Nostalgie is niet meer zoals het geweest is

Een studie naar nostalgie in de romans Oude Meesters van Joost de Vries en Gebrek is een groot woord van Nina Polak

Lieke Olde Hampsink

Masterscriptie aangeboden binnen de opleiding Literatuur vandaag

Begeleider: Saskia Pieterse

Academiejaar 2019-2020

20 276 woorden

# Samenvatting

Deze scriptie onderzoekt het fenomeen nostalgie in de hedendaagse samenleving aan de hand van de theorie van Svetlana Boym en hoe dit geuit wordt in de romans *Oude Meesters* van Joost de Vries uit 2017 en *Gebrek is een groot woord* van Nina Polak uit 2018. Is er sprake van restauratieve of reflectieve nostalgie in deze romans? Hierin wordt een verdere onderverdeling gemaakt in drie assen: nostalgie en techniek, nostalgie en de postkoloniale conditie, en nostalgie en gender. Eerst wordt een historisch overzicht gegeven over nostalgie vanaf de moderniteit. Vervolgens wordt de theorie over restauratieve en reflectieve nostalgie van Boym uitgelegd en in verband gelegd met de huidige postkoloniale en genderkritiek. Daarna volgen de twee casusonderzoeken, waarbij de narratieve structuur van de romans geanalyseerd wordt en een klassieke lezing van drie gekozen thema’s plaatsvindt, namelijk technologische ontwikkelingen, postkoloniale nostalgie, en nostalgie en gender. Aan de hand hiervan beargumenteert deze scriptie dat beide romans reflectieve nostalgie kennen, maar dat dit op een andere manier geuit wordt.

# Inhoudsopgave

Samenvatting 2

Inleiding 5

Omschrijving van het onderzoek 6

Theoretisch kader 7

Begin 20e eeuw: nostalgie en de moderniteit 8

Eind 20e eeuw: opkomst cultural memory studies 9

Nostalgie na de val van de Berlijnse muur 11

Hedendaagse nostalgie: dekolonisatie en vrouwenemancipatie 13

Conclusie 16

Methode 17

Casus 1: *Oude Meesters* 18

Analyse narratieve structuur 19

Technologische ontwikkelingen 19

Postkoloniale nostalgie 23

Nostalgie en gender 28

Conclusie 38

Casus 2: *Gebrek is een groot woord* 41

Analyse narratieve structuur 42

Technologische ontwikkelingen 43

Postkoloniale nostalgie 46

Nostalgie en gender 55

Conclusie 62

Conclusie 64

Literatuurlijst 67

Primaire bronnen 67

Secundaire bronnen 67

Bijlage 69

# 

# Inleiding

Nostalgie lijkt van alle tijden te zijn en diep verweven in de Westerse populaire cultuur: van het recyclen van modetrends tot het *rebooten* van oudere televisieseries, overal lijkt een verlangen naar een geromantiseerd beeld van het verleden de kop op te steken. En niet alleen in de popcultuur is hier sprake van een blik die zich richt op het verleden: de heropleving van het nationalisme en (extreem)rechtse politieke partijen gaat uit van hetzelfde principe.

Ook Nederland is een nostalgisch land, zoals Jan Willem Duyvendak aantoonde in zijn studie *The Politics of Home: Belonging and Nostalgia in Western Europe and the United States* uit 2011. Hij gebruikte in zijn analyse van nostalgie in de Nederlandse samenleving de theorie van literatuurwetenschapper Svetlana Boym, zoals zij deze omschrijf in het in 2001 verschenen *The Future of Nostalgia*. Zij maakte onderscheid tussen twee vormen van nostalgie: reflectieve en restauratieve nostalgie:

Restorative nostalgia stresses nostos and attempts a transhistorical reconstruction of the lost home. Reflective nostalgia thrives in algia, the longing itself, and delays the homecoming— wistfully, ironically, desperately. (Boym xviii)

Duyvendak omschreef de nostalgie in de Nederlandse samenleving als overwegend restauratief (110). Dit was voornamelijk in verband met politieke en publieke discussies over migratie. Nostalgische gevoelens liggen echter ingewikkelder dan slechts in het publieke en politieke debat. Nostalgie is ook een persoonlijke ervaring die mensen kunnen hebben, vaak in interactie met zo’n publiek debat. Deze complexiteit en ambiguïteit van nostalgie en de manier waarop mensen hiermee omgaan, kunnen bij uitstek worden weergegeven in een roman. Hierin wordt de tijdsgeest neergezet en wordt laten zien dat nostalgie verschillende vormen aan kan nemen. Om deze reden heb ik gekozen om twee recente romans te analyseren op het gebied van nostalgie. Uit literatuuronderzoek blijkt dat nostalgie zich niet alleen bevindt tussen het individuele en collectieve niveau, maar ook op andere facetten: de relatie tussen grote technologische veranderingen en nostalgie, de relatie tussen dekolonisatie en nostalgie, en de relatie tussen ingrijpende genderverhoudingen, onder invloed van de feministische golven, en nostalgie. Dit laatst genoemde aspect is de reden dat ik gekozen heb voor romans met een man of vrouw als auteur dan wel hoofdpersonage. Op deze manier ben ik uitgekomen bij de roman *Oude Meesters* van Joost de Vries uit 2017 en *Gebrek is een groot woord* van Nina Polak uit 2018.

## Omschrijving van het onderzoek

In dit onderzoek zal ik eerst een historische schets vanaf de moderniteit geven over verschillende theorieën met betrekking tot nostalgie in een Westerse samenleving. Dit zal ik in verband brengen met het heden: wat betekent nostalgie in een postkoloniale en post-vrouwenemancipatie samenleving? Daarna zullen de twee casusonderzoeken volgen, waarbij de nadruk zal liggen op de focalisatie in beide romans en een thematische lezing van verschillende ruimtes met betrekking tot nostalgie. Alhoewel nostalgie, zoals eerder genoemd, zich op verschillende niveaus en manieren uit, is de terugkerende kwestie in dit onderzoek in hoeverre nostalgie leidt tot een restauratief verlangen, of tot en reflectie op de eigen nostalgische gevoelens, die niet noodzakelijkerwijs omgezet hoeven te worden in het daadwerkelijk restaureren van het heden naar het verbeelde verleden

# Theoretisch kader

De term nostalgie betekent in onze samenleving een verlangen naar een verleden. Dit kan iemands eigen verleden zijn, maar ook een bepaalde periode die een individu zelf niet gekend heeft. Deze betekenis is echter pas tijdens de moderniteit zo ontstaan: voorheen bedoelde men met nostalgie ‘heimwee’, een verlangen naar een thuis en dus een ruimtelijk verlangen (Boym xvi). Het woord komt uit het Grieks: ‘nostos’ betekent thuis, ‘algia’ een verlangen. In *The Future of Nostalgia* omschrijft Svetlana Boym nostalgie als “a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one’s own fantasy” (xiii). Naast dat het een ontheemd gevoel is, creëert het dus ook een geromantiseerd beeld van de werkelijkheid: het thuis waarnaar verlangd wordt, bestaat niet in die vorm. Ze beschrijft ook de negatieve connotatie die het woord in de samenleving heeft: het zou eerder een vorm van ‘kitsch’ dan ‘echte’ geschiedenis of geheugen zijn (Boym xiv). Door iets nostalgisch te noemen, zou een individu afstand nemen van een bepaalde verantwoordelijkheid bij herinneren; door nostalgische gevoelens zou je de geschiedenis kunnen herinneren zonder schuld. Dit komt door het romantiseren van het verleden: de ‘slechte’ dingen worden vergeten, terwijl de ‘goede’ dingen uitvergroot worden.

Boym beargumenteert dat nostalgische gevoelens echter ingewikkelder liggen dan dat. Nostalgie is niet alleen een verlangen naar een plaats, het is een verlangen om de geschiedenis uit te wissen en deze te veranderen in een persoonlijke of collectieve mythologie. Op deze manier zou je een tijdvak opnieuw kunnen bezoeken, zoals je een plaats ook opnieuw kunt bezoeken. Daarnaast noemt ze nostalgie paradoxaal (xv): ‘algia’, het verlangen, kan men meer empathisch maken omdat deze gevoelens gedeeld worden door anderen, terwijl ‘nostos’, de terugkeer naar huis, juist mensen verdeelt. Het begrip voor elkaar wordt minder door de idee die men van het ideale thuis heeft.

Nostalgie is niet alleen een persoonlijke kwestie, het is ook een “historical emotion” (Boym xvi). Zoals eerder genoemd, is de betekenis die wij nu geven aan nostalgie ongeveer tegelijkertijd ontstaan als de moderniteit. Boym ziet dit niet als toeval: door de moderniteit kijkt onze samenleving anders naar de begrippen ‘tijd’ en ‘ruimte’. Volgens haar zijn nostalgie en vooruitgang twee kanten van hetzelfde verschijnsel. Om nostalgie in de hedendaagse samenleving te kunnen begrijpen, is het van belang eerst terug te gaan naar de denkers uit de moderniteit en vanaf daar terug te werken naar nu. In dit theoretische kader zullen om die reden meerdere theorieën over nostalgie aan bod komen.

## Begin 20e eeuw: nostalgie en de moderniteit

In het essay *On Some Motifs in Baudelaire* ziet cultuurcriticus Walter Benjamin een verandering in de moderne maatschappij. Door de vele technologische veranderingen raakte men het overzicht in het alledaagse leven kwijt, waardoor er werd verlangd naar een tijd waarin het leven wél overzichtelijk was. De moderniteit bestaat volgens Benjamin uit een opeenvolging aan shocks die men moet zien te overkomen. Om te kunnen leven in wat hij ‘de chaos van de stad’ noemde, schermen we ons af voor de overdaad aan prikkels die de hedendaagse samenleving teweegbrengt.

Daarnaast maakt Benjamin in zijn essay onderscheid tussen twee vormen van zijn in de wereld: via een *Erfahrung* (ervaring) en een *Erlebnis* (beleving). Bij een ervaring wordt het collectieve geheugen vermengd met het individuele geheugen: een persoon heeft een bepaalde gebeurtenis al eens meegemaakt of kent de omstandigheden en heeft dus al ervaring ergens in. Volgens Benjamin zorgen rituelen in de samenleving ervoor dat deze twee vormen van geheugen telkens opnieuw met elkaar vermengd worden: “they triggered recollection at certain times and remained available to memory throughout people’s lives” (316).

Een beleving is juist een op zichzelf staande gebeurtenis, die niet teruggrijpt op een ritueel. In de modern, kapitalistische wereld was toegang tot de ervaring eigenlijk niet meer mogelijk. Dit kwam door de shock van het leven in de moderne stad – tot uiting gebracht in de poëzie van Baudelaire, maar ook de opkomst van geïndustrialiseerde goederen die het handwerk volledig hadden verdrongen, en de vervanging van betekenisgevende grote verhalen door de ongestructureerde brokken sensatie uit de massapers. Wat de mens in de moderniteit ondergaat, zijn ‘belevenissen’. Het probleem van slechts beleven en niet meer ervaren, is het terugtreden van het aura uit de wereld. Benjamin noemt de associaties die zich om een object heen verzamelen en die voortkomen uit het geheugen, de aura van het object (337). Deze aura correspondeert precies met een ervaring. Melancholie zou dit gebrek aan aura blootleggen. Zonder aura wordt de aarde teruggebracht naar “a mere state of nature” (Benjamin 336), zonder voorgeschiedenis. Melancholische personen zouden verlangen naar een tijd waarin er wel ervaren kon worden.

Benjamin zag dus een verband tussen de vooruitgang van de moderniteit en het verval van ervaringen. De overdadige hoeveelheid prikkels in de chaos van de stad zorgt ervoor dat mensen alleen nog maar beleven. Alhoewel Benjamin zijn ideeën ontwikkelde in de context van een post-WOI wereld, zijn zijn inzichten nog steeds relevant. In onze tijd is door de globalisering en technologische vooruitgangen is de wereld kleiner en transparanter geworden. Nostalgie is op deze manier ook een verlangen naar ervaringen en aura.

## Eind 20e eeuw: opkomst cultural memory studies

In de jaren ’80 van de 20e eeuw begon het geheugen meer centraal te staan in de culturele studies en veranderde op deze manier de kijk op de wisselwerking tussen het individuele en het collectieve geheugen door de opkomst van de *cultural memory studies*. Dit collectieve geheugen werd sindsdien opgesplitst in het sociale en het culturele geheugen (Assmann 109). Op het individuele niveau is het geheugen het persoonlijke geheugen, dat zich in het neuro-mentale systeem bevindt. Op sociaal niveau is het geheugen juist communicatief en helpt de sociale interactie. Door het geheugen kunnen we in groepen en gemeenschappen leven, en het leven in groepen zorgt er ook voor dat we een geheugen op kunnen bouwen. Het derde en laatste niveau is wat van belang is bij onderzoek naar nostalgie in een samenleving: het culturele geheugen dat zorgt voor een culturele identiteit. Het collectieve culturele geheugen zal niet inherent nostalgisch zijn, maar een nostalgisch idee van het verleden kan ook in de cultuur vorm krijgen.

In dezelfde periode ontwikkelde Susan Stewart haar theorie over verlangens en hoe het geheugen zich in bepaalde objecten kan manifesteren. In *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* bouwt ze voort op de inzichten van Benjamin, waarbij ze het verlangen naar het verleden koppelt aan het verlangen naar authenticiteit. Volgens haar is de zoektocht naar een authentieke ervaring en een authentiek object van essentieel belang geworden sinds de opkomst van het kapitalisme. Zo’n authentieke ervaring is moeilijk te bereiken, omdat deze voorbij ervaringen van het heden lijkt te gaan (Stewart 133). Objecten kunnen echter deels authentieke ervaringen vervangen. Ze noemt hier het souvenir als voorbeeld. Een souvenir is een object dat symbool staat voor een authentieke ervaring en tegelijkertijd is het een aandenken, een herinnering die tot object is gemaakt (Stewart 145). Ironisch genoeg helpt de souvenir alleen maar meer het kapitalisme in stand te houden, waar nostalgische mensen juist van willen ontsnappen. Haar theorie kan gezien worden als een verlengstuk van Benjamins theorie, maar in de nieuwe traditie van de *cultural memory studies*. Zoals Assmann aantoonde, staan een individueel en collectief geheugen met elkaar in wisselwerking. Een souvenir is slechts één object voor een bepaald individu, maar het verlangen naar authenticiteit wordt door een collectief gedragen.

## Nostalgie na de val van de Berlijnse muur

Literatuurwetenschapper Svetlana Boym zag na de val van de Berlijnse muur een bijzondere vorm van nostalgie ontstaan. De hereniging van West- en Oost-Berlijn klonk van zichzelf al nostalgisch: het impliceert een soort verlangen naar een verleden, een verloren thuisland dat hersteld moest worden. Voor 1989 leek Duitsland één land met één cultuur dat in tweeën was gesplitst. Na de val van de muur bleek deze eenheid er niet te zijn: Duitsland was een staat met twee naties (Boym 206). Beide naties hadden hun eigen tradities en cultureel geheugen. Toen de muur nog stond, werd weinig over dat verschil gepraat en nu deze weg was, werd de aanwezigheid van die kloof juist groter. Oost- en West-Berlijn beschuldigden elkaar van nostalgische gevoelens naar de tijd voor de val van de muur (Boym 207).

Boym probeerde deze ingewikkelde situatie te begrijpen en kwam met een nieuwe theorie over nostalgie, waarin ze onderscheid maakt tussen reflectieve en restauratieve nostalgie. Voor haar is nostalgie een bemiddelaar tussen het collectieve en individuele geheugen, waarbij het collectieve geheugen hier het culturele geheugen is.

Binnen de restauratieve nostalgie is volgens Boym wel degelijk sprake van nostalgische gevoelens, al vindt men dat zelf niet: restauratieve nostalgische mensen geloven dat ze een fundamentele waarheid over het verleden verdedigen. Zij ijveren voor een terugkeer naar nationale symbolen en mythes. Soms mondt dit streven zelfs uit in complottheorieën: er is een vijand die de natie verhindert om naar het glorieus voorgestelde verleden terug te keren. Boym noemt de nationale en nationalistische heropleving als voorbeeld voor deze vorm van nostalgie (41). Restauratieve nostalgie is terug te vinden in de reconstructies van monumenten uit het verleden, waarbij het object zo ‘waar getrouw’ mogelijk in ere hersteld moet worden. De restauratie van het verleden komt ook terug in het verlangen naar de terugkeer naar huis, bij voorkeur een collectief thuis. Bij deze vorm van nostalgie ligt de nadruk dus op de ‘nostos’; het huis.

