

De kunstmatige spreektaal van Louis Couperus

Marc van Oostendorp

Wat wil een auteur bereiken door zinnen te schrijven als: “Het zonlicht, door vergulde tralie's heen, scheen hel op de vergulde wanden der kamer, en de schelle kleuren der fresco's – dansende callipygen, schoonbillige androgynen, zich achterom in laag gehouden spiegels beziende – scharlaakten, okerden, vleeschkleurden heviger op.” Waarom die overdaad aan vreemde woorden, aan zelfgevoerde woorden, aan opmerkelijke zinsbouw?

De zin komt uit Louis Couperus' roman *De berg van licht*. Zoals veel zinnen in dat boek is het in de allereerste plaats een *zinnelijke* zin, waarin veel aandacht is voor zintuigelijke waarnemen, en in de eerste plaats voor kijken. Hij begint bij de bron van het licht en beschrijft via dat licht kleuren, bewegingen, en zelfs mensen die achterom in de spiegel kijken om hun eigen schone billen te zien.

Door het taalgebruik van de schrijver wordt daarnaast een ander zintuig aangesproken: dat van het innerlijk oor van de lezer. Ik ben ervan overtuigd dat de bijzondere stijl die de schrijver in dit soort werken hanteerde, en die vaak becommentarieerd is, in hoofdzaak gericht was op dat oor en juist veel minder op het lezende oog. Dat Couperus een spreektaal schreef, zij het een kunstmatige spreektaal.

In de gangbare opvatting van stijl zit er een spanning tussen de twee woorden ‘kunstmatig’ en ‘spreektaal’. Schrijftaal is eventueel kunstmatig, en staat daarin dan tegenover spreektaal, die juist natuurlijk is. Veel beroemde prozaschrijvers zoals Multatuli en Nescio hebben expliciet geprobeerd spreektaal te benaderen in hun proza, maar de bedoeling daarbij was voor zover ik altijd kan nagaan om ‘natuurlijk’ te klinken. Nog steeds wordt Multatuli bijvoorbeeld vaak geprezen omdat hij de spreektaal en de schrijftaal dichter bij elkaar bracht en aldus op een levendiger en natuurlijker manier schreef. ‘Ik leg me toe op 't schryven van levend hollandsch,’ schreef hij, en dat levend Hollands staat nog steeds voor een ideaal van veel Nederlandse stilisten.

De gedachte dat spreektaal natuurlijk is, en schrijftaal kunstmatig, is begrijpelijk en tegelijkertijd simplistisch. Hij is begrijpelijk: het vermogen om te spreken pikt ieder kind vanzelf op uit de omgeving, terwijl je voor schrijven expliciet onderwijs gekregen hebt. Zijn zojuist geciteerde afromisme over het levend Hollands, liet Multatuli zoals bekend volgen door de relativering ‘Maar ik heb schoolgegaan.’ Kunstmatig, en dood, is dus wat je op school leert; dat is allemaal begrijpelijk. Tegelijkertijd is de gedachte ook simplistisch. Ook gesproken taal kan gekunsteld zijn, en ook schrijven kun je op een heel gemakkelijke, moeiteloze, ja, natuurlijke manier doen. Dat hebben Multatuli en Nescio en tal van anderen na hen nu juist laten zien.

In de poëzie ligt het wat anders. Daar lijkt de goegemeente gemakkelijker te accepteren dat het taalgebruik hoe dan ook kunstmatig is, dat poëzie niet ‘vanzelf’ uit onze pennen of monden komt vloeien. En dan kan die kunstmatige taal ineens ook weer klinken. Je zou bijvoorbeeld kunnen zeggen dat Lucebert (1924-1994) spreektaal schreef die tegelijkertijd volkomen kunstmatig was. Iedere keer dat je hem hoort voordragen, kun je merken dat er aan zijn dichtkunst net zoveel te *horen* is als te *lezen*.

Dat gold, zoals we weten, ook voor de dichtkunst van Couperus. Menno Voskuil heeft er in *Arabesken* (2009) al op gewezen dat een van de weinige positieve recensies van Couperus' poëtisch werk sprak van ‘verrassend schoone, betooverende taalmuziek’, terwijl omgekeerd een criticus als Willem Kloos meende: “Couperus zingt niet voluit”, zo meende hij, ‘(...) hij tracht niet weêr te geven, nauwkeurig, datgene wat hij in zichzelf verneemt, – hij zet klanken naast elkander als aardigheidjes tot een

streeling des gehoors, hij speelt bouwdoosje met de taal, hij coquetteert met ons mooi open, Hollandsch geluid.”

