

Flexibele bewaarders

Het collectieve geheugen in hedendaagse historische romans

RMA Thesis Nederlandse Taal en Literatuur

Naam: Marianne Hoksbergen

Studentnr.: 0441600

Begeleider: dr. S.B. Vitse

Datum: 22 juni 2011

Lengte: 36.285 woorden

Inhoudsopgave

| | |
|---------------------------------------------------------------|----|
| 1 Inleiding | 1 |
| 2 Het collectieve geheugen en literatuur | 4 |
| 2.1 Het collectieve geheugen | 4 |
| 2.1.1 Communicatief en cultureel geheugen | 4 |
| 2.1.2 Twee modellen van het collectieve geheugen | 6 |
| 2.2 Het collectieve geheugen in de literatuurwetenschap | 7 |
| 2.2.1 Literatuur als medium van culturele herinneringen | 8 |
| 2.2.2 Geheugen in literatuur | 11 |
| 3 De herinneringsculturele narratologie | 14 |
| 3.1 <i>Fictions of memory</i> en historische romans | 14 |
| 3.1.1 <i>Fictions of memory</i> | 14 |
| 3.1.2 Historische romans | 15 |
| 3.2 Retoriek van herinnering | 17 |
| 3.2.1 Vertellen | 17 |
| 3.2.2 Perspectief en focalisatie | 19 |
| 3.2.3 Intertekstualiteit en intermedialiteit | 20 |
| 3.2.4 Tijd en ruimte | 20 |
| 3.2.5 Vier typen fictions of memory | 21 |
| 4 Het bewaarde verleden | 24 |
| 5 Verankering in herinneringen | 36 |
| 6 Kwalificatie voor de eeuwigheid | 49 |
| 7 Ter afsluiting | 60 |
| Literatuur | 66 |

1 Inleiding

In Nederland wordt de laatste jaren opvallend veel aandacht besteed aan het verleden, met misschien wel als duidelijkste voorbeeld het opstellen van een nationale geschiedenis canon in 2007. Deze canon ontketende een ware hype en plotseling leek elke provincie, stad en beroepsgroep behoefte te hebben aan het opstellen van een lijst met gedenkwaardige historische gebeurtenissen en personen. Tegelijkertijd met deze lijstjeshype, waren de afgelopen jaren literaire familiegeschiedenissen als *Het pauperparadijs* van Suzanna Jansen zeer populair en was er een heropleving in de verschijning van historische televisieseries. Met bovendien uitgebreide nieuwe archiefwebsites lijkt de kunst van het bewaren van talloze elementen uit het verleden een ongekende hoogte te hebben bereikt. Maar wat bewaren we nu eigenlijk met al deze vormen van officiële en onofficiële geschiedschrijving, en hoe? Om dergelijke vragen te kunnen beantwoorden en de uiteenlopende sporen van het verleden die in het heden tot uiting komen te analyseren, wordt er tegenwoordig steeds vaker gesproken in termen van geheugen en herinnering. Het gaat hierbij om een collectieve vorm van herinneren, waarbij herinneringen aan het verleden binnen bepaalde sociale groepen gedeeld worden via allerlei vormen van communicatie, zoals geschiedenisboeken, maar ook kunst en mondelinge communicatie.

Wanneer je spreekt van een collectief geheugen of collectieve herinneringen, maak je gebruik van een metafoor die zijn wetenschappelijke oorsprong vindt in het begin van de twintigste eeuw. Een van de belangrijkste wetenschappers die heeft bijgedragen aan de vroege theorievorming rondom het collectieve geheugen is de socioloog Maurice Halbwachs, die in de jaren twintig van de vorige eeuw de term *mémoire collective* introduceerde. Hiermee legde hij de nadruk op het collectieve aspect van herinneringen en betoogde hij dat zuiver individuele herinneringen niet kunnen bestaan. Hij sprak in dit verband van *les cadres sociaux de la mémoire* omdat volgens hem herinneringen altijd worden gevormd door sociaal-maatschappelijke contexten. Deze kaders oefenen zowel voorafgaand aan de ervaring als na afloop invloed uit op de manier waarop de ervaring wordt opgeslagen in het geheugen en later wordt herinnerd.¹ De ervaring zelf, bijvoorbeeld een bezoek aan een stad als Londen, wordt beïnvloed door alles wat eerder is gehoord of gelezen over de stad en kan onder invloed van een bepaalde sociaal-culturele context weer worden opgeroepen in de herinnering, bijvoorbeeld tijdens het lezen van een boek over Londen.