Naast het restaureren van het verleden kan restauratieve nostalgie zich dus ook uiten in complottheorieën. Extreemrechts zet deze vaak in als middel voor het hedendaagse nationalisme. Deze vorm van restauratieve nostalgie verlangt naar een “transcendental cosmology” (Boym 43) en een simpele, premoderne opvatting van wat goed en wat slecht is. De ambivalentie en complexiteit van de geschiedenis wordt op deze manier in een keer weggevaagd. Aanhangers van deze vorm van nostalgie geloven sterk in een ‘wij vs. zij’-mentaliteit, waardoor ze het idee hebben dat hun ‘thuis’ de hele tijd bedreigd wordt. Boym noemt het geweld uit de twintigste eeuw als typisch voorbeeld van deze gedachtegang: zowel de Nazi’s als Stalin gebruikten deze retoriek onder het mom van restaureren van het vaderland (Boym 43).

Dit is een extreme vorm van restauratieve nostalgie, maar ook de minder extreme versies van deze vorm willen graag de geschiedenis letterlijk restaureren; de imperfecties die tijd met zich meebrengen achten zij niet van belang. In een restauratieve logica wordt het verleden stilgezet en raakt gestold als ware het een perfecte momentopname. Hierdoor mag het ingebeelde verleden geen tekenen van verval tonen en “it has to be freshly painted in its ‘original image’” (Boym 49), om zo eeuwig jong in onze geheugens te blijven.

Bij reflectieve nostalgie ligt de aandacht juist op de ‘algia’; het verlangen zelf. Reflectieve nostalgie houdt zich meer bezig met historische en individuele tijd. Waar de restauratieve nostalgie niet onderkent dat er sprake is van een nostalgisch verlangen, omdat men gelooft dat het hier om ‘de geschiedenis’ of ‘de waarheid’ gaat, daar trekt reflectieve nostalgie deze waarheidsclaim juist in twijfel. Reflectieve nostalgie draait om de ambivalentie van het menselijk verlangen en kijkt juist niet weg van de tegenstellingen binnen dat verlangen. Het verleden zou niet terug geroepen kunnen worden en de mens zou eindig zijn. Zoals de naam al zegt, wordt er een nieuwe flexibiliteit gesuggereerd en niet verlangt naar een herstel van het verleden. De focus ligt juist op een bemiddeling tussen geschiedenis en het verloop van de tijd (Boym 49).

Het grote verschil tussen restauratieve en reflectieve nostalgie is dat reflectieve nostalgie eerder verliefd is op de afstand tot het verleden, en niet op dat verleden zelf. Deze vorm van nostalgie is ironisch, niet eenduidig en fragmentarisch. Nostalgische mensen van dit type zijn zich ervan bewust dat er een gat bestaat tussen identiteit en gelijkenis, dat wil zeggen: het thuis is geruïneerd en bestaat niet meer, of is zodanig gerenoveerd dat deze niet meer herkenbaar is. Deze vervreemding en het gevoel van afstand drijft hen hun verhaal te vertellen over hun relatie tot het heden, verleden en soms zelfs de toekomst. Hierdoor bevat reflectieve nostalgie ook elementen van rouw en melancholie (Boym 55).

Hoewel de twee vormen van nostalgie behoorlijk met elkaar verschillen, moeten ze eerder als tendensen beschouwd worden dan twee totaal afgebakende vormen. Nostalgie kan kenmerken van beide vormen vertonen, maar zal meer naar de ene vorm dan naar de ander leunen.

## Hedendaagse nostalgie: dekolonisatie en vrouwenemancipatie

Waar in de 20e eeuw het denken over nostalgie vooral voortkwam uit een reflectie op de snelle technologische ontwikkelingen, de opkomst van het kapitalisme, en de consequenties van de twee Wereldoorlogen, daar is nu globalisering en migratie het belangrijke thema . In *The Politics of Home* stelt Jan Willem Duyvendak dat de idee dat een natie (“nation”) een ‘thuis’ zou moeten zijn, tegenwoordig vooral prominent in de politiek aanwezig is (1). Onder invloed van globalisering en migratie schuiven populisten steeds nadrukkelijker dit verlangen naar een verloren thuis naar voren: “In Western Europe, the ‘crisis of home’ relates primarily to the changing composition of populations and the meanings attached to these developments by (populist) politicians” (23). De bevolking in West-Europa is onmiskenbaar snel van samenstelling verandert. Hierdoor kunnen mensen het idee krijgen dat hun identiteit – en in het verlengde daarvan hun thuis – onder druk komt te staan. Op deze manier kan er een bijzondere situatie ontstaan waarin niemand zich thuis voelt: nieuwe immigranten kunnen heimwee hebben naar hun geboorteplaats, terwijl de oude bewoners zich kunnen gaan verzetten tegen de veranderingen en verlangen naar ‘de goede oude tijd’ (Duyvendak 25).

Zoals Duyvendak laat zien, kan een zoektocht naar identiteit iemand of zelfs een geheel land nostalgisch maken. Aangezien de vorming van een individuele identiteit, een collectieve (of culturele) identiteit en een cultureel geheugen in wisselwerking met elkaar staan, is het niet vreemd dat wanneer het cultureel geheugen niet meer door iedereen gedeeld wordt en de culturele identiteit onder druk staat, de individuele identiteit hier ook onder kan lijden.

Duyvendak illustreert dit aan de hand van Nederland. Nederlanders zien zichzelf graag als progressief. Net zoals Boym, ziet hij dat juist deze progressiviteit hand in hand gaat met nostalgie: “Paradoxically, the Dutch belief in their own progressiveness goes together with an unprecedentedly strong desire to hang on to the past. The revolutions of our time have not made us more forward-looking, but more nostalgic.” (Duyvendak 108).

In het verlengde hiervan is ook de opkomst van het nationalisme te verklaren: nostalgische landen hebben het gevoel eenheid in hun cultuur en dus hun collectieve identiteit te zijn verloren. Deze discussie over diversiteit in de cultuur laait vaak op wanneer het gaat over armoede, criminaliteit, werk en onderwijs. De onderliggende gevoelens bij zulke discussies gaan echter daarnaast ook – onbewust – over koloniale schuld en postkoloniale schaamte (Gilroy 162). De resten van het imperialistische en koloniale gedachtegoed komen tevoorschijn wanneer er een publieke discussie gaande is over racisme. Gilroy noemt dit fenomeen ‘postkoloniale melancholie’. Hij meent dat deze gevoelens in de samenleving dateren van ver voor de recente migratiestromen: ze komen op na de dekolonisatie. Er heerst een bepaald verdriet in de samenleving dat deze geen grootmacht of imperium meer is. Het verlangen naar een tijd waarin de natie aanzien en economische voordelen had door koloniën gaat echter gepaard met schaamte voor dit verlangen: terugverlangen mag niet, en toch wordt dat verlangen gevoeld. Omdat de dekolonisatie dus niet emotioneel verwerkt kan worden, duiken allerlei sentimenten des te sterker op in het actuele debat over migratie: het gevoel niet langer ‘thuis’ te zijn in de natie wordt dan niet toegeschreven aan een onverwerkt koloniaal verleden, maar aan de komst van migranten. Kortom: de onafhankelijkheid van voormalige koloniën kan gezien worden als een andere breuk met het verleden: we kijken nu met een andere blik naar kolonisatie en het is niet wenselijk terug te gaan naar dit verleden.

Tot slot moet hier gewezen worden op de effecten van de vrouwenemcipatie. In het boek *Angry White Men: American Masculinity at the End of an Era* schrijft Michael Kimmel over de genderrollen in de Verenigde Staten en wat dit betekent voor de witte man en zijn gevoel van mannelijkheid. Hij legt hierin een verband met nostalgie en *entitlement*. De ‘boze witte man’ kijkt verlangend terug naar een tijd waar dominantie nog mogelijk was en wil dit graag herstellen. Kimmel benadrukt dat, hoewel de boze witte mannen nog steeds de meeste macht in de wereld hebben, ze zichzelf opstellen als de slachtoffers. Ze hebben het idee dat er iets van hun afgenomen is en dat ze recht hebben op herstel hiervan en dus herstel van de tijden (Kimmel 112).

Duyvendak haalt in zijn studie Kimmel aan, maar claimt in zijn onderzoek dat de verschuivende genderrollen in Europa niet significant genoeg zijn voor het ontstaan van dergelijke nostalgische gevoelens. Voor mij is de vraag relevant of, ondanks culturele verschillen, er ook in Nederland mogelijk een verschil is tussen de manier waarop mannen en vrouwen nostalgie ervaren. Bestaan de verlieservaringen die hij beschrijft niet voor de Nederlandse witte man?

Tot slot: er is vrijwel geen literatuur te vinden over de relatie van vrouwen met nostalgie. Dit is opmerkelijk, aangezien in de postkoloniale theorie over nostalgie wel sprake is van nostalgie bij zowel de machthebbers als de voormalig gekoloniseerden. Impliciet lijkt de aanname dat de vrouwenemancipatie het leven van vrouwen alleen maar heeft verbeterd, dus wie zou terug willen naar het verleden? Toch zijn vrouwen uiteraard ook vatbaar voor een onbehagen in de moderniteit, al was het maar op de as van technologische veranderingen, en de as van postkoloniale melancholie in het geval van witte vrouwen.

## Conclusie

Moderniteit en nostalgie gaan hand in hand Cultuurcritici als Walter Benjamin interpreteren nostalgie daarom als een effect van een moderniteit die de verhouding tot het verleden volledig verstoort. Nostalgie is dan een poging die leegte op te vullen.

Aan het eind van de 20e eeuw lijkt er een nieuwe breuk met de geschiedenis te ontstaan door de val van de Berlijnse muur. Boyms tweedeling van restauratieve en reflectieve nostalgie opent meerdere mogelijkheden met betrekking tot het analyseren van nostalgie in (uitingen van) de samenleving. Op deze manier valt postkoloniale nostalgie ook uit te leggen: hoewel de onafhankelijkheid van voormalige koloniën een breuk met de geschiedenis is, eentje die bovendien maakt dat je *eigenlijk* niet meer mag terugverlangen naar de koloniale tijd, wordt er op een of andere manier toch naar terugverlangd. Maar ook hier is een reflexieve omgang met die gevoelens mogelijk: een nostalgisch persoon blijft zich dan bewust van het historisch geweld, maar buigt zich desalniettemin over de gevoelens van verlies en verlangen naar een vorm van terugkeer.

Zoals Boym ook al aangaf, zijn de twee vormen van nostalgie die zij onderscheidt twee tendensen en niet twee strikte omschrijvingen die elkaar niet kunnen overlappen. Op verschillende punten kan iemand restauratief nostalgisch, dan weer reflectief nostalgisch of helemaal niet nostalgisch zijn. Deze complexiteit en ambiguïteit van nostalgie kunnen in romans goed weerspiegeld worden, omdat in de werkelijkheid dit soort gevoelens altijd minder zwart-wit zijn dan de theorieën doen vermoeden.

# Methode

In dit onderzoek ga ik de romans *Oude Meesters* van Joost de Vries uit 2017 en *Gebrek is een groot woord* van Nina Polak uit 2018 analyseren op narratieve structuur, waarbij de nadruk zal liggen op focalisatie. Is er sprake van vertellersfocalisatie, personagesfocalisatie of allebei? Ik doe dit aan de hand van de termen zoals deze beschreven staan in *Narrative Fiction* van Shlomith Rimmon-Kenan, *Literair Mechaniek* van Erica van Boven et. al. en *Het leven van teksten* van Kiene Brillenburg Wurth et. al.

Daarnaast zal ik een klassieke lezing met betrekking tot nostalgie doen aan de hand van drie grote thema’s, zoals deze voortgekomen zijn uit het literatuuronderzoek: technologische veranderingen, postkoloniale nostalgie, en nostalgie en gender. Er zal een aantal verhaalelementen uit de romans achterwege gelaten moeten worden in deze analyse, omdat deze niet relevant zijn voor de genoemde thema’s. Deze lezing doe ik aan de hand van belangrijke ruimtes uit de romans.

Verder zal ik de analyse van de narratieve structuur en de conclusie uit de thematische lezing naast elkaar leggen, om er zo achter te komen of er sprake is van restauratieve of reflectieve nostalgie en op welk niveau deze restauratieve of reflectieve nostalgie zit. Ligt deze bij de personages, de roman in zijn geheel of beide?

Uiteindelijk zal ik de manier waarop nostalgie in beide romans zit met elkaar vergelijken, om er zo achter te komen wat de verschillen en overeenkomsten zijn in nostalgie in romans van generatiegenoten.

# Casus 1: *Oude Meesters*

*Oude Meesters* vertelt het verhaal over de twee broers Edmund en Sieger van Zeeland. Edmund is een blanke jongeman die rijk is geworden door het verkopen van zijn aandelen van een app die hij tijdens zijn studieperiode mee heeft geholpen te ontwikkelen. Hij reist in opdracht van zijn moeder naar Valletta, op zoek naar de verloren vrouw van Sieger, Sarie, om erachter te komen wat er mis is gegaan in hun huwelijk. Hij bouwt een vriendschap met haar op en ze bellen regelmatig. Uiteindelijk koopt hij een rol voor zichzelf in de populaire Game of Thrones-achtige televisieserie *Swords & Lovers*, waar Sarie de kostuums voor ontwerpt. Wanneer een van de hoofdpersonages overboord raakt tijdens het filmen van het nieuwe seizoen en hij niet snel genoeg meer boven water komt vanwege de ‘authentieke’ onderdelen van een harnas waar Edmund hem aan geholpen heeft, staken de opnames en is Edmund weer terug bij af.

Zijn paar jaar oudere broer Sieger is een journalist voor een grote Nederlandse krant. Deze verhaallijn begint bij de begrafenis van Verdelius, zijn grote voorbeeld en een van de laatste Grote Mannen uit de journalistiek. Nadat hij te horen krijgt dat de krant een nieuwe katern krijgt – waar zijn broer Edmund nota bene een column in krijgt –, gaat hij in op het aanbod van een oud-studiegenoot voor een mysterieus interview in een veilinghuis in Berlijn. Dit blijkt met Anton Borisov te zijn, een verdwenen, rijke zakenman uit Rusland die besloten had mee te vechten in de oorlog in Oekraïne. Terwijl ze in het gebouw zijn, vindt er een aanslag plaats en sterft Siegers oud-studiegenoot en vermoedelijk ook Borisov. Sieger besluit de connectie tussen Verdelius en Borisov uit te zoeken en krijgt hierbij de hulp van Padma, een jonge vrouw van Indiase afkomst en de correspondent in Berlijn van de krant. Omdat Sieger niet communiceert met de hoofdredacteur, worden beiden op non-actief gezet en reizen ze in deze periode af naar Rusland, om de weduwe van Borisov te interviewen. Sieger laat Padma daar achter, om alleen op zoek te gaan in Donetsk, Oekraïne, naar een derde, nog levende man, die samen met Verdelius en Borisov op de foto staat. In Donetsk wordt hij echter in elkaar geslagen bij een demonstratie en gevonden door personen in dienst van Borisov. Deze blijkt nog te leven, en hij verleent Sieger een exclusief interview, waar hij vervolgens een belangrijke journalistieke prijs voor in ontvangst mag nemen. De roman eindigt met een epiloog, waaruit blijkt dat Edmund een kind heeft gehad met Padma. Zijn kind en later ook Padma komen te overlijden. Siegers verhaallijn eindigt met het feit dat hij een aantal jaar de functie van hoofdredacteur heeft mogen bekleden.

## Analyse narratieve structuur

*Oude Meesters* kent een extra-heterodiëgetische verteller, die schakelt tussen het verhaal van Sieger en Edmund. De verteller is vrijwel onzichtbaar: hij grijpt niet in het verhaal in en laat de lezer door de lens van Edmund en Sieger de gebeurtenissen vertellen. Door veel gebruik te maken van de vrije indirecte rede zijn de verteller en de focalisator vaak samen te horen. Er is dan ook sprake van twee personagefocalisators, waarbij Edmund en Sieger in hun hoofdstukken de focalisators zijn.

In twee subhoofdstukken treedt nog een derde focalisator op: prinses Beatrix. In deze stukken is er nog steeds sprake van dezelfde heterodiëgetische verteller; er vindt alleen een focalisatieverschuiving plaats. Ook hier geldt dat de verteller veelvoudig gebruik maakt van vrije indirecte rede en zelf tamelijk op de achtergrond blijft. De thematische implicaties van deze verschuiving valt verder te lezen in de paragraaf over nostalgie en gender.