Men was het er dus over eens dat Couperus een streling des gehoors, geluid, taalmuziek maakte. En taalmuziek is natuurlijk *gesproken* taal en tegelijkertijd kunstmatig, zoals iedere muziek artificieel geordend geluid is.

Vanzelfsprekend was Couperus daarin niet de enige; het maken van muziek van taal is door de eeuwen heen voor veel dichters een belangrijk aspect van dichtelijk taalgebruik geweest. Wat opvallend is aan de carrière van Couperus is dat de stem van Kloos over zijn dichterschap al heel snel de overhand won: de taalmuziek in zijn poëzie werd gezien als ‘aardigheidjes tot streeling des gehoors’, maar dat zijn muziek wel succesvol werd in zijn proza.

Dat is waar ik in de loop van vele jaren Couperus lezen van overtuigd ben geraakt: dat zijn proza nadrukkelijk taalmuziek was, dat de stilistische middelen die hij inzette bedoeld waren om het oor te strelen, ook als hij het niet zelf voordroeg maar de lezer het geacht werd voor zichzelf te lezen. En dat hierbij zich meteen twee paradoxen voordeden, namelijk dat die muziek in eerste instantie in geschreven vorm tot de lezer kwam, en dat hij bij alle kunstmatigheid toch gebonden was aan de natuurlijke grenzen van zijn taal.

Een opvallend stijlkenmerk: inversie

Wat zijn het dan voor stijlkenmerken, die Couperus’ proza heeft? De opvallendste is misschien wel de inversie. De grote neerlandicus Maarten van den Toorn publiceerde in 1958 een opstel dat gebaseerd was op onderzoek dat hij voor zijn dissertatie had gedaan. Hij noemde in dat artikel inversie zelfs het ‘opvallendste stijlkenmerk’ van Couperus.

De term is een beetje verwarrend omdat hij in de neerlandistiek ook wel gebruikt wordt voor het gewone omdraaien van werkwoord en onderwerp, bijvoorbeeld in vraagzinnen (‘Piet leest een boek’ – ‘Leest Piet een boek?’) Ook dat is een aspect dat specifiek behandeld is voor Couperus’ stijl, namelijk door Overdiep in 1933, maar Van den Toorn gaf een wat wijdsere betekenis aan het begrip: volgens hem was het iedere verschuiving van zinsdelen. Hier is een voorbeeld uit het artikel uit 1958, Van Toorn koos het uit *Metamorphose*:

En al zou ik nu eens schrijven een boek, waarvan de held een modern auteur was..

In bijzinnen die bijvoorbeeld met al worden ingeleid komt in het Nederlands (althans, het ‘levend Hollands’) het lijdend voorwerp (‘een boek’) voor het werkwoord (schrijven’). Dit was ook in de negentiende eeuw het geval. Couperus draait echter die volgorde in dit soort zinnen soms om. Dat stijlmiddel wordt inversie genoemd. Ook de Vlaamse letterkundige Marcel Janssens wijst in een artikel uit 1992 in *De stille kracht* een aantal voorbeelden aan van dit verschijnsel:

(...) zij had de Regent opgedrongen een koetsier van Solo
een onverschilligheid, die langzaam had doorziekt zijn levensmerg.

Ook in *De berg van licht* vinden we vrij gemakkelijk voorbeelden:

Speelsch duwde hij den slaaf tot vluggeren gang, en toen Narr, om dit gebaar van zijn meester, schudde de schouders, trok Bassianus' wijsvinger over de gleuf van zijn al spierigen zwarten rug.

Van den Toorn stelt dat deze verplaatsing van het lijdend voorwerp mogelijk van ‘Indisch-Nederlandse’ oorsprong is. Volgens hem zijn zinnen als ‘Ik zal schrijven die brief’ en ‘Geef maar eens die schaar’ heel normaal in die (sinds 1958 natuurlijk vrijwel verdwenen) variëteit van het Nederlands. Couperus gebruikt die constructie dan ook regelmatig wanneer hij ‘indische mensen’ aan het woord laat. Leonie van Oudijck vraagt bijvoorbeeld in *De stille kracht*: ‘Heb je niet vergeten de grote flacon met witte ajer-wangi?’