Het onderzoek naar het collectieve aspect van herinneringen kwam mede vanwege het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog op een laag pitje te staan en ook in de jaren na de oorlog werd het onderzoek niet onmiddellijk opgepakt. Met de oorlog nog pijnlijk vers in het geheugen, wilde men in eerste instantie niet teveel in herinneringen blijven hangen maar zich voornamelijk richten op de toekomst. Vanaf de jaren tachtig werd de bestudering van het verleden echter weer meer populair, als gevolg van onder andere maatschappelijke veranderingen als dekolonisering, multiculturalisme en het wegvallen van Holocaustgetuigen.² Door onder andere multiculturalisten en postmodernisten werden vraagtekens gezet bij de officiële geschiedschrijving, waarbij de eersten de officiële geschiedschrijving beschouwden als de bron van culturele overheersing en de postmodernisten de fundamentele van lineaire historiciteit en waarheid aanvielen. Terwijl de officiële

¹ Zie hierover onder andere Erll (2008a: 8).

² Zie Huyssens (2000: 12), Erll (2008a: 9) en Olick en Robbins (1998: 106-108).

geschiedschrijving onder vuur lag, ontstond er een hernieuwde interesse op gebied van collectieve herinneringen aan het verleden. Onderzoek hiernaar kreeg in de jaren tachtig een nieuwe impuls, met onder andere de verschijning van invloedrijke werk van Pierre Nora.³ Aangezien de hernieuwde interesse voor het collectieve geheugen in eerste instantie deels ontstond uit een onvrede met het discours van de officiële geschiedschrijving, is in de studies van Halbwachs en Nora nog een strikt onderscheid te zien tussen herinneringen aan de ene kant en officiële geschiedschrijving aan de andere kant. Waar beiden geschiedenis als doods, abstract en universeel beschouwen, zien ze herinneringen als levendig, specifiek en betekenisvol.⁴ Het wetenschappelijke veld van het collectieve geheugen heeft sinds het einde van de jaren tachtig een explosieve groei doorgemaakt.⁵ Opvallend hierbij is dat het onderscheid tussen geheugen en geschiedenis de afgelopen jaren als steeds minder strikt wordt opgevat. In veel hedendaagse studies binnen het herinneringsculturele onderzoeksveld wordt herinneren gezien als een overkoepelende term voor het omgaan met het verleden, waar niet alleen officiële geschiedschrijving onder valt, maar ook populaire vormen van geschiedschrijving, zoals historische romans.⁶

Zoals de studie naar het collectieve geheugen zich niet beperkt tot de wetenschappelijke vormen van geschiedschrijving, zo lijkt ook de huidige aandacht voor het concept van het collectieve geheugen zich niet te beperken tot de academische wereld. In deze scriptie wil ik dat laten zien aan de hand van een drietal hedendaagse historische romans. Het genre van de historische roman is in dit kader interessant, omdat historische romans zich bij uitstek bezighouden met de omgang met het verleden. Zoals onder meer Elias betoogt in haar studie over *metahistorical romances*, staan historische romans in een dialogische verhouding met de historiografie van hun tijd: “just as the classic historical romance of Walter Scott reflected and influenced the historiography of that writer’s time, today’s metahistorical romances reflect and affect the historiography of their own time”.⁷ De historiografie van deze tijd wordt de laatste decennia aangevuld met inzichten uit het veld van het collectieve geheugen, waarbij duidelijk blijkt dat de officiële historiografie slechts één manier is om met het verleden om te gaan. In deze scriptie wil ik dan ook de dialogische relatie tussen hedendaagse historische romans en het huidige buitenliteraire herinneringstheoretische discours onderzoeken.