## Technologische ontwikkelingen

Op tekstueel niveauzit het boek vol verwijzingen naar geschiedkundige feiten én naar het verlangen naar het verleden. Zowel Edmunds als Siegers nostalgische gevoelens komen voort uit een tegenreactie op wat Svetlana Boym de “teleology of progress” (10) noemt. Edmund is zich er echter meer van bewust dan Sieger. De nieuwe technologische ontwikkelingen zorgen er volgens Edmund voor dat er geen “mythevorming in de eenentwintigste eeuw” (De Vries 220) mogelijk is en dat “onze levens zo zichtbaar [zijn] geworden, zo meetbaar, zo weinig tot de verbeelding sprekend” (De Vries 220). Hoewel hij weet dat de mensheid het nu beter zou moeten hebben, is het verleden voor hem “zoveel mooier en oorspronkelijker, waardevoller, hechter” (De Vries 252). Door de technologische ontwikkelingen krijgt Edmund het idee dat alles momenteel bekend is over de wereld en het liefst zou hij teruggaan naar een tijd waarin het onbekende nog bestond. Deze heimwee naar het verleden komt duidelijk naar voren wanneer hij in Valletta is:

Tevreden ging hij met zijn handen over de oude stenen, hij wilde iets voelen, contact maken; instinctief ging er bij hem een belletje af – vast verwoest in de godsdienstoorlogen, dacht hij (hoopte hij), zestiende eeuw, Hendrik van Navarra, ‘Parijs is wel een mis waard’, et cetera, et cetera. (De Vries 21)

Deze passage laat goed zien dat Edmund liever contact wil maken met het verleden dan in het heden te leven. Wanneer hij het verleden bijna kan aanraken is hij tevreden en kan hij fantaseren over wat er met de overblijfselen gebeurd is. Edmund focaliseert hier in zijn eigen gedachtes. Dit wordt duidelijk door het gedeelte “dacht hij (hoopte hij)”. De verteller corrigeert dat deze gedachte eerder een wens van hem is dan dat hij daadwerkelijk dacht dat de stenen verwoest waren door godsdienstoorlogen. Hieruit blijkt dat er gebruik is gemaakt van de vrije indirecte rede en dat de lezer de mening van Edmund hoort. Hierdoor laat Edmund de lezer denken dat zijn nostalgie voortkomt uit een drang naar een tijd waarin de samenleving niet meetbaar was zoals deze nu is en dit verlangen naar het verleden een escapisme is voor het heden. Dit zegt hij zelf ook na het kijken van een film van Visconti: “Ik wil het verleden niet bestuderen, ik wil erin wonen” (De Vries 32). Hij heeft het idee dat hij niet kan aarden in het heden en zoekt daarom het verleden op.

Het feit dat Edmund het verleden als escapisme inzet, zorgt ervoor dat voor hem het verlangen ook een grote rol speelt, en niet alleen het herstellen van de geschiedenis. Ironisch genoeg is de app waarmee Edmund rijk is geworden precies datgene wat Edmund in het dagelijks leven zelf probeert te doen. De app koppelt augmented reality aan databases over de geschiedenis, waardoor de gebruiker letterlijk door het verleden kan lopen in het heden. Oftewel: de app is een vermarkting van nostalgie. In de roman komt deze app alleen ter sprake wanneer het over het geld gaat dat Edmund nu tot zijn beschikking heeft en niet over het gebruik ervan. Dit wijst erop dat het beleven van het verleden in het heden door middel van technologie niet genoeg is voor Edmund.

Siegers nostalgische gevoelens komen ook voort uit een wrok voor technologische veranderingen: hij baalt ervan dat het buitenland tegenwoordig zo dichtbij is, waardoor hij het gevoel heeft dat journalistiek minder voorstelt. Hij beweert wel dat de “geschiedenis wordt geschreven door mannen in kleine kamers” (De Vries 77), maar het liefst zou hij teruggaan naar de tijd waarin journalistiek nog als een toegevoegde waarde werd gezien, “toen het buitenland nog heel ver weg was, achter de horizon verstopt, en alleen bereikbaar per telex en luchtpost” (De Vries 135). Net zoals Edmund verlangt Sieger naar een periode waarin de wereld minder toegankelijk was en minder technologische veranderingen kende. Hij ziet echter wel in dat het verleden op een selectieve manier wordt herinnerd. Dit wordt hem met name duidelijk tijdens de begrafenis van Verdelius en hoe er over hem gesproken wordt:

Waarom zei niemand dat hij soms een enorme eikel kon zijn? Een workaholic die twee huwelijken zag stranden omdat hij zichzelf zo ongelooflijk veel belangrijker vond dan zijn familie? […] Jezus, nu begon hij pas echt boos te worden op al die mannen met hun toespraken: ze irriteerden hem zo dat hij zich plaatsvervangend aan Verdelius ging ergeren. (De Vries 45-46)

De Vries maakt in deze passage weer gebruik van de vrije indirecte rede: hoewel een verteller aan het woord is, gebruikt hij de woorden van Sieger. De lezer hoort Sieger kritiek op Verdelius’ leven uiten en de manier waarop dit herinnerd wordt. Deze herinnering aan de man Verdelius kan geïnterpreteerd worden als een kritiek op de manier waarop we geschiedenis op een selectieve, verheerlijkende manier herinneren. Sieger had Verdelius goed gekend en wist dat het ook een nare man kon zijn, maar deze kant wordt niet benoemd tijdens zijn begrafenis. De manier waarop Verdelius herinnerd wordt, is hetzelfde als de manier waarop er over het algemeen over de geschiedenis wordt gesproken: bepaalde aspecten blijven worden herhaald, terwijl andere delen uit de geschiedenis vergeten worden of we willen dat deze vergeten worden. Sieger is zowel kritisch op de manier waarop er herinnerd wordt, als de manier waarop er met de geschiedenis om wordt gegaan. Op de begrafenis wordt Verdelius onvervangbaar genoemd, maar erger voor Sieger is dat Verdelius “ook daadwerkelijk niet meer vervangen werd, dat ideaal waar hij voor stond werd met hem ten grave gedragen” (De Vries 47). Het verleden wordt wel verheerlijkt, maar niet gecontinueerd. Dit duidt op een dubbelzinnig verlangen van Sieger: de heroïsering van Verdelius staat hem tegen, maar tegelijkertijd wenst hij deze heldenstatus wel voor zichzelf.

In eerste instantie lijken Edmund en Sieger te verlangen naar het verleden omdat ze in het heden niet kunnen aarden door de technologische veranderingen. Dit uit zich op een ander gebied, maar komt op hetzelfde neer. Dit verlangen openbaren ze in hun interne monologen door het gebruik van de vrije indirecte rede of zelfs een keer door directe rede. In beide gevallen zijn de personages – direct of indirect – aan het woord. Ze denken allebei dat hun nostalgie voortkomt uit wat Walter Benjamin ‘het gebrek aan aura’ zou noemen: door de verandering in de samenleving door technologische ontwikkelingen hebben ze moeite zich aan te passen en zoeken ze een manier om weer te kunnen ervaren. Het gevolg hiervan is dat ze hun nostalgische gevoelens als escapisme inzetten. Dit ligt echter gecompliceerder dan dat, omdat de roman ook kenmerken van postkoloniale nostalgie en nostalgie op het gebied van gender heeft. In de volgende paragrafen ga ik hier verder op in.

## Postkoloniale nostalgie

Het Rijksmuseum speelt op thematisch niveau een belangrijke rol in de roman. Musea kunnen volgens Boym gezien worden als geïnstitutionaliseerde nostalgie, waarin het verleden dichterbij komt en bekender wordt in het heden. Het verleden wordt ook wel erfgoed (Boym 15). Het is dan ook niet voor niets dat zowel Edmund als Sieger het Rijksmuseum van belang achten. Voor Edmund is het niet alleen een tentoonstelling van de geschiedenis, het laat voor hem ook zien dat we niet meer terug kunnen naar het verleden. Wanneer hij een lezing heeft gegeven in het Rijksmuseum, loopt hij er nog even in rond:

Deze hele zaal: je kon geen levende Nederlander verzinnen die over vierhonderd jaar zo’n zaal zou verdienen. Het was een grandeur die simpelweg niet meer bestond. (De Vries 80)

In deze passage is weer sprake van vrije indirecte rede, waardoor Edmund op de voorgrond treedt en de verteller zijn woorden gebruikt. Voor Edmund laat het Rijksmuseum de “grandeur” van de Nederlandse geschiedenis zien en dat deze tegenwoordig niet meer bestaat. Dit sentiment over de discontinuering van de geschiedenis weerspiegelt de gedachtes van zijn broer tijdens de begrafenis van Verdelius. Ook wanneer Sieger door de meute in Donetsk in elkaar getrapt wordt, vergelijkt hij zijn situatie met de lynchpartijen van de gebroeders De Witt met één duidelijk verschil: “zij hadden tenminste nog een zaaltje in het Rijksmuseum” (De Vries 259). Zowel Edmund als Sieger beschouwen het Rijksmuseum als de representatie van de vergane glorie, een die ook nooit meer haalbaar zal zijn in het heden en dat dit zonde zou zijn. Hieruit blijkt dat niet alleen de technologische veranderingen hen doet verlangen naar het verleden; ze lijken allebei de geschiedenis in te willen gaan als helden, maar ze denken beiden dat deze status niet meer haalbaar is.

Het is opvallend dat beiden alleen de glorie van Nederlandse verleden verheerlijken en verzwijgen hoe Nederland toen rijk was geworden door slavenhandel en kolonisatie. Edmund noemt dit wel wanneer hij het over het “prachtige empire van koningin Victoria” (De Vries 33) heeft. Hij weet dat hij het niet mag denken of willen, maar doet het toch. Dit komt naar voren wanneer hij zichzelf “vreselijk, […] een oude draak” (De Vries 18) en “veel te hoog opgeleid om dat soort dingen te denken” (De Vries 32) noemt en weet dat Edward Said en Gloria Wekker hem zouden haten. Hij is dus wel degelijk op de hoogte van de horrors uit het verleden en de postkoloniale kritiek hierop, maar noemt dit slechts wanneer het gaat over een ander land, waarmee hij zich niet identificeert. Daarnaast doet hij deze periode in de geschiedenis af als “het naïeve oriëntalisme van de negentiende eeuw” (De Vries 18). Door gebruik te maken van het woord “naïeve” spreekt hier een sentiment waarbij de schuld van onderdrukkers gereduceerd wordt omdat dit nu eenmaal de onwetende tijdsgeest was. Deze gedachte is precies een voorbeeld van wat Wekker ‘witte onschuld’ noemt:

[the] dominant way in which the Dutch think of themselves, as being a small, but just, ethical nation; color-blind, thus free of racism; as being inherently on the moral and ethical high ground, thus a guiding light to other folks and nations. (Wekker 2)

Aangezien Edmund op de hoogte is van haar studies, is het aannemelijk dat hij de term ‘witte onschuld’ kent. Alsnog plaatst hij het kolonialisme in de onschuldpositie door het naïef te noemen, waardoor zijn eerder genoemde reflecties minder oprecht lijken.

Wekkers’ studie naar witte onschuld is deels in het verlengde van Gilroys begrip ‘postkoloniale melancholie’. De onverwerkte verlieservaring van de voormalige koloniën en het verdriet dat hierdoor in de samenleving nog steeds heerst, uit zich onder andere in het zelfbeeld dat Nederlanders kunnen hebben ten opzichte van andere naties als het gaat om ethische kwesties en dus witte onschuld. Sieger heeft hier ook last van wanneer hij per ongeluk bij een demonstratie in Donetsk aanwezig is:

Je kon hun woede – al leek dus niemand hem echt woedend – op twee manieren uitleggen. De eerste was dat ze zich niet interesseerden voor alle verworvenheden van het vrije westen. […] Ze wilden terug naar zichzelf, hun eigen taal, hun eigen geschiedenis, hun eigen identiteit, terug in de tijd, terug in de evolutie. […] De andere manier was dat ze door die verworvenheden geïntimideerd waren. Ze zagen de vooruitgang van de wereld en realiseerden zich hoezeer ze achterliepen. (De Vries 248)

In deze passage is er weer sprake van gebruik van vrije indirecte rede: de verteller vertelt, maar de lezer hoort Siegers mening. Volgens hem is deze demonstratie op twee manieren uit te leggen en bij beide manieren komt het erop neer dat het Westen superieur is. Hoe alles in het Westen geregeld is, is volgens Sieger beter dan hoe het in Donetsk geregeld is. Hij kan niet begrijpen dat ze geen ‘vrijheid’ willen, en hij kan niet inzien dat deze vrijheid voor de Oekraïners misschien niet als vrijheid wordt gezien. Wanneer hij uiteindelijk in elkaar geslagen wordt tijdens de demonstratie, is hij zich bewust van zijn privileges: “ze keken neer op zijn concept van veiligheid, zijn superioriteit was het bewijs van zijn inferioriteit” (De Vries 254). Hij weet dat hij het beter heeft dan de mensen in Donetsk, maar heeft vervolgens niet door dat dit een vorm van *entitlement* is. Borisov interpreteert dit gedrag van Sieger als misplaatste arrogantie wanneer hij cynisch zegt dat Sieger “heel veel zelfvertrouwen” (De Vries 268) heeft. Als witte, Westerse man heeft Sieger er nooit bij stil gestaan de andere cultuur van Oekraïne te bestuderen, omdat hij dit waarschijnlijk onnodig achtte.

Deze postkoloniale melancholie komt ook terug in Siegers gedachte over Padma’s huidskleur. Op het moment dat hij voor de tweede keer een “gek blank vlekje, zo groot als een duim, alsof iemands aanraking haar echte kleur onthulde” (De Vries 193) ziet bij Padma, heeft hij moeite met het feit dat haar huidskleur ook blanke vlekjes heeft en is ervan overtuigd dat ze eigenlijk helemaal niet gekleurd is, maar diep van binnen wit. Vooral zijn keuze om het pigmentvlekje haar “echte kleur” te noemen, wijst erop dat hij moeite heeft haar gekleurde huid en Nederlandse identiteit met elkaar te rijmen. Dit impliceert dat hij haar alleen als een ‘echte’ Nederlander kan zien wanneer ze ook wit is. In combinatie met zijn gedachtes tijdens de demonstratie in Donetsk, kan deze gedachtegang ook als imperialistisch geïnterpreteerd worden, waarbij hij onbewust verdrietig blijft over het feit dat het witte ras niet meer hetzelfde aanzien heeft als voorheen. Sieger ziet een witte huidskleur juist nog wel als superieur en zou Padma het liefst ook als wit zien.

Daarnaast is het sentiment dat Kimmel omschreef in *Angry White Men* terug te vinden bij Edmund en Sieger. Ze vinden dat ze ergens recht op hebben en nemen het, zonder over de consequenties na te denken. Edmund dringt zijn aanwezigheid op aan Sarie, zonder dat ze daar om gevraagd heeft en zonder dat hij haar uitleg geeft waarom hij er is. Vervolgens wil hij ook onderdeel uitmaken van het productieteam van de tv-serie en koopt een rol voor zichzelf, zonder dat hij bedenkt dat de rol al gecast is voor een acteur die ervoor gestudeerd heeft. Ook Sieger is hier schuldig aan: hij draagt Edmund voor om in de jury te zitten voor een belangrijke journalistiekprijs, want “dan had hij iets omhanden, iets om zich belangrijk bij te voelen” (De Vries 278). Sieger denkt er geen seconde over na of Edmund hier gekwalificeerd voor is en of er betere kandidaten beschikbaar zijn voor de jury. Hij doet dit alleen zodat Edmund zich een beetje nuttig voelt. Ze hebben beiden niet door dat ze alle ruimte innemen, hoe vaak dit ook tegen hen wordt gezegd. Ze zijn wel degelijk op de hoogte van hun bevoorrechte positie in de samenleving, maar negeren daarbij de opmerkingen van anderen wanneer ze naar hun privileges handelen.

Maar niet alleen de personages bagatelliseren hun witte privileges, ook de roman zelf is hier schuldig aan. De passage waarin de eerste scène van het nieuwe seizoen van de Game of Thrones-achige serie besproken wordt, kan gezien worden als kritiek op de hedendaagse doorgeslagen politieke correctheid. Het team bespreekt alles tot in detail of het wel zou ‘mogen’:

’Dus we vragen een Indiase jongen een Maya-indiaan te spelen? Is dat een goed idee?’

‘Bij mij gaan er ook alarmbelletjes af, Mark.’

‘In onze verdediging: Columbus dacht ook dat hij in India aankwam.’

‘Luister, qua – mag ik “huidskleur” zeggen? Qua *tint* zitten mensen uit India en mensen uit het Amazonegebied redelijk op één lijn. Mag ik dat zeggen?’ (De Vries 170)

Dit is slechts een klein deel van het hele gesprek, maar het geeft de toon goed weer. De drie pagina’s tellende dialoog wordt niet gefocaliseerd door een personage, waardoor er ook geen sprake is van een onbetrouwbare bron. Hier is niet sprake van Sieger of Edmund die terug willen naar een ‘simpelere tijd’, het is de roman zelf die nostalgisch wordt en humor gebruikt om in te laten zien dat het tegenwoordig te ver gaat. Waar eerst De Vries de focalisatie van Edmund en Sieger gebruikt om te laten zien dat het alleen maar om hun verlangen gaat, laat hij hier de verteller niet ingrijpen. De opmerkingen zijn over-de-top voorzichtig, waardoor ze niet serieus meer te nemen zijn. Hierdoor wordt de gedachte opgeroepen dat de kritiek op de scheve machtsverhoudingen tussen witte mannen enerzijds en minderheden anderzijds overdreven wordt.