Bovendien zijn er volgens Van den Toorn nog meer indische elementen aan te wijzen in Couperus’ proza, zoals de constructie ‘zo aardig, die man’ in plaats van ‘die man is zo aardig’:

Zo vreemd, die Hollanders (*De stille kracht*)

En toch zo vreemd, de drie mannen, zij leefden alle drie (*Van oude mannen...*)

De indische herkomst van de inversie van het lijdend voorwerp is interessant, en kan zeker het gebruik in de dialogen verklaren, maar is aan de andere kant ook niet voldoende. Van den Toorn wijst er zelf op dat de constructie in de kringen van de Tachtigers en aan het begin van de twintigste eeuw nog veel breder in het literair proza werd gebruikt, en daarbij ging het natuurlijk niet alleen om dialogen van ‘indische mensen’.

Het verschijnsel beperkte zich bij Couperus niet alleen tot inversie van het lijdend voorwerp en het werkwoord. Ook het onderwerp van de zin werd geregeld achteraan in de zin geplaatst, in een woordvolgorde die voor het ‘levend Hollands’ op zijn minst ongebruikelijk is. Hier zijn enkele voorbeelden (de eerste twee zijn van Van den Toorn, de derde haalde ik zelf uit *De berg van licht*):

... en onder hen verzonk weg het kasteel (*Psyche*).

Maar van de vlaggestok op het residentie-erf bleef waaien de vlag... (*De stille kracht*)

Blank en bloot lag als Hermafroditus Bassianus (*De berg van licht*)

Van den Toorn wijst er op dat andere zinsdelen ook geïnverteerd kunnen worden in het werk van Couperus: aan de ene kant betreft dit ‘allerlei bepalingen’ (‘voet ging het voor voet’, Een ode) en aan de andere kant zelfs ‘infiniteven die van een ander werkwoord afhangen’: ‘Hij zou wandelen gaan, in het woud’ (uit *Aan de weg der vreugde*). Van den Toorn uit kritiek op deze laatste vormen die volgens hem ‘het germanisme in bedenkelijke mate’ naderen.

Twee stijlen

Deze kritiek laat in mijn ogen al het zwakke punt zien van de ‘indische’ oorsprong als verklaring van de inversie-constructie: kennelijk bestaan er ook inversies met een heel andere oorsprong.

Interessanter is dan ook wat Van den Toorn voorstelt als de ‘functie’ van deze constructie: het oproepen van ‘dramatische spanning’. Couperus is in deze zienswijze een ‘dramatische’ schrijver, dat wil zeggen een auteur die zijn romans als toneelstukken schrijft.

Dat is mooi gevonden, maar er zit in de onderbouwing van die verklaring iets paradoxaals. Aan de ene kant noemt Van den Toorn als argument voor het dramatische dat Couperus in zijn Haagse romans zulke levendige dialogen schreef. Tegelijk blijkt uit zijn eigen tellingen dat nu juist in die Haagse romans de inversies relatief het minst voorkomen. “Zodra de schrijver zich aan onrealistische onderwerpen waagde,” schrijft hij, “lijkt het, alsof hij niet meer bij machte was zijn beschrijvingen in normale syntactische verhoudingen te geven.” Maar dat is natuurlijk heel wat anders dan ‘dramatiek’

– het is een suggestie dat de schrijver zich zodra hij ‘onrealistisch’ materiaal te pakken heeft, stilistisch niet meer helemaal in de hand heeft.

Het probleem lijkt mij hierbij te zijn dat Van den Toorn probeerde een uniforme definitie van ‘de stijl van Couperus’ op te stellen: één samenbindende noemer waaronder al dat proza te rangschikken zou zijn. Dat doet volgens mij geen recht aan juist het veelkleurige van Couperus' proza. Er lijken mij (minstens) twee in het oog springende stijlen te zijn, die onderling van elkaar verschillen en die ik een ‘dramatische’ en een ‘zangerige’ zou noemen. (Ik laat daarbij dan nog het journalistieke proza buiten beschouwing, waarin hij feitelijk nog weer een heel ander register kon aanslaan.) Couperus was hierin naar mijn idee overigens tamelijk uniek: er zijn weinig Nederlandse schrijvers die zo duidelijk in verschillende stijlen konden schrijven.