De romans aan de hand waarvan ik deze dialogische relatie wil analyseren zijn *De avonturen van Henry II Fix* (2007) van Atte Jongstra, *Zoete mond* (2009) van Thomas Rosenboom en *De schilder en het meisje* (2010) van Margriet de Moor. Jongstra’s roman kan worden gerekend tot de

³ Tegelijk met de opleving in de studies over collectieve herinneringen werd druk gediscussieerd over de bruikbaarheid van de metafoor van het geheugen. Is het mogelijk om een concept dat in principe binnen de individuele psychologie wordt gebruikt, over te hevelen naar een collectieve situatie? Het laatste woord is hierover zeker nog niet gezegd, alhoewel de populariteit en de explosieve groei van het vakgebied een indicatie zijn van de vele mogelijkheden die het perspectief van het collectieve geheugen biedt.

⁴ Zie hierover bijvoorbeeld Nora (1989).

⁵ Dit is alleen al te zien in de verschijning van een groot aantal interdisciplinaire en overkoepelende studies waarin de uiteenlopende mogelijkheden van het perspectief van het collectieve geheugen worden onderzocht. Onder andere bij uitgeverij De Gruyter (Berlijn) zijn de afgelopen jaren een aantal belangrijke overkoepelende studies verschenen op het gebied van het collectieve geheugen, zoals *A Companion to Cultural Memory Studies* (2010), *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory* (2009) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (2008), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven* (2005).

⁶ Erll (2008a: 7)

⁷ Elias (2001: xix). Elias is niet de enige die een dergelijke stelling verdedigt. Een vergelijkbare opvatting is ook te zien in onder meer Hutcheon (1988) en Wesseling (1988).

postmoderne historische romans en sluit in dat opzicht goed aan bij de metahistorical romances in het genoemde onderzoek van Elias waarin op de omgang met het verleden wordt gereflecteerd. *Zoete mond* van Rosenboom is daarentegen meer traditioneel van opzet, maar ook van deze roman zal ik laten zien dat de omgang met herinneringen centraal staat.⁸ De roman van De Moor heeft nog nauwelijks aandacht gekregen binnen de academische literaire kritiek, maar wil ik in deze scriptie graag onder de aandacht brengen omdat ook hierin op een interessante manier het collectieve geheugen aan de orde komt. Met de keuze voor drie in literaire vorm geheel verschillende romans, is het mogelijk verschillende manieren waarop de dialogische relatie tot uitdrukking kan komen te belichten. Bij het onderzoeken van de dialogische relatie zal ik de romans analyseren vanuit het perspectief van het collectieve geheugen. Wat voor visie op de werking van het (collectieve) geheugen dragen deze romans uit, hoe staan deze romans daarmee in verhouding tot de herinneringstheoretische discoursen en op welke manier kunnen deze theoretische discoursen op hun beurt van nut zijn bij het bestuderen van de romans?

Alvorens over te gaan op de analyse van de drie romans vanuit geheugentheoretisch perspectief, zal ik in hoofdstuk twee ingaan op hedendaagse inzichten omtrent het concept van het collectieve geheugen, waarbij ik me vooral zal richten op de verschillende relaties die kunnen bestaan tussen literatuur en het collectieve geheugen. In hoofdstuk drie zal ik het gereedschap beschrijven dat kan worden gebruikt voor romananalyse vanuit een geheugentheoretisch perspectief. Vervolgens zal ik in drie afzonderlijke hoofdstukken de drie genoemde romans bespreken en nagaan op welke manier deze romans in verhouding staan tot de in hoofdstuk twee en drie beschreven herinneringstheoretische discoursen. Ten slotte zal ik in het laatste hoofdstuk mijn bevindingen kort samenvatten, waarbij ik een vergelijking trek tussen de drie romans en enkele suggesties zal geven voor verder onderzoek op dit gebied.