Opvallend is dat hier Daria, een vrouw, de rest op hun plek probeert te zetten: “Ik zeg alleen dat niemand hier aan tafel zich zo even in de Mayacultuur mag toe-eigenen na een avondje Wikipedia. Jij kan nooit je bevoorrechte witte-mannenperspectief overstijgen, *that’s a fact”* (De Vries 171). Een vrouw treedt hier naar voren als het gewesten van de man, die hem de feiten op de neus drukt en vertelt dat hij zich niet in een ander in kan leven. Dit is niet de enige keer dat een vrouw als geweten voor een man wordt ingezet. In de volgende paragraaf ga ik verder in op de rol van de vrouw in de roman en hoe de nostalgie in de roman in genderverband fungeert.

## Nostalgie en gender

De verbinding tussen het verlangen naar het verleden en contact maken is een rode draad in het verhaal van Edmund. Met Sarie probeert hij diepere gesprekken te voeren, maar dat lukt hem niet: “echt contact maken lukte niet, haar vliegtuigmodus stond aan, de wifi was down” (De Vries 54). Hij heeft wel door dat hij Sarie niet kan doorgronden, maar heeft geen idee hoe hij het anders zou kunnen aanpakken. Het verleden is al gebeurd en daarom duidelijker en overzichtelijker, het heden is onvoorspelbaar en moeilijk.

Deze moeite met het heden komt ook terug in een andere belangrijke ruimte in de roman: het lege appartement onder zijn gemeubileerde appartement. Hij is ervan overtuigd dat hij “deze ruimte nooit zou vullen” en “hij was niet in Amsterdam als hij daar zat, hij had niets met de rest van de stad te maken, niemand kon bij hem komen” (De Vries 104). Zijn lege appartement fungeert zoals het verleden dat voor hem ook doet: hij kan ernaar ontsnappen en niemand kan op die manier bij hem komen. Het appartement wordt pas gevuld zodra hij zingeving in zijn leven heeft gevonden, namelijk een zoon. Wanneer de zoon overlijdt, schenkt hij de verdieping aan Padma, de moeder van zijn kind, omdat “de ruimte een en al herinnering [was], een monument” (De Vries 294). Voor het eerst heeft hij moeite met het verleden en weet wel verbinding te vinden, namelijk met Padma. Zijn lege appartement is een metafoor voor de leegte in zijn leven, die letterlijk en figuurlijk door een vrouw gevuld wordt. Dit impliceert dat voor Edmund het opheffen van nostalgische gevoelens mogelijk gemaakt kan worden door een vrouw.

Daarnaast wordt de vrouw in de roman ingezet om de focalisatie van Edmund en Sieger te doorbreken. De lezer leert de twee broers kennen als intelligente, leuke jongemannen. Dit komt omdat De Vries hen de gebeurtenissen laat focaliseren. Zo denkt Edmund terug aan zijn jeugd en ziet zichzelf als een slim kind:

Hij hing in de klas niet de wijsneus uit, zat nooit met zijn vinger in de lucht voordat de docent de vraag had kunnen stellen. Nee, hij wachtte tot niemand het antwoord gaf, en sprak dan van achter uit het lokaal in een superieure volzin, vermeldde graag net even meer dan in het schoolboek stond. (De Vries 14)

Uit deze passage spreekt Edmund door middel van het gebruik van vrije indirecte rede door de verteller. Zoals eerder genoemd, kent de roman een heterodiëgetische verteller die nauwelijks op de voorgrond treedt. Door het gebruik van de vrije indirecte rede zijn verteller en focalisator samen aan het woord, maar leest het als één stem. De manier waarop Edmund over zichzelf denkt, lijkt hier dus als waarheidsgetrouw. De lezer leert een slimme jongeman kennen en het feit dat hij zo terugdenkt aan zijn jeugd, betekent dat hem waarschijnlijk ook niet iets anders is verteld. Meerdere keren in de roman pronkt hij met zijn kennis en door de focalisatie van Edmund in zijn gedachtes *lijkt* het inderdaad alsof hij altijd alles wist, maar de vraag is natuurlijk of dat daadwerkelijk zo is.

In zijn gesprekken met Sarie wordt dit idee onderuit gehaald. Sarie ziet Edmunds drang om zijn kennis te delen uit egoïstisch oogpunt: “Je doet je kunstjes voor de bühne. Je gebruikt me slechts als je publiek. Dit is ijdelheid. Het echte werk moet nog komen” (De Vries 116), vertelt Sarie aan Edmund aan de telefoon als ze vraagt naar wat het meest interessante is wat hij weet. Edmund ziet dit als een uitdaging, maar in een later telefoongesprek komt ze hier weer op terug: “Heb je in de gaten dat je heel veel praat, maar heel weinig vraagt, Edmund?” (De Vries 123). Sarie wijst Edmund er weer op dat hij haar alleen gebruikt om dingen aan te vertellen, maar verwacht geen respons. En nog later: “Je hebt je nooit in mij verplaatst. Jij stond op het podium en wilde dat ik naar je keek. Dat zijn onze verhoudingen” (De Vries 264). Hier komt ook het gevoel van *entitlement* weer terug: Edmund neemt de ruimte in het gesprek in, maar voelt zich niet geroepen naar Sarie te vragen of zich in haar te verplaatsen. Net zoals bij Sieger in Oekraïne, komt dat hier bij Edmund niet eens in zijn gedachtes op. Het is iemand anders die hem op zijn gedrag moet wijzen, oftewel: reflectie wordt mogelijk gemaakt door externe factoren en niet vanuit zichzelf.

Daarnaast lijkt Sarie zijn eigenlijke motieven snel door te hebben en zodra ze dit tegen hem zegt en dichterbij komt, houdt hij haar juist op afstand door haar opmerkingen over eenzaamheid weg te lachen:

Ze zei het alsof het wet was. Edmund lachte er maar om, een beetje opgelaten. Uiteindelijk, dacht hij, zeiden dit soort dingen natuurlijk meer over *haar*. Zij bedacht het, die eenzaamheid, dat verlatene, zij liet haar emotionele bereik zien. *Haar* pijn die ze ongetwijfeld *op hem* projecteerde. En dus lachte hij er maar overheen.” (De Vries 120)

Door woorden zoals “natuurlijk” en “ongetwijfeld” in deze citaat is het duidelijk dit Edmunds mening is over de situatie. Door echter de nadruk op haar gevoelens te leggen en zijn eigen te verdoezelen, zelfs in zijn gedachtes, krijgt de lezer door dat zijn focalisatie onbetrouwbaar is. Hij probeert op meerdere momenten in de roman Sarie te interpreteren, maar dan projecteert hij alsnog zijn verlangen hoe hij wil dat Sarie hem ziet op haar, want: “ergens was ze heus wel onder de indruk van al die dingen die hij wist” (De Vries 148). Sarie bestaat voor Edmund alleen om *tegenaan* te praten en niet om *mee* te praten.

Dit wordt ook duidelijk in de passage waarin Edmund met Henrik, een van de acteurs op de set, praat en Sarie erbij zit. Ze spreken eerst over Henriks groei als acteur en pas wanneer het over het uiterlijk van een man gaat, wordt naar Saries mening gevraagd. Vervolgens bedenken de twee mannen samen waar Sarie in geïnteresseerd is, terwijl zij zelf niets zegt:

Maar Sarie bleef maar zwijgen, verstopt onder haar omgeslagen wollen doek, als een oude weduwe. […] ‘Ik vind het werkelijk een privilege om zo door jullie geduid te worden,’ zei ze. (De Vries 174)

Edmund heeft na een tijdje door dat ze dit misschien helemaal niet leuk vindt, maar ook alleen omdat hij haar al even kent. Door Sarie wordt Edmunds onbetrouwbare focalisator doorbroken. Edmund *denkt* dat hij om Saries mening geeft en een goede band met haar opbouwt, maar uiteindelijk is hij “Siegers jongere broertje, die een soort competitief charmant bij [Sarie] kwam doen” (De Vries 263). Saries rol in het leven van Edmund is het wijzen op het feit dat hij alleen maar om zijn eigen stem geeft en niet luistert naar anderen, of specifieker, naar haar. Het liefst vlucht Edmund terug in het verleden, maar Sarie roept hem letterlijk en figuurlijk terug naar het heden; ze duikt op als een gewetensstem wanneer Edmund wil laten zien dat hij ‘superieur’ is aan de rest.

Zoals De Vries Sarie inzet als geweten voor Edmund, doet hij dit ook met Padma voor Sieger. Door Siegers focalisatie denkt de lezer dat Padma Sieger meerdere keren verleidt, zoals wanneer ze om zijn mening vraagt over de positie als correspondent in Berlijn:

Waarom had ze hem zo aangekeken? Alsof haar carrière nog niet in haar was opgekomen. Alsof ze teleurgesteld was. Alsof ze iets van hem verwachtte. ‘Oke,’ zei ze, ineens weer scherp, strikt, knikje met haar hoofd. ‘Duidelijk. Dank.’ Ze had het bij dat ene wijntje gehouden en verdween met die jurk de avond in. (De Vries 153)

Sieger interpreteert Padma’s blik hier als “teleurgesteld” en meent dat de jurk waar ze in verscheen speciaal voor hem aangetrokken is, alsof ze een date hadden. Dat Sieger Padma zelf stiekem ziet zitten, komt in een latere passage naar voren wanneer “hij een glimp van haar (platte, strakke, *niet naar kijken, Sieger*) buik gezien [had]” (De Vries 193). Het feit dat hij haar buik als “plat” en “strak” omschrijft en zijn blik van zichzelf moet afwenden, wijzen erop dat hij haar wil, maar niet mag van zichzelf. Zo interpreteert hij ook het moment wanneer Padma vraagt of hij mee gaat zwemmen als ze in Rusland zijn aangekomen. In de ontknoping van het boek vertelt Padma echter haar kant van het verhaal:

Sieger, kijk jij wel eens in de spiegel? Heb je de afgelopen maanden ook maar één keer over jezelf nagedacht, gereflecteerd op wat je aan het doen was? Je liep erbij als een lijk. Met je baard. Als een wanhopige. Ik was bang dat je jezelf zou opknopen. Ik was serieus bang dat we je ergens aan een balk zouden vinden. (De Vries 278)

Waar Sieger eerst ervan overtuigd is dat Padma hem probeert te verleiden, speciaal voor *hem* een bikini aan heeft getrokken, komt het niet in hem op dat haar redenen om iets te doen niet om het verleiden van Sieger draaien. Ze was eerder oprecht bezorgd over hem en probeerde hem van suïcide af te wenden. Door deze passage kan ook hun eerdere ‘date’ in twijfel worden getrokken: had ze speciaal voor hem een mooie jurk aangetrokken of was dit de interpretatie van Sieger? Op verschillende momenten wordt de focalisatie van Sieger onderuit gehaald, waardoor hun eerdere afspraak waarschijnlijk niet als een date geïnterpreteerd had moeten worden door Sieger. Niet alleen doorbreekt Padma zijn focalisatie; ze zorgt ook voor reflectie aangezien hij dat zelf niet doet.

Een ander moment waar naar voren komt dat de inschattingen van Sieger niet altijd kloppen, is wanneer hij terugdenkt aan gelukkigere tijden met zijn vrouw Sarie. Net als Edmund, legt Sieger ook graag dingen uit aan Sarie. Zo keken ze een keer toe hoe een groep studenten het standbeeld van Cecil Rhodes met hamers en beitels te lijf gaan, toen ze samen in Zuid-Afrika woonden: “en hij legde haar uit hoe racistisch en imperialistisch Cecil Rhodes was geweest” (De Vries 183). Sarie komt uit Zuid-Afrika en wordt in het boek omschreven als een intelligente vrouw, dus het feit dat ze de geschiedenis van haar eigen land niet kent, is vreemd en onwaarschijnlijk. Sieger voelt zich geroepen haar deze uit te leggen en verwondert zich over het feit dat ze het verleden van Zuid-Afrika niet kent. Later komt hij erachter dat ze de geschiedenis wél kende, maar ze geeft toe dat ze ervan genoot als hij iets uitlegde. Dit staat haaks tegenover hoe ze zich gedraagt tegenover Edmund: daar zegt ze keer op keer dat ze alleen gebruikt wordt als publiek voor het podium van Edmund. Haar verandering in gedrag kan verklaard worden door het feit dat ze Sieger wellicht meer mag dan Edmund, of omdat ze het beu is iets uitgelegd te krijgen waar ze niet zelf naar gevraagd heeft.

Een derde rol voor de vrouw in de roman is het aantonen van het mannelijke privilege. Wanneer Sieger in Berlijn is, stuit hij op een vrouwenmars. Het is voor hem “moeilijk uit te leggen waartegen ze precies demonstreerden, of waartegen *niet*” (De Vries 68). De woede die hij voelt bij de vrouwen is voor hem onbekend en hij kan zich niet inbeelden waar die woede vandaan komt. Hij simplificeert de oorzaak van deze nijd naar “mannen”:

Waar kon je allemaal boos op zijn? […] Op mannen dus. Anders liepen hier niet alleen maar vrouwen. Ze waren boos op blanke, heteroseksuele mannen – mannen zoals hij, vrouwen onderdrukkende, *white privilege* botvierende, status quo handhavende, Glazen Plafond oppoetsende, elkaar de hand boven het hoofd houdende, op groot wild jagende, rood vlees etende, diep vanbinnen allemaal potentieel verkrachtende *mannen*. Het was wel lekker, dacht Sieger. (De Vries 69)

Sieger is duidelijk op de hoogte dat er een probleem is in de huidige samenleving, maar tegelijkertijd doet hij het af als iets dat wel meevalt door zijn gebruik van humor. Net zoals bij de bespreking van de scène uit de televisieserie, wordt de kritiek uitvergroot en is op deze manier niet meer serieus te nemen. Het is ook opvallend dat Sieger zowel deze demonstratie als die in Donetsk niet in ernst neemt. Waar de demonstratie in Donetsk liet zien dat er sprake is van wit privilege, laat Siegers reactie hier zien dat er ook sprake is van mannelijk privilege. Dat hij zich echter aangesproken voelt, duidt erop dat de feitelijke, sociaaleconomische macht nog steeds bij mannen zoals Sieger en Edmund ligt.

Hoewel Sieger en Edmund allebei op de hoogte zijn van dit witte, mannelijke privilege, ondervinden ze allebei een verlieservaring en stellen ze zichzelf op als slachtoffer. Edmund: “Toen was de wereld nog zoveel magischer, zo minder verkend, zo minder platgetreden, toen was het nog mogelijk als man eropuit te trekken en een rivier te temmen” (De Vries 151). Hier zit bij Edmund het kern van het probleem. Hij laat zichzelf en de lezer denken dat hij naar ‘het verleden’ verlangt omdat je dan als man nog iets kunt bereiken, omdat hij nu het gevoel heeft dat hij niet in contact staat met het heden en geen doel heeft in het leven. Waar Edmund vooral naar verlangt, is een tijd waarin hij voor zijn gevoel mannelijk kon zijn: het magische van deze tijd is niet wat hem aantrekt, maar de idee dat zijn visie op mannelijkheid nog haalbaar was. Hieruit spreekt een verlangen te heersen over zowel gekoloniseerde gebieden als over vrouwen.

In eerste instantie lijkt de nostalgie van Edmund en Sieger dus voort te komen uit kritiek op technologische ontwikkelingen, maar als Kimmels onderzoek ernaast wordt gelegd, blijkt het gecompliceerder te liggen. Edmund en Sieger hebben de impressie dat ze niet meer mannelijk kunnen zijn in de huidige maatschappij. Dit sluit aan bij hun gevoel dat ze geen heldenstatus meer kunnen bereiken. Hoewel ze op sociaaleconomisch vlak nog wel macht hebben, hebben ze beiden de indruk dat het voor een man niet meer mogelijk is symbolische macht te hebben en dus een held te zijn. Beiden ontlenen hun idee van mannelijkheid aan deze vorm van macht: naar hun idee ben je pas een man wanneer je iets toevoegt aan de maatschappij en daarvoor beloond wordt. Vooral het tweede deel van hun definitie stuit hun tegen de borst, aangezien ze beiden menen dat dit niet meer mogelijk is in de huidige samenleving. Deze verlieservaring wordt extra aangewakkerd door het feit dat ze geloven dat de vrouw wél symbolische macht heeft, waardoor deze ervaring omslaat in slachtofferschap.

Opvallend is dat in de roman vrouwen eigenlijk nog steeds lager in de hiërarchie op de werkvloer staan dan mannen: Sieger is de leidinggevende van Padma bij de krant en Edmund wordt de baas van Sarie nadat hij een hoop geld heeft geschonken aan de productie van de televisieserie. Daarnaast zijn de banen van Sarie en Edmund genderstereotyperend. Sarie maakt kostuums en verdient dus haar geld met het maken van kleding. Mode wordt vaak als typisch interessegebied van de vrouw gezien, net zoals technologie en gadgets voor de man. Edmund heeft zijn geld verdiend met het verkopen van een app waar hij aan mee heeft geholpen bij het ontwerp. De rolverdeling tussen mannen en vrouwen in de samenleving is in de roman dus nog traditioneel. Dit onderstreept weer het feit dat de man nog steeds sociaaleconomische macht heeft.