De dramatische stijl bestaat uit Multatuliaans levend Hollands en vinden we overwegend in de realistische romans en verhalen, bijvoorbeeld in de Haagse romans, en daar dan weer met name in de dialogen. De volgende voorbeelden komen uit *Korte arabesken*:

- Jij bent immers een ‘duc’? Ze hebben me gezegd, dat je een ‘duc’ was.
- Natuurlijk ben ik een duc! heb ik geantwoord met aplomb. En André, die wel beter wist, maar veel houdt van in het ootje te nemen, staafde mijn bewering:
- Natuurlijk is die een duc! heeft André aan Bébert verzekerd.

En zelfs in een verder zeer zangerige roman als *De berg van licht* vinden we dramatische passages die geschreven zijn in levend Hollands:

- Stt.... heilige vader! fluisterde Matthias koel. Het is niet goed, dat je dat hier zegt. Het is beter, dat je de trappen opgaat. Ik zelf zal je wel brengen en mijn slaven zullen plaats voor je maken. Een jongentje houdt wel je ezeltje vast, want het is goed, dat de twee monniken meêgaan, en dat er wat gevolg zoo om je is....

In sommige van die passages worden de zinnen bovendien afgebroken, precies zoals je in spreektaal zou doen:

Mijn vriend Matthias? Die is een Romein! Een Christen, maar een Romein! Zeker niet is hij een Jood! Ik? Ik ben een Romein! Wel neen.... mijn moeder alleen was een Indische vrouw.... Ik ben wel aan den Ganges geweest, maar ik ben een Romein, een Romein! Ja, Rome moest Romeinsch weêr worden! Rome, het lijkt wel Perzië! Dat heeft Sardanapalus gedaan! Bedrogen heeft hij ons allemaal! Het heilige Licht....? Onzin!

In dit soort passages vind je naar mijn indruk geen inversies. Het is moeilijk om er statistiek op te doen, daarvoor zou je eerst alle dialogen uit alle romans bij elkaar moeten zetten en op woordvolgorde analyseren; ik ben er in ieder geval geen voorbeelden van tegengekomen.

Daarnaast is er de zangerige stijl, die inderdaad is voorbehouden aan de onderwerpen die niet realistisch zijn. Het lijkt me echter niet vruchtbaar om te zeggen dat Couperus daar ‘niet langer bij machte’ was wanneer hij bij het schrijven van enkele van zijn beste werken bijzondere middelen inzette. Hij zette het middel in om de taal beter te laten klinken. Waar hij in zijn realistische romans de gewone spreektaal probeerde te benaderen, daar creëerde hij in dit zangerige werk een kunstmatige spreektaal.

Het valt op dat alle genoemde inversies het achterop plaatsen betreffen van een bepaald zinsdeel. De vraag is, waarom dit zo zou zijn. We weten uit fonetisch onderzoek naar intonatie dat sprekers de neiging hebben om het einde van zinnen en (grote) zinsdelen iets te vertragen en deze bovendien vergezeld doen gaan van een toonbuiging. Stellende zinnen worden in het Nederlands bijvoorbeeld normaliter naar het einde toe lager van toon; de volgende zin begint dan met een hogere toon. De woorden die aan het eind van een zin staan worden er aldus altijd een beetje uitgelicht, ze krijgen extra glans.

In een opmerkelijk opstel uit 1992 over Couperus' stijl noemt Marcel Janssens deze 'decadent' en zegt dat hij er "een hang naar ornamentiek in [ziet], naar fiorituren en krullen, of naar een rijkelijke 'copia verborum'. Ik ontwaar daarin communicatie- en gedragsvormen van de welgestelde Haagse bourgeoisie rond 1900 (meer bepaald van de ex-kolonialen onder hen), met haar sociaal-distinctieve, gemaniëreerde oververfijning, met haar geparfumeerde maniertjes in coterieën, salons en tableaux vivants (...)"

Het is kennelijk moeilijk om over deze stijl te spreken zonder in waardeoordelen te vervallen, we zagen dit ook al bij Van den Toorn; en het is ook interessant dat die waardeoordelen zelden onversneden positief zijn, maar juist lijkt me in ieder geval de hang naar schoonheid. Ik denk echter dat we die niet alleen moeten zoeken in het visuele (de fiorituren en krullen), maar in het auditieve. Een belangrijke reden daarvoor is dat ook veel van Couperus' andere stijlmiddelen een auditief effect hebben, zoals ik hieronder hoop te laten zien.