⁸ Onder andere Vervaeck beschrijft vanuit een tegenstelling met postmoderne historische romans enkele regels waaraan traditionele historische romans gehoorzamen, zoals een verbod op anachronismen. (Vervaeck 2004: 156) Alhoewel *Zoete mond* niet geheel aan deze regels voldoet – er komen anachronismen voor in de roman – is de roman in vorm toch traditioneel te noemen, omdat er sprake is van een eendimensionale of enkelvoudige historische roman. Deze categorie is door Vervaeck gedefinieerd om historische romans aan te duiden waarin enkel de tijdsloop van het verleden aan bod komt en waarbij de verteller zo onzichtbaar mogelijk is om de illusie van een objectieve weergave te wekken. (Vervaeck 2009a: 34-36) De eendimensionale historische roman is te verbinden aan de klassieke historische roman. Hiernaast definieert Vervaeck de tweedimensionale roman, die bestaat uit een “hedendaags kader en een ingebed historisch verhaal”, en de driedimensionale historische roman, “waarin meerdere tijdslagen met elkaar gecombineerd worden”. (Vervaeck 2009a: 34-35) Zoals in de analyses in deze scriptie zal blijken, zijn De Moor’s roman en Jongstra’s roman voorbeelden van de laatste categorie.

2 Het collectieve geheugen en literatuur

Om de dialogische relatie tussen hedendaagse historische romans en het geheugentheoretische discours te kunnen onderzoeken, moet gekeken worden naar zowel de romans als de hedendaagse theorie omtrent het collectieve geheugen. In dit hoofdstuk volgt een overzicht van enkele belangrijke inzichten uit het huidige geheugentheoretische onderzoek, waarbij ik me vanwege de omvang van het onderzoeksveld beperk tot de belangrijkste inzichten over de relatie tussen culturele objecten en het collectieve geheugen. Allereerst zal ik ingaan op de manier waarop tegenwoordig het collectieve geheugen wordt beschouwd. Daarna zal ik ingaan op de verschillende relaties die er zijn tussen literatuur en het collectieve geheugen.

2.1 Het collectieve geheugen

Invloedrijke wetenschappers die hebben bijgedragen aan de theorievorming rondom het concept van het collectieve geheugen zijn Jan en Aleida Assmann. Zij hebben het concept *collectief geheugen* behoorlijk uitgebreid door het begrip op te delen in de twee deelbegrippen *communicatief geheugen* en *cultureel geheugen*.⁹ Hiermee hebben ze bovendien bijgedragen aan de manier waarop het collectieve geheugen tegenwoordig wordt beschouwd.

2.1.1 Communicatief en cultureel geheugen

Het collectieve geheugen bestaat uit twee deelverzamelingen: het communicatieve geheugen en het culturele geheugen. Het communicatieve geheugen is dat deel van het collectieve geheugen waarin herinneringen gedeeld worden via dagelijkse communicatie. Het kenmerkt zich dan ook onder andere door het ontbreken van vaste structuren en regels voor het doorgeven van herinneringen. De sociale groepen waarbinnen het communicatieve geheugen functioneert, ontlene hun groepsidentiteit grotendeels aan een gemeenschappelijk beeld van het verleden. Het communicatieve geheugen is gebaseerd op herinneringen van ooggetuigen die mondeling aan de individuen binnen een bepaalde sociale groep worden doorgegeven. Van officiële organisatie is bij het doorgeven van dergelijke herinneringen nauwelijks sprake. Een belangrijk gevolg hiervan is dat communicatieve herinneringen doorgaans niet langer dan vier generaties binnen een bepaalde sociale groep circuleren. Het gaat kortom vooral om *oral history* en het is deze vorm van collectief herinneren waarmee Halbwachs zich voornamelijk bezighield.

Waar het echter gaat om herinneringen aan het verleden die worden doorgegeven middels georganiseerde vormen van culturele communicatie, zoals teksten, monumenten en rituelen, gebruikt Jan Assmann de term *cultureel geheugen*. In tegenstelling tot het communicatieve geheugen, gaat het hierbij niet om directe ervaringen die mondeling worden doorgegeven door ooggetuigen. Het culturele geheugen manifesteert zich daarentegen in verschillende vormen van culturele communicatie, zoals schilderijen, romans en films, waarin representaties van ervaringen uit het verleden worden geproduceerd en verspreid. Jan Assmann richt zich in zijn werk voornamelijk op de sporen uit het verre verleden en geeft aan dat collectieve ervaringen van een sociale groep zich kunnen kristalliseren in bijvoorbeeld culturele objecten en praktijken als rituelen. Dergelijke indirecte herinneringen aan bepaalde belangrijke gebeurtenissen uit het verleden hebben geen beperkte