Daarnaast wordt de vrouw in de roman niet zozeer als een volwaardig persoon gezien. Ze is een object dat veroverd kan worden, zelfs in “geëmancipeerde tijden”. Wanneer Edmund met Henrik in gesprek is, wordt de term *trophy wife* gebruikt voor een vrouw die “mooi en onderdanig is”, maar ook als ze “succesvol en slim is”, want het is “voor een man een veel grotere prestatie om een vrouw te veroveren die veel rijker en slimmer is dan hij” (De Vries 226). De vrouw bestaat dus nog steeds alleen om de man te dienen en om zich beter over zichzelf te laten voelen; de vrouw heeft pas bestaansrecht in het verlengde van de man. Dit wordt ook geïllustreerd door het feit dat Sieger de voornamen van de weduwes van Verdelius en Borisov niet gebruikt: in de roman heten de twee vrouwen alleen Weduwe Verdelius en Weduwe Borisov. Hun eigen naam doet er niet toe, alleen de achternaam die ze dragen van de Grote Man waarmee ze getrouwd waren. Sieger acht het niet van belang hun voornaam te noemen en verzwijgt daardoor een deel van hun identiteit. Ook worden vrouwen onder andere omschreven als “chicks”, “hertjes”, stokstaartje” of “nachtdier”, zoals wanneer Sieger het nieuws kijkt: “elk woord dat die blonde chick van het achtuurjournaal nu uitspreekt is een generale repetitie voor het moment dat ze mijn naam zal moeten uitspreken” (De Vries 157). De presentatrice van het journaal is slechts “die blonde chick” en alleen het uitspreken van zijn naam is volgens Sieger het enige dat er toe doet.

Edmund en Sieger worden door vrouwen op hun plek gezet en deze zelfde vrouwen zorgen voor een geweten en dus reflectie. Daaraan samenhangend is de idee dat mannen nou eenmaal zo zijn en daar vanuit zichzelf niets aan kunnen veranderen. Hierdoor wordt de vrouw nog een genderstereotyperende rol opgelegd, namelijk die van de moeder. De ‘boys will be boys’-mentaliteit en de moederrol van de vrouw komen in de roman het duidelijkst naar voren wanneer de focalisatie verschuift naar prinses Beatrix. De Vries zet Padma en Sarie in om de twee broers hun *entitlement* te laten openbaren en de legitimiteit van hun verlangen naar het verleden in twijfel te trekken, door hun op te laten treden als het geweten in de roman. Dit wordt echter ondermijnt wanneer De Vries prinses Beatrix Edmund en Sieger van een afstand laat bewonderen:

Leuke jongens. Slank. Lang. Nog jong. Ze hadden het over iets serieus. Iets wat groter was dan deze avond, groter dan iets wat je op een avond als deze normaal besprak. Je zag het aan hun gezichten. Een echt gesprek. […] Haar zoon zou meer van dit soort vrienden moeten hebben. (De Vries 281)

De Vries laat de hoogstgeplaatste vrouw in Nederland fan zijn van de twee broers, waardoor de uitbarstingen van Sarie en Padma volledig gemarginaliseerd worden en van tafel weggeveegd kunnen worden. Ook vergelijkt ze de twee broers met haar eigen zonen, waar de moederlijke blik tot uiting komt. Ze concludeert dat ze helemaal anders zijn, “maar mijn god, wat zou ze trots op hen zijn geweest” (De Vries 282) als de twee haar zonen waren geweest, wat impliceert dat ze niet trots is op de zonen die ze nu heeft. Hierdoor plaatst De Vries Edmund en Sieger boven de huidige koning en prins. Ze zijn de ideale zonen. De opvatting van Edmund en Sieger dat ze in deze huidige samenleving als man niet veel meer te bieden hebben en dat ze de hele tijd op hun vingers worden getikt door de vrouwen om hun heen, terwijl ze zoveel te bieden hebben, wordt nu gelegitimeerd door de focalisatie van Beatrix. Door dit moederperspectief wordt de witte mannelijke zieligheid vergoelijkt en gedepolariseerd, en op deze manier weer in de onschuldpositie gezet.

Net zoals de bespreking van de eerste scène van de televisieserie laat zien, gebruikt De Vries Beatrix om in te laten zien dat de kritiek op blanke mannen wellicht te ver gaat. Het is duidelijk dat De Vries op de hoogte is van het huidige debat over *entitlement* en witte mannelijkheid: hij laat niet voor niets de namen van Edward Said en Gloria Wekker vallen en gebruikt twee pagina’s om alle woede van de vrouwen tijdens de mars op te schrijven. Hij laat Edmund en Sieger ook op de hoogte zijn van dit debat, maar tegelijkertijd laat hij uit acties van anderen zien dat de kritiek overdreven is: mannen zullen nou eenmaal mannen blijven.

## Conclusie

Het verlangen naar het verleden van hoofdpersonen Edmund en Sieger lijkt in eerste instantie voort te komen uit technologische ontwikkelingen binnen de samenleving: de wereld is kleiner geworden en er valt minder te ‘ontdekken’. Daarnaast kan Edmund zich niet hechten in het heden en wijkt uit naar het verleden als vorm van escapisme. Uiteindelijk heeft hij deze ontsnapping niet meer nodig zodra hij zijn ultieme mannelijkheid voor zichzelf bewezen heeft: het bezwangeren van een vrouw.

Bij Sieger liggen de nostalgische gevoelens er minder dik bovenop, maar zijn mening over mannelijkheid binnen de huidige maatschappij is wel dezelfde als die van Edmund: vroeger kon je als man een held zijn en een zaaltje krijgen in het Rijksmuseum. Tegenwoordig is deze symbolische macht verdwenen. Daarnaast heeft hij niet alleen de impressie dat de man bepaalde rechten is ontnomen, maar specifiek de witte man. Dit wordt duidelijk over de manier waarop hij over Padma’s pigmentvlekje en de protesten in Donetsk denkt. Michael Kimmels studie naar de *Angry White Men* in de Verenigde Staten laat zien dat nostalgische gevoelens, *entitlement* en zo’n verlieservaring hand in hand gaan. Duyvendak meende dat de verschuivende genderrollen in Nederland niet zodanig waren zoals in de VS, maar in *Oude Meesters* komen de sentimenten zoals Kimmel deze omschreef wel terug. Daarnaast hebben beide broers last van postkoloniale melancholie, maar dit maakt de roman nog niet restauratief.

Binnen de tweedeling restauratief en reflectief speelt de vrouw in de roman een cruciale rol: Sarie en Padma duiken op als het geweten voor Edmund en Sieger. Ze tikken hen allebei op de vingers wanneer het gaat over hun zelfmedelijden en hun nostalgische gevoelens. De Vries zet de vrouw alleen in als mechanisme om de man op het ‘juiste pad’ te wijzen, als een stemmetje in het achterhoofd van de twee broers dat aan ze blijft knagen. Door het morele kompas van de vrouw wordt de roman eerder reflectief op restauratieve nostalgie. De vrouwen laten inzien dat het herstellen van het verleden niet wenselijk is. De roman laat echter ook zien dat de man niet zelf reflectief hoeft te zijn: mannen zullen nu eenmaal zo zijn en het is de taak van de vrouw hen er op te wijzen. De reflectie is alleen mogelijk omdat deze gegenderd is.

De ideologische positie van de roman wordt duidelijker door deze vorm van reflectie. Dit wordt ook versterkt door de narratieve structuur in de roman. Door gebruik te maken van een heterodiëgetische verteller, personagefocalisators en vrije indirecte rede, lijken de meningen van Edmund en Sieger objectiever dan ze daadwerkelijk zijn. De afstand tussen de verteller en de personages is heel klein, waardoor het niet altijd even duidelijk is of de verteller of de personages aan het woord is. Dit zou de ideologische positie van de roman ambigu kunnen maken, maar omdat de reflectie juist door niet-focaliserende personages mogelijk wordt gemaakt, is dit niet het geval. Hoewel de roman reflectief is op zijn nostalgie, lijkt De Vries de kritiek van de vrouwen als overdreven neer te willen zetten. De rol van het geweten wordt ondermijnt in de afronding van de roman, wanneer De Vries de focalisatie van Beatrix en haar rol als een moeder gebruikt om te laten zien dat het gaat om twee “leuke, jonge, lange mannen” (De Vries 281). De kritiek van Sarie en Padma wordt op deze manier als onterecht bestempeld. Daarnaast kennen de broers allebei toch succes: Edmund weet zijn lege ruimte te vullen en Sieger wint een belangrijke literaire prijs en wordt hoofdredacteur van de krant. Hun problematische gedachtes over kolonisatie en vrouwen worden alleen afgestraft in gesprekken met Sarie en Padma, maar nergens anders. Ze hebben een innerlijke strijd met hun privileges en weten dat ze het beter hebben, maar alsnog vinden ze ook dat ze daar recht op hebben. Ze gaan dus met een bepaalde vanzelfsprekendheid met hun succes om.

Zoals het literatuuronderzoek ook al aantoonde, wordt nostalgie met mannen – en dan voornamelijk witte mannen – in verband gelegd. Ook *Oude Meesters* zinspeelt hierop: het zijn de witte mannen die nostalgisch zijn, terwijl vrouwen deze mannen terugroepen naar het heden en hun privileges doen inzien, waardoor ze in een juxtapositie worden geplaatst. Het herstellen van het verleden, en dus restauratieve nostalgie, zou niet wenselijk zijn voor iedereen die niet wit of man is. Vrouwen zorgen hier voor de gewetenskwestie, waardoor *Oude Meesters* reflectieve nostalgie kent. In de volgende casus zal ik onderzoeken of er sprake kan zijn van nostalgie bij vrouwen en zo ja, op welke manier dit wordt geuit.

# Casus 2: *Gebrek is een groot woord*

De roman *Gebrek is een groot woord* van Nina Polak vertelt het verhaal van Nynke Nauta, die door haar vrienden Skip wordt genoemd. Ze is opgegroeid in Osdorp, Amsterdam, met haar alleenstaande moeder. Als deze komt te overlijden, vertrekt ze voor zeven jaar op zee en laat ze haar leven in Amsterdam achter. De roman opent wanneer ze in Cannes de familie Zeno tegenkomt; de rijke familie die haar deels ook opgevoed heeft. Zij halen haar over terug te komen naar Amsterdam en voor een tijdje bij hen in te trekken. Skip komt nu oog in oog te staan met haar verleden: haar verlangen naar moederfiguur Mascha Zeno en naar haar ex Borg, die inmiddels een nieuwe vriendin heeft. Ze begint een affaire met hem, wat uitloopt in een zwangerschap. Ze vertelt hem dit niet en, nadat ze per ongeluk zijn novelle over haar leest en de manier waarop ze door hem wordt neergezet, besluit ze terug te gaan naar zee en haar zwangerschap te beëindigen.

In *Gebrek is een groot woord* spelen de thema’s zee, thuis, vergane Hollandse glorie, moederschap en de strijd tussen vrijheid en vastigheid een grote rol. Skips nostalgie uit zich in een melancholisch verlangen naar de tijd van zeehelden uit de Nederlandse geschiedenis. Haar bijnaam is ook niet voor niets Skip: waarschijnlijk is het afkomstig van het Engelse woord Skipper, dat schipper of aanvoerder op een boot betekent. Ze voelt zichzelf zo’n zeeheldin en omschrijft een belangrijke eigenschap van de Nederlanders als ontdekkingsreizigers op zee: “de beste ontwerpers van bewegwijzering komen uit Nederland, net als de beste cartografen, al eeuwen. Een natie van kaartenmakers en navigators zijn we, geen land voor dwalers en zoekers” (Polak 33). Deze kant van de Nederlandse geschiedenis heeft ze zich eigen gemaakt en ze voelt zich dan ook het meest ‘thuis’ op het water, aangezien “tijd aan land minder vloeiend [is], brokkelig, overvol, er komen stukken werkelijkheid in het gedrang” (Polak 21). Haar leven op zee is voor haar een ontsnapping aan het ‘werkelijke leven’, waarbij alles veel minder vanzelfsprekend in elkaar over gaat en waar betekenis moeilijker te vinden is omdat het leven aan land overvol is. Ze voelt zich een ontdekkingsreiziger en ze zeilt de wereld rond, maar doet dit als vrouw. Hoewel uit het literatuuronderzoek geen conclusie kon worden getrokken over nostalgie specifiek bij vrouwen, is er in deze roman wel sprake van een vrouwelijk hoofdpersonage dat zich nostalgisch voelt. Hoe dit geuit wordt, zal ik onderzoeken in deze casusstudie.

## Analyse narratieve structuur

In de roman is sprake van een intra-autodiëgetische verteller. Hierdoor is Skip zowel de verteller als focalisator en krijgt de lezer te maken met haar ongefilterde blik op en mening over de gebeurtenissen. Het ideologische standpunt van de roman is dan ook gemakkelijker aan te wijzen; deze zal overeen komen met het hoofdpersonage. Anders dan bij *Oude Meesters,* is de verteller in dit geval op de voorgrond aanwezig. Er moet echter wel een onderscheid gemaakt worden tussen het belevend ik en het vertellend ik. Omdat de roman geschreven is in de onvoltooid verleden tijd, lijken deze twee samen te vallen en is het lastig te duiden welke ik aan het woord is. Tijdens de analyses over reflectie in de roman zal ik verder op dit onderscheid ingaan, om te kunnen bepalen op welk vertelniveau de reflectie plaatsvindt.

Binnen de roman is ook sprake van een raamvertelling: Skip leest de novelle van Borg in de roman. Hierdoor ontstaat een tweede narratieve laag. Omdat het eerste niveau een intradiëgetische verteller kent, is de verteller in *De onschuldige* een hypodiëgetische verteller. Hoewel de verteller in de derde persoon vertelt, is er toch sprake van een homodiëgetische verteller: de verteller maakt onderdeel uit van het verhaal, omdat uit de context van de roman het duidelijk is dat Borg de verteller en het hoofdpersonage is. De betekenis van dit ingebedde verhaal en de ideologische consequenties van deze narratieve structuur zijn verder uitgewerkt onder de paragraaf ‘nostalgie en gender’.

## Technologische ontwikkelingen

Skips nostalgie uit zich onder andere in haar kritiek op de hedendaagse samenleving. Door de egalisering van cultuur en het kosmopolitisme kan ze bijvoorbeeld Schiphol alleen nog maar herkennen aan de verkoop van Old Amsterdam en foto’s van de Jordaan:

Een kosmopolitische pleisterplaats. Het zou elke luchthaven ter wereld kunnen zijn, ware het niet dat ik in een hoek een stuk scheepsromp ontdek waaruit Old Amsterdam verkocht wordt. Aan de zijkanten staan banieren met zwart-witfoto’s van de armoedige Jordaan in de jaren twintig. (Polak 207)

Hieruit betuigt een gevoel van melancholie: Skip lijkt niet heel erg onder de indruk te zijn van de manier waarop er een paar symbolen uit de Nederlandse identiteit gepakt worden en deze commercieel ingezet worden. Ook is de armoede ineens iets om trots genoeg op te zijn om groots neer te zetten, terwijl Skip zelf in armoede is opgegroeid en zij nergens in de roman dit op deze manier betuigt.

Deze afkeer tegen commercie uit ze ook al eerder in het boek, wanneer ze met Mascha en Nico aan het dineren is in een bistro in Cannes: “Hoe de droefste jazzklassiekers worden ingezet om het bistrovolk te kalmeren – melancholie als massage. Niemand hoort nog hoe beurs, hoe gebroken, hoe blauw” (Polak 19). Hier uit ze haar kritiek op het feit dat niemand meer écht naar oude jazzmuziek luistert, snapt waar het over gaat en zich er mee kan identificeren. Waar jazz ooit voor stond, is weggeveegd voor commerciële doeleindes.

Deze commercialisering van nostalgie gaat hand in hand met de egalisering van culturen. Zoals ze op Schiphol alleen nog maar kan zien dat ze in Nederland is door kaas en foto’s van de Jordaan, zo verandert ook de cultuur buiten de kosmopolitische trekpleister. Wanneer Skip net terug is in Amsterdam en intrekt bij Mascha en Nico, zetten ze een uitgebreide borrel neer: “te veel hapjes voor het uur van de dag: olijven, crackers, hummus, gerookte amandelen – alsof ik nog aan de Middellandse Zee ben. De helft zal straks zonder schuldgevoel bij het bioafval worden gegooid” (Polak 39). De Nederlandse borrel bestaat nu uit eten uit een ander deel van de wereld. Het is een luxe dat dit tegenwoordig kan, maar die luxe wordt als vanzelfsprekend geacht en het wordt niet erg gevonden als de helft weer weggegooid wordt. Het hoeft ook niet met schuldgevoel: het kan weggegooid worden bij het bioafval, de Zeno’s denken goed bezig te zijn.