Natuurlijk en onnatuurlijk in de zinsbouw

Eerst wil ik nog ingaan op een ander aspect dat alle commentatoren vermelden, zoals we hebben gezien: het kunstmatige karakter van Couperus' zinsbouw. Hoewel er misschien her en der kiemen te vinden zijn van het soort 'inversies' dat hij gebruikte, zocht hij de grenzen op van wat er in de Nederlandse syntaxis gebruikelijk was.

Nu is in de loop van de twintigste eeuw, vooral onder invloed van de beroemde Amerikaan Noam Chomsky (1928), de syntaxis bij uitstek het gebied geworden dat men is gaan zien als het domein van *taalnatuur*. Chomsky heeft er in zijn langdurige carrière voor gepleit om met name het vermogen om zinnen te bouwen te zien als een uniek menselijke eigenschap, die (daarom) berust op een aangeboren vermogen van de mens.

Dit betekent natuurlijk niet dat bijvoorbeeld de zinsbouw van het Nederlands specifiek is aangeboren, maar wel dat de mogelijkheden van de zinsbouw worden ingeperkt door dit aangeboren taalvermogen. Bovendien leert een kind in de eerste levensjaren welke van de universele mogelijkheden zijn moedertaal gebruikt. Dit alles gaat moeiteloos en onbewust, in ieder geval in die eerste levensjaren, de zogeheten 'kritieke periode'. Het leren van de zinsbouw is daarmee zoiets als het groeien van een plant: er is weliswaar de juiste invoer nodig – water en zonlicht voor de plant, sprekende ouders voor het kind – en de vorm en inhoud van die invoer hebben weliswaar invloed op de uitkomst, maar deze is toch natuurlijk. Zinnen bouwen is daarmee volgens veel moderne taalkundigen een natuurlijke activiteit voor de mens.

Hoe verhouden Couperus' enigszins excentrieke zinsconstructies zich nu tot deze gedachte? Het feit dat het soort inversies als hij maakt in andere talen gevonden kan worden, laat zien dat deze niet geheel en al 'onnatuurlijk' zijn. Bovendien zijn er ook duidelijke grenzen aan wat er wel of niet verschoven kan worden. Voor zover ik heb kunnen nagaan, trekt Couperus bijvoorbeeld nooit woordgroepen uit elkaar. Zinnen zoals de volgende zullen we in het oeuvre niet tegenkomen:

een onverschilligheid, die langzaam zijn had doorzielt levensmerg. [niet aangetroffen]

In dit hypothetische voorbeeld is *zijn* blijven staan op de plaats waar we normaal gesproken het lijdend voorwerp verwachten, en alleen *levensmerg* geïnverteerd. Iets dergelijks valt – met enige moeite - best te begrijpen, *zijn* kan nergens anders bij horen dan bij *levensmerg*, en je zou het bij klassieke Romeinse prozaïsten als Tacitus kunnen tegenkomen, maar niet bij Couperus.

Wat wel weer zou kunnen: ‘zij had de Regent een koetsier opgedrongen van Solo’ of zelfs ‘zij had de Regent van Solo opgedrongen een koetsier’. De eerste is ook in het dagelijks taalgebruik mogelijk; de tweede laat zien dat woordgroepen als ‘een koetsier van Solo’ wel kunnen worden opgebroken. Het zou interessant zijn om nader uit te zoeken wat er allemaal precies wel en niet mogelijk is.

Samengestelde werkwoorden

Zoiets geldt ook voor een ander bekend stijlmiddel van Couperus: het gebruik van samenstellingen zoals *triltintelen*. Ik heb daarover al eerder geschreven, in een artikel in *Onze Taal* in 1997.

In dat artikel maakte ik overigens een nare fout: ik beweerde dat het soort nieuwe werkwoorden dat Couperus maakte, slechts zelden verbogen werden. In 2001 tikte Han van der Peek me daarover op een heel vriendelijke manier op de vingers. Aan de hand van een door hemzelf samengestelde database van nieuwvormen in *De berg van licht* laat hij zien dat er juist relatief veel nieuwe werkwoorden in verbogen vorm voorkwamen. Van de 1758 woordkunstvormen die hij aantrof bleken er 68 verbogen werkwoorden te zijn: *triltintelden*, *kroonlijstte*, *smeekglimlachte*, *prachtstraalde*, enzovoort.

