Stichting Andreas Burnier, 17 november 2015, <https://www.andreasburnier.nl/daniel-van-mourik-kill-the-widow-17-november-2015/>. Geraadpleegd op 24 augustus 2024.

Van Mourik, Daniel. Persoonlijk gesprek met Everdien Rietstap. 26 februari 2024.

Parr, Adrian (red.). *Deleuze dictionary revised edition*. Edinburgh University Press, 2010.

- Peppelenbos, Coen. “Recensie: Andreas Burnier – Het Jongensuur.” *Tzum*, 29 jan. 2016, www.tzum.info/2016/01/recensie-andreas-burnier-het-jongensuur/. Geraadpleegd op 8 augustus 2024.
- Searle, John R. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge University Press, 1969.
- Sherwin, Byron L. *Kabbalah: An Introduction to Jewish Mysticism*. Rowman & Littlefield, 2006.
- Van den Bossche, Sven. “‘With Your Body In Order’, Feminist and Transgender Body Stories in Andreas Burnier’s *The Boy Hour* (1969).” *Spiegel der letteren*, vol. 63, nr. 3, 2021, pp. 215-42, doi:10.2143/SDL.63.3.3290012.
- Veeger, Petra. *Manoeuvres: proza uit de jaren vijftig en zestig; over Hella Haasse, Nel Noordzij, Aya Zikken en Andreas Burnier*. Eburon, 1996.

Bijlage A: Briefwisseling uit Het Literatuurmuseum in Den Haag

Leiden, 19 mei 1967
Mozartstraat 209
tel.: 01710 - 41960

De heer R. Kuipers, directeur
Em. Querido's Uitgeverij N.V.
Singel 262
Amsterdam-C.

Beste Reinold,

De foto die ik je hierbij stuur, vind ik zelf erg geschikt. Ik stelde hem mij voor bovenaan over de volle breedte van de achterflap, met daaronder een stukje tekst.

Verder zijn er ook nog portretten gemaakt, maar die vind ik niet kunnen. Ben je het met de hierbij ingesloten foto niet eens, dan kunnen er snel nog nieuwe portretpogingen worden gedaan.

Ik heb de fotografe (mevr. P.M.L. Franssen, Zeekant 99H, Scheveningen) alvast f 5,- betaald voor onkosten. Mocht er bij plaatsing sprake zijn van een officiële vergoeding (misschien ook nog voor de foto in 'Wie is die'?) dan zal zij dat wel plezierig vinden. Fotograferen is haar neven-beroep. Inmiddels maak ik mij om het pseudoniem niet meer zo verschrikkelijk druk. Mijn ouders zijn achter mijn literaire activiteiten gekomen, en verder weet ik niet voor wiens opinies ik nog beducht zou zijn. Het is gewoon gemakkelijk om een separate wetenschappelijke identiteit te hebben, maar verder ben ik nu in de agressief-laconieke fase. Tot ziens op 1 juni denk ik. Hartelijke groet,

Ranna



Faculteit der
Rechtsgeleerdheid
CID/FN
nr. 1774

KATHOLIEKE UNIVERSITEIT
CRIMINOLOGISCH INSTITUUT

NIJMEGEN, 28 januari 1986
Postbus 9049, 6500 KK
Tel: 080-515701

Nederlands Letterkundig Museum
T.a.v. drs. A.J. Korteweg
Prinses Irenepad 10
2509 LM 's-GRAVENHAGE

Zeer geachte heer Korteweg,

Uit de nalatenschap van mevrouw Cornelius-Marx ontving ik nog,
bijgaand, deze door mij op ruim eenentwintig-jarige leeftijd
geschreven brief (ondertekend met 'Irmiske' omdat zij mij zo noem-
de tijdens mijn onderduikperiode in haar gezin).
./.. Ik vond deze brief nogal curieus en zend hem u derhalve voor
het archief.