Ook wanneer Skip weer in de binnenstad van Amsterdam is, betreurt ze het feit dat Amsterdam verandert:

Tussen de ontelbare hotels die er langs de grachten verrijzen wordt alles glimmender, smettelozer, en toch is het verval van Amsterdam me nog nooit zo naar de keel gevlogen. In alle dikke weekendkranten is bovendien te lezen hoe, aan de andere kant van het continent, de bakermat van deze beschaving in brand staat. (Polak 53-54)

Ze koppelt hier de ondergang van de grondlegger van de Westerse samenleving aan de egalisering van de culturen en dus de verdwijning van de Nederlandse of Amsterdamse identiteit. Door het glimmende en smetteloze verdwijnt het rumoerige en het authentieke dat de stad kende. Het is niet voor niets dat ze het woord ‘bovendien’ hier gebruikt: hiermee lijkt ze te willen suggereren dat ook in Amsterdam de samenleving onder druk staat.

Naast haar kritiek op de commercialisering en egalisering, heeft Skip ook moeite zich te verhouden tot de technologische ontwikkelingen. Zo vindt ze navigeren met haar nieuwe iPhone lastig. Dit duidt enerzijds op haar verdwaalde mentale toestand, maar anderzijds ook op haar onvermogen te wennen aan nieuwe technologische ontwikkelingen. Hier heeft ze ook last van wanneer ze in het vliegtuig naar Sardinië zit: “Ik kijk naar mezelf, in het virtuele vliegtuigje voor me, en in mijn hoofd probeer ik die platte wereldkaart op het scherm tevergeefs weer rond te buigen” (Polak 208). Ze verlangt hier naar een tijd waarin ze de wereld nog kan zien zonder de nieuwe technologie; ze voelt zich meer comfortabel met de ‘echte’ wereld en bekijkt deze liever niet vanaf een digitale scherm. Ze weet dat ze het virtuele vliegtuigje moet voorstellen, maar ze kan zich er niet mee identificeren. Hier is daarnaast het belevend ik aan het woord: deze misidentificatie gebeurt in het ‘nu’ van de roman en wordt niet later gerealiseerd door het vertellend ik.

Haar aarzeling zich de technologische ontwikkelingen eigen te maken, komt wellicht het beste naar voren in haar relatie met Juda, de zoon van Mascha en Nico. Hoewel Skip deels is opgevoed door de Zeno’s en ze allebei kritisch zijn op de huidige samenleving, doet ze erg haar best zichzelf als anders te zien dan Juda:

Deze kale kamer is zijn land en zee, blijkbaar, de muren blanco gemaakt met de chicste monodeklatex om erop te projecteren wat hij wil. Zo wit als ze hier zijn, zo bont waren de muren van mijn kinderkamer, zo volgeplakt met uitgeknipte vensters op andere werkelijkheden. (Polak 74)

Ze plaatst zichzelf hier recht tegenover Juda. Skip ziet een duidelijk verschil in hun vorm van protest tijdens de puberteit: zij plakte het liefst haar muren vol om maar niet eraan herinnerd te worden waar ze was, terwijl Juda’s muren volledig kaal zijn. Daarnaast ziet ze zijn verzet juist als luxepositie: hij zit tussen de “chicste monodeklatex” en heeft een onbekommerd leven, waardoor hij de mogelijkheid heeft zich idealistisch op te stellen. Ook zijn protest om niet meer te eten interpreteert Skip als een luxe, want voor haar zal hij voor altijd nog die “bolle, blanke, bevoorrechte baby” (Polak 20) blijven. Dat hij in rijkdom is opgegroeid en zij in armoede, blijft ze telkens herhalen wanneer ze zichzelf tegenover hem zet.

Daarnaast is niet alleen hun opvoeding, maar ook hun kijk op de technologische ontwikkelingen anders. Juda meent dat er “veel idealisten [zijn], mensen zoals [hij], die niet van die escapistische shit houden en ook irl proberen te doen wat we preachen” (Polak 73). Hij is overduidelijk niet nostalgisch en wil juist vooruit en niet terug in de tijd. Hij heeft online een ‘community’ gevormd en probeert vanuit daar de wereld te veranderen. De egalisering van culturen waar Skip terughoudend over is, is Juda juist voorstander van. De juxtapositie van Skip en Juda versterken haar nostalgische gevoelens. Net zoals met het stipje op de landkaart in het vliegtuig, kan ze zich niet met Juda identificeren. Deze misidentificaties in combinatie met haar verdriet over de onechtheid van de cultuur door egalisering, lijken te wijzen naar een verdriet over een gebrek aan aura in de samenleving. Susan Stewart koppelde de opkomst van het kapitalisme en globalisering aan dit gebrek en de zoektocht naar authenticiteit. Skips nostalgie lijkt deels hierdoor ontstaan te zijn: de samenleving is niet authentiek meer, net zoals de ervaringen.

## Postkoloniale nostalgie

Als rode draad door de roman loopt Skips innerlijke strijd om “thuis” te blijven in Amsterdam of juist terug te gaan naar zee. De thematische implicaties van deze tegenstelling zijn gekoppeld aan het zeevaardersverleden van Nederland: Skip identificeert zich met deze tijd en hier komen haar nostalgische gevoelens uit voort. ‘Zee vs. land’ kan op deze manier ook gezien worden als ‘heden vs. verleden’. De analyse van de postkoloniale nostalgie in de roman zal ik dan ook doen aan de hand van een thematische lezing van deze twee ruimtes.

In het begin van de roman meent ze dat “niet het schip, maar Lood een verplaatsbaar thuis” (Polak 11) is. Ze zegt geen thuis nodig te hebben zolang ze Lodewijk, in het kort Lood, haar meest trouwe schipper, heeft. Wanneer ze de uitnodiging van de Zeno’s krijgt, gaat ze op advies van Lood hierop in. Ze heeft echter veel moeite zich aan te passen aan het leven ‘op land’ of in Amsterdam. Zo heeft ze een nummer van Paul Simon in haar hoofd wanneer ze bij de Zeno’s binnenstapt: “*Homeless, homeless. Moonlight sleeping on a midnight lake*” (Polak 34). Ze voelt zich als een vis op het droge en niet meer thuis in Amsterdam, terwijl ze nu terug is op een plek die ze ooit thuis kon noemen. Dit nummer van Paul Simon is een ouder nummer, dat meteen nostalgischer aanvoelt dan wanneer ze een recenter uitgebracht lied in haar hoofd zou hebben. Hieruit blijkt deels haar aanleg voor nostalgie. Ze ziet haar thuiskomst als een stap in het verleden, maar niet op de goede manier: “Alles is ouder maar hetzelfde, ontroerend, beklemmend” (Polak 39). Het wordt voor haar meteen duidelijk dat het leven doorgaat als zij weg is, maar het tegelijkertijd hetzelfde blijft.

Niet alleen het gevoel van thuis is voor haar lastig terug te roepen, ze weet zich ook niet meer te kunnen navigeren in Amsterdam. Wanneer ze van Juda een instructie krijgt over haar nieuwe iPhone en diens navigatiesysteem, heeft ze daar moeite mee: “Mijn thuisstad is me onbekend van boven gezien, als abstractie” (Polak 60). Voor iemand die op zee reist en dus veel gebruik zal maken van kaarten, heeft ze moeite Amsterdam vanuit een kaart te zien. De stad was eens haar thuis en ze kan alleen de weg vinden wanneer ze om zich heen kijkt, niet wanneer ze een kaart gebruikt. Ze lijkt in alle opzichten verdwaald en dit gevoel wordt alleen maar sterker wanneer ze merkt hoe ze over Nina, een actrice in Mascha’s theatergezelschap, praat:

’Geen tijd om te eten, zeker.’ Oei, zo veel vinnigheid, Skip. Precies het gebrek aan vrouwelijke solidariteit dat ik Mascha en Nellie altijd zo vurig verweet. ‘Sorry, dit doet de stad dus met meisjes. Ik moet maar gauw weer naar zee.’ (Polak 97)

Hieruit blijkt dat ze op zee niet de drang heeft om venijnig naar andere vrouwen te zijn, terwijl dit onbewust wel gebeurt wanneer ze in Amsterdam is. Ze betrapt zichzelf ook op een vorm van jaloezie als deze zelfde Nina met Borg praat. Ineens gedraagt ze zich als de vrouw die ze nooit had willen worden. Ze corrigeert zichzelf wel meteen: ze heeft *zelf* door dat ze zich anders gedraagt dan ze zou willen en heeft niet een buitenstaander nodig om haar terecht te wijzen. Hieruit blijkt dat het belevend ik hier spreekt: de actie na de reflectie komt meteen en niet achteraf door het vertellend ik.

Ook in haar moeite zich te verhouden met de Nederlandse rijkdom en de vergane glorie, specifiek de Hollandse glorie, komt de ambiguïteit van haar postkoloniale nostalgie naar voren. Zo is ze aan de ene kant sceptisch over de drang van de Zeno’s om van iedereen een held te maken: “In huize Zeno moet iedereen op z’n minst een beetje held zijn, immers” (Polak 20). Het gebruik van het woord ‘immers’ laat hier de ironie zien waarmee Skip over het gezin denkt: ze lijkt hiermee te willen zeggen dat ze niet achter deze gedachtegang staat. Het rijke gezin heeft een verlangen naar glorie en zet zichzelf graag neer als een verzameling van helden en wanneer iemand niet in dit model past, wordt er wel een held van gemaakt.

Hoewel Skip hier terughoudend over lijkt te zijn, is ze er zelf ook gevoelig voor. Deze ambivalente gevoelens komen op meerdere plekken in de roman terug. Zo vindt ze het jammer dat de tijd voor het bouwen van grote huizen voorbij lijkt te zijn: “Architecten met eigen bureaus hebben het ongetwijfeld zwaar in dit soort tijden, wie durft er nog kastelen te bouwen?” (Polak 22). Een kasteel als metafoor wekt een geromantiseerd beeld van het verleden op en er klinkt een soort treurnis dat de grootsheid in de samenleving is verloren.

Ook haar liefde voor theater past in dit rijtje thuis. Skip komt graag kijken naar de theaterstukken waarin Mascha speelt, maar theater wordt gezien als ouderwets vermaak waar maar weinig mensen op afkomen: “Enfin, het blijft natuurlijk gewoon good old bloody Hamlet, Nyn, en we gaan het spelen voor een halfvolle, asgrijze zaal. Als immer” (Polak 47). Het is niet vreemd dat Skip tijdens de opvoering van *De meeuw* tijdens een scène van Mascha terugdenkt aan een gedicht dat ze op de middelbare school voor Frans uit haar hoofd moest leren: “Zo gekweld en elitair klonk het negentiende-eeuwse Frans van dat gedicht me in de oren, dat ik het mezelf ’s nachts toefluisterde, in bed – de dramatiek een beschamende luxe, waarin ik me in het donker stiekem wentelde” (Polak 99). Haar belangstelling voor theater is hetzelfde als haar interesse in dit gedicht: het is een beschamende luxe van de elite, maar wel eentje waardoor ze zich aangetrokken voelt door de grandeur en de romantiek van een verloren tijd.

Tegelijkertijd is ze kritisch over de rijkdom en glorie. Dit komt goed naar voren wanneer ze terugdenkt aan een rondleiding van haar geschiedenislerares op de brugklas: “Calvinisme, my ass! De welgestelde straten, welteverstaan. Daar doordrong ze ons met amateurvertelkunst van de glorieuze bouwhistorie van de stad, ons Amsterdam” (Polak 35). Het calvinisme waar Nederland bekend om staat is ver te zoeken in de welgestelde straten in Amsterdam; vroeger hadden ze er geen probleem mee de rijkdom te laten zien. Daarnaast merkt ze op dat deze wandeling door historisch Amsterdam alleen door het rijke gedeelte van de stad was en de armoede werd verzwegen. Hoewel Skip “weinig oor had voor de geschiedenis, dagdroomde [ze] over een toekomst waarin [ze] zelf in zo’n huis zou wonen” (35). Als brugklasser keek ze vooral naar de mooie gebouwen en haar kon de geschiedenis die erbij hoorde niet veel schelen, maar nu is ze wel op de hoogte van de ethische keerzijde van de rijkdom en glorie. Zo kent ze nu het debat over helden van de kolonisatie, zoals de scheepsjongens van Bontekoe:

Wat de scheepsjongens precies misdaan hadden, kreeg ik niet meer; ik zette het journaal uit omdat het me op een of andere manier pijn deed, dat beeld van die jongens met hun bloederige donkere gezichten. Ik weet niet of het de door de activisten beoogde schaamte was, of irritatie omdat mijn geliefde symbolen nu besmeurd waren met een vermoeiende gewetenskwestie. Het was de combinatie waarschijnlijk – hetzelfde verdrietige verzet, de vernedering, waarmee een kind aanhoort dat Sinterklaas een leugen is. Een absurd doodsbericht dat uiteindelijk slechts geaccepteerd en erkend kan worden. En in je achterhoofd plant het de spookachtige vraag waar die hele achterlijke leugen nu eigenlijk voor nodig was. (Polak 201-202)

In deze passage spreekt het vertellend ik en deze kijkt terug op de gebeurtenis, die ze nog steeds moeilijk kan duiden. Skip heeft er moeite mee dat de symbolen uit haar jeugd nu ineens niet meer zouden mogen van de maatschappij. Ze ziet de gevoelens als een vernedering en vergelijkt het met het gevoel wanneer een kind erachter komt dat Sinterklaas niet bestaat. Dat een – voor haar onschuldig – symbool uit haar jeugd nu ineens letterlijk besmeurd wordt en haar verteld wordt dat haar liefde ervoor slecht is, is precies de verhouding die Nederland met het VOC-verleden heeft en zou postkoloniale melancholie genoemd kunnen worden. De symbolen van het verleden zijn moeilijk op te geven als je daar trots op bent, dus het is des te pijnlijker wanneer je verteld wordt dat deze trots onterecht is. Ze gaat hier echter verder dan alleen melancholie: het verdriet van de verlieservaring van koloniën die heerst binnen de samenleving lijkt ze te verwerken. Ze staat de pijn en het verdriet toe en kan niet anders dan ‘accepteren en erkennen’.

Skips kinderlijke onschuld is verdwenen, maar ze verlangd hier wel naar terug. Wanneer ze op een avond in de woonkamer van de Zeno’s in slaap is gevallen, wordt ze voorzichtig wakker gemaakt door Mascha en overdenkt het volgende:

Een kus, op mijn slaap. En daar is plotseling even de verdwenen vertrouwdheid van als kind ontwaken op de achterbank van de auto en voorzichtig opgetild worden door een volwassene, gloeiend, slaperig en slap van goedgelovigheid. Maar in het kielzog van dat wakker gekuste, donzige gevoel de griezeligste der wensen: dat dit geluk blijft. Dat de tijd bevriest. (Polak 121)

Dit gevoel van vertrouwdheid en het verlangen dat ze in deze tijd en dit gevoel wil blijven, is hetzelfde gevoel en verlangen dat ze heeft over haar jeugdidolen de scheepsjongens van Bontekoe. Het is weer het vertellend ik dat hier spreekt en deze is op zoek naar geborgenheid en zodoende grijpt ze terug naar een veilige emotie uit haar jeugd. Het feit dat ze wil dat de tijd bevriest en ze voor altijd in dit geluk kan blijven hangen, wijst erop dat ze met het ouder worden een bepaalde naïviteit is verloren die ze terug wil. In haar jeugd hoefde ze zich niet druk te maken over de ethische kwestie van het verafgoden van een scheepsheld die misschien geen held genoemd had mogen worden.

Het is echter niet alleen een verlangen naar een verleden en een simpele jeugd, het is ook een verlangen naar een thuis. Wanneer Skip in Enkhuizen is om terug te varen op zee, ziet ze de Hollandse glorie goed voor zich:

De scheve geveltjes herdenken een roemrijk handelsverleden, je kunt de oude bedrijvigheid nog bijna voor je zien, maar over de straatjes is een sluier van slaperige burgerlijkheid neergedaald, waardoor ik het stadje tegelijkertijd altijd een beetje doods vind (Polak 200).