Deze werkwoordelijke samenstellingen zijn op het randje van de natuurlijkheid. ‘Gewone’ samengestelde werkwoorden zoals *zweegvliegen* en *stofzuigen* worden maar moeilijk verbogen. ‘Ik zweefvlieg’, ‘hij stofzuigt’: het klinkt moeizaam. Ik moet er wel bij zeggen dat voor mijn gevoel om de een of andere reden de verleden tijd al snel wat beter klinkt: ‘we zweefvliegdien’ of ‘zij stofzuigden’ is nog steeds niet heel prettig, maar toch iets beter. Doordat *De berg van licht* in zijn geheel in de verleden tijd verteld wordt, is dit ook de meest voorkomende soort verbuiging in Van der Peeks database. (Interessant is dat verbogen vormen voor het taalgevoel weer een stuk slechter worden wanneer je de sterke verbuiging kiest: ‘we zweefvlogen’, ‘ze stofzogen’. Couperus' werkwoorden hebben die sterke verbuiging niet.)

Ook anderszins heeft Couperus een voorkeur voor het gebruik van werkwoorden. In de volgende passage worden allerlei kleurennamen (zelfstandig en bijvoeglijk naamwoorden) tot werkwoorden. Dat geeft een dynamisch, stromend effect. Waarom dit alles zo is, is niet duidelijk, maar het is een duidelijk gevoel dat sprekers van het Nederlands kennelijk ooit hebben opgepikt: samengestelde werkwoorden verbuig je liever niet. De kunst van Couperus is dat hij die ongesproken regel nu juist overtreedt.

De Russisch-Amerikaanse taalkundige Roman Jakobson (1896-1982) heeft ooit een invloedrijke lijst met ‘functies van taal’ opgesteld, van het overdragen van informatie tot het aanzetten van de ander tot actie. Een van die functies was volgens Jakobson echter ook de ‘poëtische’, waarin de boodschap aandacht vraagt voor zijn eigen vorm, voor zijn eigen kunstmatigheid. Traditionele dichterlijke middelen als rijm en metrum versterken deze functie in de klassieke dichtkunst. In zijn zangerig proza gebruikte Couperus ook in beperkte mate rijm en alliteratie. In de volgende passage uit *De berg van licht* rijmen eerst *walm* en *dwalm* en wordt er daarna op *st* geallitereerd; ondertussen wordt de zin ook nog eens klankmatig samengebonden door assonantie op de *a* van *walm* en de *a* van *adem*. Die lage klinkers geven het geheel een extra drukkende klank:

Een walm van knoflookadem en uitwasemend zweet dwalmde al op, vermengd met de bitterheid van stof van de straten, de sterke cosmetieken der vrouwen, terwijl van achter de bronzware gordijnen al aannevelde een aroom der ginds bereide lampen en geurvaten.

Overige stijlfiguren

De lezer wordt dus betrokken op de vorm van de taal, en er zijn meer aanwijzingen dat die vorm vooral een klankvorm is. Dat blijkt ook uit andere stijlfiguren die Couperus gebruikt. Ik geef hiervan een aantal voorbeelden, telkens uit *De berg van licht*. Zoals dat van de herhaling, bij uitstek iets wat klinkt:

Dringende, dringende in elkanders ruggen, stond zij als opgepakt en kon zich niet meer verroeren, een mozaïek gelijk geworden van star starende koppen vòl geduld om te wachten nog uren lang (...)

Dit voorbeeld laat ook nog iets anders, zo mogelijk nog sprekenders zien: het gebruik van accenten, zoals in dit geval op *vòl* en *ùren*. Die herhalingen en accenten zorgen net als de inversies vooral voor een soort klankeffect: een ritme. Ook de interpunctie draagt daaraan bij, zoals blijkt uit het volgende voorbeeld:

Kind... zie... zie: zoo als, zoo je heél lange tuurt, je de sterren ziet bewegen en gaan om ons rond, zoo gaan wij om de starren rond, en, bol, gaan wij om onszelve, maar dit, mijn kind, wat ik je zeg, is ons het geheim, het geheim van ons Magiërs, want onze wetenschap is heilig en wij geven ze niet aan het volk.