⁹ J. Assmann (1995)

circulatie. Juist door de kristallisatie in objecten en rituelen kunnen deze gebeurtenissen immers duizenden jaren in de herinnering blijven, al ligt hun betekenis hiermee niet vast.¹⁰

Naast het feit dat herinneringen in het culturele geheugen zich zodoende karakteriseren door hun afstand tot het verleden, is een belangrijk kenmerk van het culturele geheugen wat Jan Assmann de “concretion of identity” noemt.¹¹ De grote hoeveelheid informatie uit en over het verleden die middels culturele communicatie wordt bewaard, wordt door sociale groepen gebruikt om zichzelf te definiëren. Belangrijk is om hierbij te beseffen dat het culturele geheugen door Assmann niet wordt opgevat als een statisch concept, maar juist als een concept dat het resultaat is van voortdurende culturele processen waarin vanuit het heden betekenis en relevantie wordt toegekend aan de beschikbare informatie over het verleden: “[t]he concept of cultural memory comprises that body of reusable texts, images and rituals specific to each society in each epoch, whose “cultivation” serves to stabilize and convey that society’s self-image”.¹² Het culturele geheugen is continu ‘werk in uitvoering’, waarbij het verleden ge(re)construeerd wordt vanuit de contemporaine context. Als zodanig reflecteert het culturele geheugen de interesses, belangen en behoeften van een bepaalde sociale groep in het heden.

Dat het culturele geheugen geen statisch concept is, betekent dat er een voortdurende dynamiek aan de gang is tussen de kennis en culturele objecten die al dan niet relevant worden geacht voor het (re)construeren van herinneringen. Sommige informatie is simpelweg niet van belang in een bepaalde periode, terwijl andere juist op de voorgrond wordt gebracht. Bovendien is er in het culturele geheugen, net als in het cognitieve geheugen, een onvermijdelijke interactie tussen vergeten en herinneren. Er komen steeds nieuwe objecten en kennis bij en omdat nu eenmaal niet alles bewaard kan blijven, verdwijnt er aan de andere kant ook informatie. Aleida Assmann beschrijft de dynamiek van het culturele geheugen in termen van canon en archief.¹³ Zij betoogt dat er twee soorten van herinneren en vergeten zijn, namelijk actief en passief. Terwijl sommige culturele artefacten en rituelen actief worden vergeten door middel van bijvoorbeeld censuur of vernieling, raken er ook wel eens dingen passief in de vergetelheid doordat ze in onbruik raken, hun functie verliezen of simpelweg verloren gaan. Hetzelfde geldt voor herinneren. Wanneer een bepaald schilderij als zeer waardevol beschouwd wordt, zal dit schilderij niet alleen met zorg worden bewaard, maar ook actief onder de aandacht worden gebracht door het bijvoorbeeld in een museum ten toon te stellen. Bovendien zal over het schilderij en de hieraan toegevoegde maatschappelijke betekenis in verschillende media worden gediscussieerd. Bij het passief herinneren gaat het echter niet om de objecten die in het museum zijn uitgestald en waarover nog regelmatig wordt gesproken, maar om de objecten die bij wijze van spreken op de zolder van het museum liggen te verstoffen.

De culturele objecten waaraan een belangrijke betekenis wordt toegeschreven in het heden voor het (re)construeren van collectieve herinneringen en die op deze manier de collectieve identiteit van een sociale groep ondersteunen, bevinden zich volgens Assmann in de canon. Passief herinnerde kennis en objecten waaraan geen directe relevantie wordt toegekend bevinden zich daarentegen in het archief. Dit archief wordt door Assmann omschreven als een *lost-and-found office*

¹⁰ Kunsthistoricus Aby Warburg was in de jaren twintig van de vorige eeuw degene die de aandacht vestigde op de kracht van culturele objecten om collectieve herinneringen als het ware op te slaan en te stabiliseren. (Erl (2008a: 8-9), J. Assmann (1995: 129))