Hoewel ze positief spreekt over het uiterlijk van de stad en ze zich bijna in het verleden zelf waant, voelt ze zich er niet thuis. Ze heeft “alle vergane Hollandse glorie [eigen gemaakt] omdat [ze] toch iets eigen moet maken” (Polak 204), maar kan zich toch niet thuisvinden in de burgerlijkheid van de stad. De identificatie vindt pas plaats wanneer ze de dochter van de havenmeester ziet en zich haar leven voorstelt: “Maar altijd weer zal ze thuiskomen aan het meer dat haar stilletjes heeft zien opgroeien. Hier hoort ze, hier hoorden haar ouders en hun ouders ook” (Polak 204). Hoewel ze de burgerlijke uitstraling van Enkhuizen veracht en saai vindt, spreekt er hier een soort jaloezie voor het leven van de dochter van de havenmeester. Zij heeft wel een thuis, een plek waar ze op terug kan vallen en waar ze hoort. Deze identificatie vindt plaats bij het belevend ik: wanneer Skip in Enkhuizen is, voelt ze zich verbonden met de dochter van de havenmeester en niet tijdens het vertellen achteraf. Niet onbelangrijk is ook het feit dat ze de generaties voor de dochter noemt: Skip heeft zelf geen generaties aan familie waarop ze terug kan vallen en dit versterkt haar gevoel ontaard te zijn. Logischerwijs vallen haar reflectie op de vergane Hollandse glorie en haar verlangen de zee op te gaan samen: op zee hoeft ze zich niet te kunnen aarden. Ze heeft de Nederlandse geschiedenis samengevlochten met haar eigen geschiedenis. Waar ze in het begin van de roman meende dat niet het schip, maar “Lood een verplaatsbaar thuis” (Polak 11) is, lijkt dit niet te kloppen: de zee is óók thuis.

Ze begint zich pas thuis te voelen ‘op het land’ nadat ze op de bruiloft is geweest van de dochter van Lokman, de Turkse groenteman waar de Zeno’s een goede band mee hebben opgebouwd. Ze heeft eerst vooroordelen over de ceremonie:

Wat ik nog meer denk is dit: de tranen van de bruid bestaan voor een deel uit opwinding en vreugde over alle aandacht. Maar voor een groter deel bestaan ze uit vrees voor de aanstaande huwelijksnacht, die ze moet doorbrengen met het rattige joch naast haar, zijn donzige bovenlip, zijn schuiten van voeten, zijn onbeholpen handen. Het bebloede laken dat hij na afloop vast moet laten zien, wappert me voor de ogen. Of zit ik nu te ver in de Middeleeuwen? (Polak 123)

Hier komen het vertellend ik en het belevend ik samen: het vertellend ik treedt hier duidelijk naar voren en vertelt de interpretatie van het belevend ik. Skip denkt dat de tranen van de bruid niet alleen van blijdschap komen, maar ook voor angst voor de huwelijksnacht. Haar islamofobische vooroordelen laten haar geloven dat de bruid niet vrijwillig voor de bruidegom heeft gekozen, die ze als erg onaantrekkelijk omschrijft. Daarnaast lijkt het ook niet te helpen dat ze geen fan is van huwelijken; ze omschrijft het onder andere als “archaïsch ritueel” (Polak 124) dat voor Lood de das om heeft gedaan bij zijn langdurige relatie. Het enige voorbeeld dat Skip kent van een huwelijk dat standhoudt, is dat van Mascha en Nico. Wanneer ze ziet dat er een strijd gaande is tussen de twee, omschrijft ze dit huwelijk als “zoals je je in een storm maar beter aan de mast kunt vastbinden tot het allemaal voorbij is. Sturen heeft geen zin” (Polak 124), waaruit blijkt dat dit ook niet het beste voorbeeld is. Voor Skip komt er een bepaald verlies van vrijheid kijken bij een huwelijk.

Later moet ze op haar ‘Middeleeuwse’ gedachtes terugkomen over de Turkse bruid en bruidegom:

Maar dan ontsluiert ze zichzelf, glimlacht ondeugend en knap naar haar nichten en grijpt naar een van hun sigaretten om er een ervaren hijs van te nemen. De meisjes giechelen, de bruid ook. Er wordt overgeschakeld op Nederturks, er worden handen gepakt, kneepjes uitgedeeld, duwtjes gegeven. Niet meer ceremonieel, maar als op een schoolplein: opgewonden. Kattig en samenzweerderig. (Polak 127)

Skip wordt met haar neus op de feiten gedrukt dat ze er waarschijnlijk naast zat met haar ‘Middeleeuwse’ gedachtes en ziet dat zowel de bruid als haar nichten net zo modern zijn als zij, dat er achter het ritueel ook gewoon een paar meiden vschuil gaan en het niet zo’n ver-van-mijn-bed-show is. Het is hier weer het belevend ik dat deze gedachtes heeft. Ze doorbreekt haar eigen islamofobische discours ter plekke door deze identificatie met de bruid en haar nichten die een sigaretje opsteken. Nu kan ze de bruidegom ook in een – letterlijk – ander daglicht zien: “In het zonlicht ziet hij er ineens zelfverzekerder uit” (Polak 127). Niet meer het rattige joch met de donzige bovenlip, maar een zelfverzekerde bruidegom. Opvallend is ook dat ze zich na deze gewaarwording weer thuis voelt in Amsterdam:

Het pleintje waaraan dit buurthuis ligt, is een vreemd stuk stad voor me. Er spelen Arabisch uitziende kinderen, er schaken oude mannen, er wordt gekibbeld bij de groenteboer. Maar het is Amsterdam, en ik voel me er vandaag eindelijk weer wat mee verbonden. (Polak 28)

Hoewel het een onbekend gedeelte van Amsterdam is, waar onbekende gezichten zijn, voelt ze zich wel verenigd met de stad en maakt een moment van samenhorigheid mee. Dit wordt tot stand gebracht door haar identificatie met de bruid, een vrouw waarin ze zich eerst niet kon herkennen. Dit kon ze ook niet meer met Amsterdam: hoewel de stad omhelsd is met water, kan de zee er niet meer komen en dus haar gevoel van thuis eerst ook niet meer. Haar scepticisme over het huwelijk en de ‘Middeleeuwse’ toestanden moet ze inslikken: de bruid en de bruidegom zijn, net zoals zij, moderne mensen die in Amsterdam wonen.

Ze is nu ook onder de indruk van het huwelijk tussen Mascha en Nico en vergelijkt zichzelf met het zusje van de bruid: “trots, jaloers, verliefd, ja, zelfs op Nico” (Polak 128-129). Naast de bruid zelf, herkent ze zichzelf in haar gedrag ook in het zusje van de bruid en vergelijkt dit gevoel met haar interpretatie van het gedrag van dit zusje, namelijk een “onmiskenbare kinderverliefdheid, even onschuldig als pervers” (Polak 123). Dit gevoel van samenhorigheid binnen de familie brengt ze in verband met het gevoel van thuis in Amsterdam: “Amsterdam is een stad om duizelig en claustrofobisch van te worden. Maar vandaag lijkt er zowaar een fijne zeebries door de straten te trekken” (Polak 128). Hoewel de zee niet in de stad kan komen, kan het wel hetzelfde gevoel voor haar oproepen, dat ze hier interpreteert als een “fijne zeebries”.

Wanneer ze later echter wordt gevraagd om uit het tuinhuis te verhuizen omdat Coralie, de moeder van Nico, in komt trekken, verlaat dit gevoel haar ook. Aan het begin van de roman beweert ze dat “alleen kleuters verlangen naar een eigen bed” (Polak 29) en zij dus niet, verlangt ze uiteindelijk wel naar dit eigen bed. Ze leek het even gevonden te hebben bij de Zeno’s, maar vertrekt terug naar de zee, naar Lood. Ze beweert ook dat ze niet van “backtracking” – het teruggaan van je eigen stappen – houdt, maar dit is precies wat ze uiteindelijk doet. Ze gaat eerst terug naar haar verleden in Amsterdam en precies zoals ze zeven jaar geleden ook deed, vlucht ze de zee op, waar ze zich wél thuis voelt.

## Nostalgie en gender

De voorbeelden van moeders die Skip in haar leven heeft, versterken haar nostalgische gevoelens en drijven haar naar de zoektocht naar geborgenheid op zee en de identificatie met de glorie van de Hollandse zeevaarders van weleer. Anderzijds zorgen juist die moeders voor haar ambivalente gevoelens tegenover het verleden, omdat een vrouw vroeger minder te zeggen had en ze eerder als object dan als subject werd gezien.

Skip werd opgevoed door Nellie, haar biologische en alleenstaande moeder. Haar vader was niet in beeld: het was een oude man waarbij Nellie vroeger schoonmaakte. Ze probeerde Skip alles te geven, maar ze waren arm en Nellie was depressief. Ook had het “weinig gescheeld of [Skip] was er niet geweest” (Polak 197). Ze heeft op het punt gestaan abortus te plegen en vertelt dit aan Skip wanneer ze dertien jaar oud is. Skip heeft nooit gevraagd waarom ze daar uiteindelijk voor gekozen heeft en haar jeugd met Nellie lijkt niet overtuigend genoeg te zijn om haar eigen “boon” – zoals ze deze zelf noemt – te houden. Opvallend is ook dat ze altijd naar haar refereert met haar voornaam en niet als ‘mijn moeder’. Door haar Nellie te noemen in plaats van haar moeder, creëert ze een afstand tussen de twee. Ze erkent het feit dat Nellie haar biologische moeder was, maar lijkt niet zich met haar te willen identificeren. Ze noemt haar pas “mam” (Polak 229) wanneer ze terug op zee is, haar “boon” geaborteerd heeft, twee paracetamols neemt en deze bittere smaak haar doet terugdenken aan de laatste paar minuten van het leven van haar moeder. Nellie was ernstig ziek en Skip heeft haar geholpen bij haar zelfdoding door de tabletten op te sparen, deze te versnijden en door een bakje vanilleyoghurt te mengen:

Voelend dat dit haar taak is, dat het een goede taak is, een laatste eerbetoon aan de vrouw die met wisselend succes heeft haar moeder te zijn, de vrouw die haar heeft afgeleverd, die bij haar is gebleven en die nu niet meer kan en mag gaan […] *zo wilde ze het, zo wilde ze het, zo wilde ze het*. Mam. (Polak 229)

Pas wanneer Skip er zelf voor gekozen heeft haar zwangerschap te beëindigen omdat ze haar kind niet het leven kan geven waar ze zelf vroeger naar verlangde, staat ze het toe haar moeder “mam” te noemen en niet Nellie. De herinnering wordt door het vertellend ik verteld, maar het woord “mam” wordt in het heden en dus door het belevend ik genoemd. Het belevend ik had de *mémoire involontaire*, waardoor de reflectie over Nellies moederschap plaatsvindt bij het belevend ik. Nellie heeft haar laten inzien dat moederschap lastig is, maar dit begrijpt ze pas wanneer ze zelf voor de keuze heeft gestaan zelf moeder te worden of niet.

Het tweede moederfiguur in Skips leven is Mascha, die moederschap als een van haar zovele theaterrollen vervult: “Dit was maar een van haar vele nobele ideeën over het moeder-/martelaarschap, die ze mij in een doorlopende exclusieve voorstelling te overwegen gaf” (Polak 38). Dit is de interpretatie van het vertellend ik, dat Mascha’s vorm van moederschap opvat als een personage in een toneelstuk: ze speelt graag de madonna en met overgave. Tegelijkertijd is Mascha van mening dat iedereen blij moet zijn met wat ze hebben en dat het goed is zoals het nu is. Zo is ze niet onder de indruk van de veranderingen die de nieuwe regisseuse aan Hamlet heeft toegevoegd: “die regisseuse is een beetje blijven hangen in zo’n fase dat ze iets wereldschokkends nieuws wil” (Polak 47). Het vernieuwen van een oud drama ziet ze eerder als “zo’n fase” dan als iets fundamenteels. Dit is ook haar interpretatie van Juda’s protest jegens de maatschappij en de jonge actrice Nina’s studeren naast ensemblewerk: “Wat is dat toch met jullie jonkies en die gruwelijke zelfkastijding? Dat moet maar lijden. En hongeren” (Polak 101). Ze ziet hun wil iets te veranderen en hard te werken eerder als lijfstraf dat de nieuwe generatie zichzelf aandoet, maar waar ze op terug zullen komen zodra ze ouder zijn. Dat ze het opvat als een fase, komt later nog een keer terug wanneer ze het over Juda hebben: “Bewust, bewust, dat zegt niet zoveel,’ verzucht ze. ‘Het is een dom modewoord” (Polak 138). Ze ziet zijn houding en het feit dat hij ‘bewust’ is over de wereld om hem heen eerder als het meegaan in een trend en dat het onvermijdelijk dus ook vergankelijk is. Hieruit blijkt een houding van haar dat iedereen zichzelf vooral niet te serieus en baanbrekend moet voordoen. Onder haar theatrale houding is ze dus behoorlijk cynisch over de wereld.

Een derde voorbeeld van moederschap kent Skip in Coralie, de moeder van Nico. Hoewel het geen moederfiguur in haar leven was, is ze wel van belang voor Skips beeldvorming over moederschap. Mascha vertelt haar dat ze eigenlijk Cora heet en uit “de brakke klei van Marken” (Polak 119) komt. Alleen omdat ze het mooiste meisje van het dorp was, heeft ze kunnen ontsnappen aan “die naar vis riekende dorpelingen” (Polak 119) en heeft ze zichzelf ‘omhoog’ weten te trouwen. Inmiddels doet ze zich statig voor en houdt ze krampachtig vast aan datgene waarnaar ze altijd verlangd heeft: status, geld en mogelijkheden. Hoewel Skip haar niet mag, kan ze niet anders dan haar acties begrijpen: “Geef haar eens ongelijk. Wie eindelijk krijgt waarnaar hij zo heeft verlangd klampt zich eraan vast met beide handen en laat niet meer los. Daar hebben we die goed ontwikkelde grijpgrage vingers voor” (Polak 120). De persoonlijke geschiedenis van Coralie laat Skip inzien dat het vroeger niet makkelijk was een vrouw met dromen te zijn. Hoewel haar zoektocht naar geborgenheid in het verleden plaatsvindt, trekt Coralie haar juist uit deze gevoelens.

Hetzelfde gebeurt wanneer ze terugdenkt aan haar oma, Nellies moeder, “die [ze] Ankie dient te noemen” (Polak 221). De afstand die Skip bewaart tussen haar en haar moeder, doet Nellie op haar beurt weer door Ankie ook bij haar voornaam te noemen en op dezelfde manier een afstand te creëren. Het probleem met Ankie was dat ze trouwde met een “lieve garagehouder” (Polak 224) en later verliefd werd op de regisseuse van de plaatselijke toneelclub. Skip ervaart “een greintje verwantschap met [haar] Friese grootmoeder” (Polak 223) wanneer ze een foto bekijkt van Ankie op de planken, omdat net zoals Skip Ankie ook een uitvlucht zocht uit haar leven. En net zoals Coralie, laat haar leven Skip inzien dat ze blij mag zijn dat ze in de huidige tijd opgroeit:

Het is Ankies dagelijkse uitzicht, en terwijl ik uit beleefdheid haar ondrinkbare koffie mijn keel in forceer, daagt het me dat dit informatie is waarmee ze geen kant op kan, een vakantie naar focking Corfu. Niemand heeft Ankie ooit verteld dat de wereld haar achtertuin is. Mijn oma is altijd veroordeeld geweest tot deze realiteit, deze sloten, dit gras, dit huwelijk met een lieve garagehouder. (Polak 224)

Anders dan bij haar moeder, noemt ze Ankie wel “haar oma”, waardoor ze de afstand die ze tot haar familie voelt weer verkleint. Ze kan de beslissingen van haar grootmoeder in de tijd plaatsen en snapt wat ze gedaan heeft. Deze reflectie ligt bij het belevend ik: de gedachtes komen al bij haar op wanneer ze daar is en Ankies omgeving ziet.

Zowel het levensverhaal van Coralie als die van Ankie laten haar inzien dat het teruggrijpen naar nostalgische gevoelens misschien niet de beste optie is. Waar ze kritisch staat tegenover de houding van Nellie en Mascha omtrent moederschap, lijkt ze de twee oudere generatie moeders beter te begrijpen. Terwijl Nellie en Mascha meer invloed hebben gehad op haar opvoeding en dichter bij haar staan, neemt ze hen ook meer kwalijk: Nellie omdat ze niet alles gegeven had waar Skip naar verlangde en Mascha omdat ze moederschap slechts als een theaterrol ziet en die het willen veranderen van de wereld slechts een fase acht. Ze kan zich in de houding van beide moeders niet vinden en grijpt daarom naar de Hollandse vergane glorie, om zich iets eigen te kunnen maken. Coralie en Ankie laten haar echter inzien dat het verleden niet begeerlijk is: je had het moeilijk als vrouw en kon je haast niet ontwikkelen. Met deze vier voorbeelden van moederschap is het niet verwonderlijk dat Skip ervoor kiest geen moeder te worden: ze is bang dat ze haar kind niet beter zou kunnen geven.