In dit fragmentje zitten, met uitzondering van woordkunst, alle genoemde stijlmiddelen bij elkaar: inversie ('gaan om ons' in plaats van 'om ons gaan'), herhaling ('het geheim, het geheim') en accenten. Maar daarnaast werkt de schrijver met beletseltkens ('Kind...zie... zie'), en een tamelijk overvloedig gebruik van komma's. Dat werkt allemaal feitelijk mee aan één specifiek aspect: frasering, het indelen van de taalstroom in stukjes– en het geeft daarmee een ritme.

Het is trouwens interessant dat dit een stukje monoloog is, maar dus een die niet in 'levend Hollands' gesteld is – er komt ook nog een archaïsme als starren in voor. Magiërs en personen van koninklijke bloede spreken in de zangerige stijl in *De berg van licht*, terwijl de personen uit het volk in realistische stijl spreken – ongeveer zoals in sommige stukken van Shakespeare de hoger geplaatste personen in blanke verzen spreken en de handwerklieden in proza.

In *De berg van licht* is overigens nóg een intrigerend, complex, voorbeeld te vinden:

Maar gaan naar Emessa den Dag van den Dans ging ieder, die niet lam, blind of ziek was.

Hier wordt het werkwoord gaan herhaald: de eerste keer staat hij in onverbogen vorm en de tweede keer verbogen. Je zou het kunnen zien als een extreme vorm van inversie: het onderwerp ieder, die niet lam, blind of ziek was wordt helemaal naar achteren verplaatst, over twee bepalingen ('naar Emessa', 'den Dag van den Dans') heen. De structuur wordt daardoor potentieel wel erg onbegrijpelijk en dus wordt een ander type constructie ingevoerd, met die herhaling van gaan. Ook dit soort constructies worden wel in niet-standaardvormen van het Nederlands aangetroffen, maar het belangrijkste lijkt mij het effect: dat het onderwerp van de zin helemaal achteraan komt te staan. En daardoor anders klinkt.

Besluit

Sinds de negentiende eeuw heeft het voor veel Nederlandse prozaschrijvers als ideaal gegolden om een ‘natuurlijke schrijftaal’ te gebruiken. Couperus deed in zijn werk soms het omgekeerde: hij schreef een ‘onnatuurlijke spreektaal’, een proza dat gebruik maakte van bewuste klankeffecten.

Hij was daarin natuurlijk niet de enige: veel van zijn tijdgenoten deden iets soortgelijks. Bovendien was dit niet het enige register dat hij beheerste: sommige passages waren juist geschreven in het natuurlijke register, al benaderde hij daarmee ook spreektaal. Hoe dan ook lijkt zijn proza in de eerste plaats geschreven voor het oor. Zijn taal was mooi omdat ze zong.

Het zijn opvattingen over literatuur die inmiddels niet meer door velen aangehangen worden. In het proza lijkt het Multatuliaanse levende Hollands het gewonnen te hebben, en in ieder geval is er veel minder ruimte voor stilistische verscheidenheid; ik kan me eigenlijk geen hedendaagse literaire schrijver voor de geest halen die zo evident verschillende toonsoorten hanteert.

Dat maakt Louis Couperus in zekere zin misschien moeilijk voor de moderne lezer: je moet hem appreciëren om een kwaliteit die in onze cultuur minder belangrijk geworden is. Je moet hem niet alleen lezen, je moet ook naar hem luisteren.

Bibliografie

- Marcel Janssens. 1992. ‘Over woordvolgorde bij Louis Couperus’. *Verslagen en Handelingen van de Koninklijke Academie voor Nederlandse taal- en letterkunde (nieuwe reeks)*, 1992: 153-162
- Marc van Oostendorp. 1997. ‘Trilintelen met Couperus’. *Onze Taal* 66:325-327.
- G.S. Overdiep. 1932-33. ‘Inversie in Couperus’ Iskander’. *Onze Taaltuin* 1:3-8.
- Han van de Peek. 2001. ‘De woordkunst van Louis Couperus in *De berg van licht*’. *Arabesken* 18:26-31.
- Maarten van den Toorn. 1958. ‘Enige stijlverschijnselen bij Louis Couperus.’ *De Nieuwe Taalgids* 51:312-322.
- Menno Voskuil. 2009. ‘Verrassend schoone, betooverende taalmuziek. Contemporaine reacties op de poëzie van Louis Couperus’. *Arabesken* 17 (34): 22-26.