¹¹ J. Assmann (1995: 130)

¹² J. Assmann (1995: 132)

¹³ A. Assmann (2008)

waar inerte kennis wordt opgeslagen die eventueel geactiveerd kan worden. Per definitie is de canon een categorie waarvan de ruimte zeer beperkt is. Enkel een klein aantal aan normatieve en vormende teksten, plaatsen, personen, voorwerpen, mythes krijgt een plaats in de canon en wordt actief verspreid onder leden van de betreffende sociale groep. De selectiecriteria voor een plek in de canon zijn vaak onduidelijk en ook niet zonder controverse. Er is dan ook voortdurend interactie tussen de canon en het archief.

2.1.2 Twee modellen van het collectieve geheugen

De bovengenoemde theorieën van het echtpaar Assmann hebben de huidige theorievorming rondom het collectieve geheugen sterk beïnvloed. Onder andere hun uitbreiding van het collectieve geheugen met het culturele geheugen maakt het mogelijk om zeer uiteenlopende sporen van het verleden in het heden te onderzoeken onder de noemer van het gedeelde geheugen. Terwijl het aantal fenomenen dat onder het collectieve geheugen valt hiermee zeer breed is geworden en dit de helderheid van het concept niet altijd ten goede komt, wordt deze breedheid door veel wetenschappers in het geheugentheoretische veld juist als voordeel gezien. Onder andere literatuurwetenschappers Erll en Rigney zien de voordelen van de conceptualisering van de Assmanns. Middels een overkoepelende term als het collectieve geheugen wordt het immers mogelijk om verbanden te leggen tussen allerlei vormen van het herinneren van het verleden, van officiële geschiedeniscanons tot televisieseries.¹⁴ Daarbij opent de uitbreiding van het collectieve geheugen met een expliciet culturele component de weg voor “an analysis of the artifacts and cultural processes through which shared memories are shaped and disseminated in the modern age”.¹⁵

Het echtpaar Assmann heeft bovendien met hun verfijning en uitbreiding van het concept van het collectieve geheugen een invloedrijke bijdrage geleverd aan de manier waarop het collectieve geheugen in de meeste hedendaagse theorieën wordt opgevat. Aansluitend op het werk van de Assmanns, beschrijft Rigney twee manieren waarop het collectieve geheugen in de theoretische literatuur beschouwd wordt, waarbij ze een onderscheid maakt tussen het zogenaamde *plenitude and loss* model en het *social constructivist* model.¹⁶ In het eerste model, dat onder andere duidelijk naar voren komt in het werk van Halbwachs, wordt het collectieve geheugen gezien als een per definitie imperfecte opslagplaats waaruit oorspronkelijke herinneringen onherroepelijk verdwijnen. Binnen het *plenitude and loss* model wordt aangenomen dat herinneringen volledig in het verleden worden gevormd en dat het vanaf dat moment een kwestie is van het bewaren en levend houden van deze oorspronkelijke herinneringen. Halbwachs beschouwde hierbij communicatieve, mondeling doorgegeven herinneringen als levende herinneringen, terwijl hij opgeschreven of anderszins in de objectieve cultuur opgeslagen herinneringen als tweederangs herinneringen zag die tot het ‘dode’ domein van de geschiedenis behoren.

¹⁴ “Media, practices, and structures as diverse as myth, monuments, historiography, ritual, conversational remembering, configurations of cultural knowledge, and neuronal networks are nowadays subsumed under this wide umbrella term. [...] What these criticisms overlook, of course, is that it is exactly the umbrella quality of these relatively new usages of “memory” which helps us see the (sometimes functional, sometimes analogical, sometimes metaphorical) relationships between such phenomena”. (Erll 2008a: 2)

¹⁵ Rigney (2004: 365)

¹⁶ Rigney (2003: 11-14)