Een tweede punt waar nostalgie en gender samenkomen, is in het ingebedde verhaal. In de roman leest Skip een novelle die Borg geschreven heeft, genaamd *De onschuldige: Een liefdesgeschiedenis*. De novelle is Borgs reflectie op de relatie van hem en Skip, waarbij hij de aliassen Paul Borgman en Cleo gecreëerd heeft. Zoals al eerder genoemd, is er hier sprake van een raamvertelling. Hoewel het verhaal fictie is binnen de wereld van de roman, kan Borg als de verteller gezien worden. Het ingebedde verhaal zorgt voor een extra verhaalniveau in de roman. Uit de context van het eerste narratieve niveau valt op te maken dat Borg de verteller én de alter ego Paul is, waardoor er sprake is van een homodiëgetische verteller. Dit maakt het meteen een uitzonderlijk geval: wanneer het verhaal los van de rest van de roman gelezen zou worden, zou er sprake zijn van een heterodiëgetische verteller, aangezien het verhaal in derde persoon geschreven is en je er niet vanuit kunt gaan dat de verteller onderdeel is van het verhaal. De verteller maakt daarnaast veel gebruik van vrije indirecte rede en laat de hoofdpersoon het verhaal focaliseren. Door dit toe te passen, worden Pauls observaties objectiever weergegeven dan wanneer gebruik zou worden gemaakt van een vertellersinstantie in de eerste persoon. Dit is wel het geval in het eerste vertelniveau van de roman: Skip is de autodiëgetische verteller van *Gebrek is een groot woord*. Haar gedachtes en reflecties zijn duidelijk die van haar. Bij *De onschuldige* is dit moeilijker te onderscheiden: de afstand tussen verteller en personagefocalisator is klein, maar het zijn normaal gesproken twee verschillende instanties.

Om de betekenis van *De onschuldige* te kunnen plaatsen binnen de rest van de roman, moet er daarnaast gekeken worden naar het personage Borg en hoe Skip tegenover hem staat. Zijn personage kent een bepaalde ironie, die Skip vaak naar boven haalt. Hij lijkt in vele opzichten de perfecte schoonzoon: hij schrijft zijn promoveerschrift over klassenverschillen, hij is politiek correct, zet zich graag in voor vrouwenrechten, en “overal heeft hij een beetje verstand van, deze homo universalis” (Polak 100). Hier maakt Skip in haar gedachtes hem al een beetje belachelijk, omdat ze weet dat hij zichzelf inderdaad graag als “homo universalis” ziet, maar dat dit vooral zijn eigen beeld is. Tegelijkertijd noemt ze hem ook “de brave schooljongen” (Polak 100) en “de gekrenkte kunstenaar” (Polak 103). Hij probeert zich precies zo op te stellen zoals hij denkt dat er van hem verlangd wordt, maar hier ligt ook het probleem. Hij ziet zichzelf als redder van de minderbedeelden, waardoor Skip in zulke situaties aan hem ergert: “hij overschreeuwt zichzelf en door zijn activisme schemert de implicatie dat de zwakkeren zichzelf niet kunnen verdedigen” (Polak 134). Hoewel Borg het goed bedoelt, heeft hij niet door dat zijn intenties juist averechts werken. Zo omschrijft hij de vriendin van Cleo in *De onschuldige* als “Ethiopisch, op het eerste gezicht, maar het kon natuurlijk zijn dat hij zich vergiste” (Polak 142). Uit deze beschrijving toont zijn politieke correctheid: hij wil niemand beledigen door een etniciteit te noemen en meteen aan te geven dat hij het ook fout kan hebben.

Deze houding neemt hij ook aan ten opzichte van Skip: hij is haar ‘redder’ omdat ze uit een minder goed milieu komt, wat ook naar voren komt in de novelle. Tegelijkertijd ziet hij zichzelf als slachtoffer, omdat zij het is die hem verlaat. Skips interpretatie van de novelle komt daar ook op neer: “ik ben de verlater, dus het is zijn martelgang” (Polak 212). Hij kan niet inzien wat hij fout heeft gedaan of dat hij überhaupt iets fout heeft gedaan en legt de schuld bij Skip neer, zonder haar verdriet in acht te nemen. Ze neemt het hem ook kwalijk dat hij haar complexe leven in drie hoofdstukken vereenvoudigd heeft en haar “de rol van manische sekself toebedeelt, [haar] opvoert als een labiele nimf” (Polak 167). Later beweert Borg in een telefoongesprek met Skip dat het om fictie gaat en dat “het verhaal subtiel reflecteert op het gevoel van Cleo” en dat “[hij] wéét dat de hoofdpersoon een klootzak is” (Polak 232).

Neerlandicus Sven Vitse interpreteert de novelle in de literaire kritiek *Je bent familie of je bent maar weinig* als een reflectie op de witte onschuld in de Nederlandse samenleving. Paul is kritisch tegenover Cleo’s kinderlijke voorliefde voor de VOC en zeemansverhalen. Deze opvatting kan ook als vertellerscommentaar gezien worden, waardoor niet alleen de personages reflecteren, maar de roman zélf zelfbewust wordt van de ambiguïteit van het verleden en de manier waarop dit wordt geplaatst in de samenleving.

Volgens Vitse geeft de novelle ook door middel van Paul inzicht op Cleo’s neiging naar oriëntalisme en haar kritiekloze houding tegenover de genderrollen in de islamitische cultuur. Hier snijden postkoloniale tolerantie en genderkritiek elkaar, een punt “waarop sommige xenofoben plots feminist worden en sommige feministen xenofoob.” Het ingebedde verhaal laat zien dat je het nooit goed kunt doen: Paul wordt in dit geval de xenofobe feminist, terwijl Cleo (en in het verlengde ook Skip) haar genderkritiek versoepelt om niet in de racistische val te trappen. Pauls interpretatie van Cleo’s gedrag lijkt te kloppen: dit is precies wat er gebeurt tijdens de Turkse bruiloft. Skips interpretatie was eerst die van de xenofobe feminist, maar komt later hierop terug. Ook op dit niveau wordt de roman zelfbewust door middel van de novelle en legt de moeilijkheden van intersectioneel feminisme bloot: deze laat zien dat Pauls/Borgs ‘brave schooljongen’-houding neigt naar paternalisme en islamofobie, terwijl Cleo/Skip als oriëntalistisch bestempeld kan worden.

## Conclusie

Skips nostalgische gevoelens komen enerzijds voort uit een zoektocht naar geborgenheid, en anderzijds uit een kritiek op de hedendaagse samenleving. Ze heeft moeite zich aan te passen aan het moderne leven nadat ze zeven jaar de wereld rondgezeild heeft. De digitale revolutie, die een interactief globaal netwerk heeft gecreëerd, en de vervlakking van culturele verschillen, doen haar verlangen naar een tijd waarin Amsterdam nog te onderscheiden viel van andere steden in de wereld. Daarnaast staat ze kritisch tegenover het feit dat de symbolen van de Nederlandse cultuur alleen nog maar een commerciële meerwaarde hebben gekregen. Zij heeft zelf een andere band met het verleden: de symbolen van de Hollandse vergane glorie heeft ze zich eigen gemaakt in haar zoektocht naar geborgenheid. Bij haar eigen moeder kon ze dat niet vinden, dus heeft ze de collectieve Nederlandse geschiedenis vermengt met haar persoonlijke geschiedenis. Dit komt ook terug in haar innerlijke strijd tussen land en zee, waarin uiteindelijk de zee wint. Deze tweestrijd loopt parallel met haar vraag of ze zwanger wil blijven of niet.

Daarnaast laat Skip door de hele roman heen zien dat ze reflecteert op deze ambivalente gevoelens, waardoor de roman onder de noemer ‘reflectieve nostalgie’ valt. Deze reflectie vindt plaats bij zowel het vertellend ik als het belevend ik. Vooral dit tweede genoemde verhaalniveau laat zien dat Skip vanuit zichzelf reflecteert en niet een externe stem hiervoor nodig heeft.. Dit verlangen gaat hand in hand met een verlangen naar een bepaalde jeugdige naïviteit. Ze wil blijven vasthouden aan haar jeugdidolen de scheepsjongens van Bontekoe, maar ze weet dat hun verhaal ook de keerzijde van het VOC-verleden bevat: kolonisatie, uitbuiting etc.

Bovendien weet ze nu dat het vroeger voor een vrouw helemaal niet fijn was en dat een vrouw afhankelijk was van een man: Coralie wist zich uit haar dorp te ontsnappen door een rijkere man te trouwen en Ankie was getrouwd met een – volgens Nellie – lieve man, terwijl ze op vrouwen viel. Het was toen ingewikkelder om voor jezelf te kunnen kiezen, zoals Skip uiteindelijk doet. Dit laat zien dat de vorm van nostalgie in de roman niet restauratief is, maar reflectief: ze wil niet écht terug naar een andere tijd, maar ze gebruikt het verlangen ernaar als middel om tot zelfinzicht te komen.

Dit komt extra naar voren wanneer de ingebedde vertelling *De onschuldige* vergeleken wordt met *Gebrek is een groot woord*. Borg gebruikt de personale vertelvorm. Hij beweert dat zijn roman zelfreflexief is: dat zijn hoofdpersoon een druiloor is, zou duidelijk uit het verhaal moeten spreken. Fictie dient dus om een ironisch distantie in te bouwen tot de geëtaleerde gevoelens van mannelijk slachtofferschap, die tegelijkertijd zonder contrapunt breed uitgemeten en gecentraliseerd worden.

Skip laat de lezer juist dichterbij komen, waardoor het verhaal persoonlijker is en haar reflectiviteit niet dient om zich te distantiëren van ongemakkelijke gevoelens, maar deze van binnenuit te doorleven. De ingebedde novelle van Borg creëert dus een zelfbewustzijn in de roman als geheel: het ingebedde verhaal laat zien dat er geen eenduidig antwoord is op de vraag waar gender- en postkoloniale kritiek elkaar snijden. Op deze manier werkt de reflectieve nostalgie niet alleen op het niveau van het hoofdpersonage, maar ook op het niveau van de roman als geheel.

# Conclusie

In beide romans is er sprake van reflectieve nostalgie. Dit uit zich echter op verschillende manieren, maar er zijn ook overeenkomsten tussen de romans te vinden.

Een duidelijke overeenkomst tussen de twee romans is dat de digitalisering een oorzaak is van een groeiende nostalgie bij de hoofdpersonages. De theorie van Walter Benjamin lijkt ook van toepassing op zowel Edmund en Sieger als op Skip: alle drie verlangen ze naar verbinding met het heden, maar vluchten naar het verleden om dit te vinden. Dit gebrek aan verbinding kan gelinkt worden aan Benjamins theorie over het gebrek aan aura en ervaringen: door wat hij ‘de chaos van de stad’ noemde, raakte men overprikkelt door alle indrukken en kon deze indrukken niet meer toelaten. Deze chaos is alleen maar tumultueuzer geworden met de globalisering, die duidelijk zijn tol vraagt van de drie hoofdpersonages.

Hoewel dit een overeenkomst is tussen de romans, is de manier waarop de personages hiermee omgaan wel anders. In *Gebrek is een groot woord* is Skip kritisch tegenover globalisering en egalisering van culturen; niets lijkt meer ‘echt’ of ‘authentiek’ te zijn. De door haarzelf gecreëerde juxtapositie met Juda maakt dit nog meer duidelijk. Ze kan zich niet identificeren met de jongere generatie, die juist deze technologie inzet om de wereld te willen veranderen. In *Oude Meesters* linken Edmund en Sieger de veranderingen aan het verloren gaan van een heldenstatus van Nederland. Beiden zien het Rijksmuseum als monument voor verloren tijden: voor hen is het duidelijk dat heroïsering van de geschiedenis niet meer mogelijk is.

Dit verdriet van Edmund en Sieger kan gezien worden als postkoloniale melancholie: ze rouwen om het feit dat de Hollandse glorie ten onder is gegaan en dat deze niet meer terug zal keren. Hoewel ze zich er allebei bewust van zijn dat ze geprivilegieerd zijn als witte mannen, ervaren ze wel een gevoel van verlies en plaatsen ze zichzelf in de slachtofferrol. Skip heeft ook last van de vergane Hollandse glorie, maar ze loopt niet vast in een niet doorwerkte postkoloniale melancholie. De onverwerkte verlieservaring zoals Gilroy deze omschreef lijkt ze juist te verwerken.

In de manier waarop de personages omgaan met hun nostalgie komt het grootste onderscheid tussen de romans naar voren, waarbij het verschil in narratieve structuur van groot belang is. In *Oude Meesters* is er sprake van een heterodiëgetische verteller, die vaak de personages laat focaliseren en veelvoudig gebruik maakt van de vrije indirecte rede. De reflectie op hun nostalgie wordt met name mogelijk gemaakt door een tijdelijk focalisatie vanuit vrouwelijke personages, die deze mannen onophoudelijk op hun blinde vlek wijzen. Hierdoor lijkt er een ‘boys will be boys’-standpunt ingenomen te worden door *Oude Meesters*, waarbij de vrouw vanuit een moederlijke positie zich om de moraal bekommeren, en de mannen vrij zijn om te verzuchten dat heldendom voorgoed verleden tijd is. Daarbij is het vooral de verterende moederblik vanuit Beatrix die ervoor zorgt dat de verlieservaring van de witte man vergoelijkt wordt en deze man in een onschuldpositie zet. De kritiek die Sarie en Padma uiten op Edmund en Sieger wordt op deze manier ook gedepolitiseerd: het zijn immers maar jongensachtige reflexen. Daarnaast worden Edmund en Sieger in de roman geen macht afgenomen en kunnen ze hun mannelijkheid toch bewijzen.

Polak maakt juist gebruik van een autodiëgetische verteller, die in de onvoltooid tegenwoordige tijd vertelt. Hierdoor zijn het belevend ik en het vertellend ik moeilijk van elkaar te onderscheiden en vallen deze vaak samen. In *Gebrek is een groot woord* bevindt de reflectie zich bij zowel het vertellend ik als het belevend ik; deze ‘ik’ corrigeert zichzelf voortdurend als het gaat om reflexmatige afweer van migranten, technologische vernieuwingen et cetera. Daarnaast kent *Gebrek is een groot woord* een ingebed verhaal met een andere verteller, waardoor reflectie ook plaatsvindt op een ander niveau, namelijk bij de roman als geheel.

Dit verschil in narratieve structuur met als gevolg een verschil in de manier waarop de reflectie in de roman werkt, is nog duidelijker als er gekeken wordt naar het verband tussen nostalgie en gender. Zowel in *Oude Meesters* als in *Gebrek is een groot woord* speelt de vrouw een cruciale rol. In beide romans laten vrouwen zien dat het herstel van het verleden niet wenselijk is. Dit betekent echter niet dat een vrouw niet nostalgisch kan zijn. Boyms theorie over de tweesplitsing van restauratieve en reflectieve nostalgie opent hier een mogelijkheid voor. In *Gebrek is een groot woord* laat Skip zien hoe deze vorm van reflectieve nostalgie zou kunnen werken: ze is zich ervan bewust dat ze ethisch gezien niet perfect is, maar corrigeert zichzelf wel meteen zodra ze zich schuldig maakt aan moreel verkeerde gedachtes. *Oude Meesters* suggereert daarentegen dat zo’n correctie alleen mogelijk wordt gemaakt door iedereen die niet wit of man is. Waar *Oude Meesters* er alleen in slaagt de personages reflectief te laten zijn en de roman als geheel hier achter blijft, is in *Gebrek is een groot woord* zowel het hoofdpersonage als de roman als geheel zelfbewust en laat deze zien dat de antwoorden op gewetenskwestie binnen de gender- en postkoloniale kritiek ambigu zijn.

# Literatuurlijst

## Primaire bronnen

Polak, Nina. *Gebrek is een groot woord.* Prometheus, 2018.

Vries, Joost de. *Oude Meesters.* Prometheus, 2017.

## Secundaire bronnen

Assmann, Jan. “Communicative and Cultural Memory.” *A Companion to Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook.* De Gruyter, Inc., 2008, *ProQuest*, https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=364668.

Benjamin, Walter. “On Some Motifs in Baudelaire.” *Selected Writings, Volume 4: 1938-1940*. Edited by Howard Eiland & Michael W. Jennings, Belknap-Harvard UP, 2003.

Brillenburg Wurth, Kiene & Rigney, Ann*.* *Het leven van teksten: Een inleiding tot de literatuurwetenschap.* 2nd ed., Amsterdam University Press, 2012.

Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. Basic Books, 2008. *ProQuest*, https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=894970.

Boven, Erica van & Dorleijn, Gillis. *Literaire mechaniek: Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. 3rd ed., Coutinho, 2013.

Duyvendak, Jan Willem. *The Politics of Home: Belonging and Nostalgia in Western Europe and the United States*. E-book, Palgrave MacMillan, 2011.

Gilroy, Paul. “Joined-Up Politics and Postcolonial Melancholia.” *Theory, Culture & Society*. vol. 18, no. 2-3, 2001, pp. 151–167.

Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2nd ed., Routledge, 2002.

Stewart, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvernir, the Collection.* 10th ed., Duke University Press, 2007.

Wekker, Gloria. *White Innocence: Paradoxes of Colonialism and Race*, Duke University Press, 2016, *ProQuest*, doi:https://doi.org/10.1215/9780822374565.

# Bijlage