Met vriendelijke groet,

hoogachtend,

Prof.dr. C.I. Dessaur

Andreas Burnier

Bijlage: 1

Bijlage B: Mailwisseling met Maaïke Meijer

02-02-2025, 12:27

Gmail - Re: Maaïke Meijer "Andreas Burnier & een open vraag"



Kiki Bolwijn <kikibolwijn@gmail.com>

Re: Maaïke Meijer "Andreas Burnier & een open vraag"

2 messages

maaikem@icloud.com <maaikem@icloud.com>

Fri, Oct 6, 2023 at 5:26 PM

To: kikibolwijn@gmail.com

Dag beste Kiki,

Het lijkt me een mooi idee, jouw artikel over Burnier in dat boek over joodse schrijvers na 1945. Mij lijkt dat ze daar echt en zeker wel bijhoort. Er is ook niet echt veel goede secundaire literatuur over Andreas Burnier, ik zou het dus gewoon doen. Bovendien kun je erop vertrouwen dat als je zelf een stuk gaat maken over het lesbische, het queere, of nonbinaire thema in het werk van Burnier en hoe dat literair wordt vormgegeven dat er altijd wel iets anders uitkomt dan wat anderen hebben geschreven. Uiteraard moet je je wel tot die eerdere auteurs verhouden. Maar jij kijkt weer vanuit een later perspectief en dus anders. Zo uit mijn hoofd heeft Petra Veeger in haar proefschrift zeer goed geschreven over Een tevreden Lach, Yra van Dijk dacht ik over Het jongensuur. Maar over de verhalenbundel De verschrikkingen van het Noorden heeft nog niemand geschreven bij mijn weten.

Ken je de laatste bloemlezing uit haar werk van Ronit Palach? Daar staan een aantal bekende, nooit eerder gepubliceerde items in, bv dat stuk over het probleem van de heteroseksualiteit, hoe worden mensen nu zo, wat erg toch, hetero zijn. Dat stuk is hilarisch. Hoe grappig Andreas kon zijn, dat heeft ook niemand nog echt gezien. Ik legde jouw vraag ook voor aan Daniel van Mourik, de partner van Andreas die haar nalatenschap beheert. Ik zal je haar antwoord aan mij doormailen, als zij dat goed vindt. Ik neem aan dat je ook de Burnier-biografie van Elisabeth Lockhorn hebt gelezen.

Toen we erover spraken viel me ineens op dat Andreas eigenlijk ALTIJD buitenstaander is, of die positie kiest. Niet alleen buitenstaander in de na-oorlogse wereld van ontheemde en getraumatiseerde joden - in het huwelijk waarin ze niet paste, in de club van de Frommel-adepten van H 401 waar ze zich wel even thuis voelde maar dat duurde niet lang (zie Een tevreden lach en de biografie Gisèle van Annet Mooy) - haar studietijd als oudere student, later in het feminisme, in de lesbische beweging (hoewel ze zich wel liet interviewen voor het Lesbisch Prachtboek en soms ook iets leverde voor ons tijdschrift Lust en Gratie) in de wetenschap (door haar interesse in spiritualiteit in de ethiek door de 'euthanasiasten' aan te vallen en in de joodse traditie door bv aandacht te vragen voor de 'vaderjoden,' die altijd werden uitgesloten. Eén rode draad in haar leven en werk is zeker de non-binariteit, maar een andere is toch ook het steeds weer kiezen voor het buitenstaanderschap. En het actief betrekken van die positie.

Haar leven is te beschrijven als een reeks botsingen en het hardnekkig volgen van haar eigen perspectief.

Maar ook jouw keuze voor de non-binariteit lijkt me valide en die uit te sluiten van een boek dat gaat over de posities van de joodse schrijvers na 1945 lijkt me vreemd: Burnier hoort erbij!

Daniel is van mening dat haar spiritualiteit nog niet de aandacht heeft gekregen die het verdiende. Ben ik het mee eens!

Hartelijks,
Maaïke