Tegenover dit *plenitude and loss* model plaatst Rigney het *social constructivist* model. Het *social constructivist* model is het tegenwoordig gangbare model voor het collectieve geheugen. Binnen dit model wordt er niet van uitgegaan dat het collectieve geheugen bestaat uit originele herinneringen die kunnen worden opgeroepen vanuit het verleden, maar wordt de nadruk gelegd op het feit dat herinneringen vanuit het heden ge(re)construeerd worden. De neerslag van ervaringen uit het verleden in objectieve culturele communicatie zoals teksten of afbeeldingen wordt binnen dit model niet gezien als tweederangs, maar juist als een noodzakelijke voorwaarde voor het functioneren van het collectieve geheugen over meerdere generaties.¹⁷ Het collectieve geheugen wordt in dit model opgevat als “continuously performed by individuals and groups as they recollect the past selectively through various media and become involved in various forms of memorial activity”.¹⁸ Rigney betoogt dat onder andere het door de Assmanns gedefinieerde concept van het culturele geheugen de weg heeft geopend naar deze nieuwe benadering. Door het culturele geheugen te onderscheiden van het communicatieve geheugen hebben zij de aandacht gevestigd op de rol die culturele activiteiten spelen bij het herinneren: “the term ‘cultural memory’ highlights the extent to which shared memories of the past are the product of mediation, textualization and acts of communication”.¹⁹ Met het besef van het vormende aandeel van verschillende media in het herinneringsproces, heeft het *plenitude and loss* model tegenwoordig aan overtuigingskracht ingeboet.

2.2 Het collectieve geheugen in de literatuurwetenschap

De theorievorming rondom het collectieve geheugen is niet onopgemerkt gebleven binnen de literatuurwetenschap. Er is dan ook behoorlijk wat overlap tussen beide vakgebieden. Zowel onderzoek in het vakgebied van het collectieve geheugen, als onderzoek op het gebied van literatuur houdt zich bezig met representaties. Juist het fictieve aspect van literatuur zorgt hierbij voor een duidelijke samenhang met collectieve herinneringen, zoals literatuurwetenschapper Bal aangeeft: “Cultural memory can be located in literary texts because the latter are continuous with the communal fictionalizing, idealizing, monumentalizing impulses thriving in a conflicted culture”.²⁰ Dit is echter niet het enige raakvlak dat beide onderzoeksgebieden hebben. Culturele activiteiten zijn onmisbaar bij de vorming van collectieve herinneringen: “It is only through mediation of cultural practices that figures of memory can acquire shape, meaning and a high public profile within particular communities”.²¹ Literatuur is één van deze activiteiten en dit maakt de rol van literatuur binnen het produceren en verspreiden van herinneringen vaak onderwerp van studie. Ook literatuur neemt immers deel aan de complexe dynamiek tussen de canon, het archief en de vergetelheid. Bovendien wordt literatuur als drager van herinneringen zeer waardevol geacht vanwege de

¹⁷ De overgang van het *plenitude and loss* model naar het tegenwoordig gangbare *social constructivist* model is sterk beïnvloed door inzichten uit het postmodernisme en poststructuralisme. Onder andere Derrida liet in de jaren zestig zien dat mondelinge communicatie traditioneel als authentieker wordt gewaardeerd dan zijn ‘afgeleide’, de schriftelijke communicatie. Een traditie, waarin Halbwachs duidelijk met beide benen staat. Derrida betoogde echter in zijn *De la grammatologie* (1967) dat gesproken taal niet hoger staat dan geschreven taal. Hij stelt dat zowel gesproken taal als geschreven taal bestaat uit tekens die nooit naar de waarheid zelf kunnen verwijzen, maar enkel naar andere tekens. Hiermee deconstrueerde hij het traditionele metafysische onderscheid tussen gesproken taal en geschreven taal, dat ook aan het *plenitude and loss* model ten grondslag ligt. (Berns 1981: 139-169)

¹⁸ Rigney (2003: 17)

¹⁹ Rigney (2003: 14)

²⁰ Bal (1999: xiii), geciteerd in Erll en Nünning (2006: 12)

²¹ Rigney (2008: 345)

specifieke mogelijkheden van fictie, die herinneringen een bepaalde “cultural staying power” kunnen geven.²²

Vanwege de verschillende rollen die literatuur kan hebben binnen de complexe dynamiek van het collectieve geheugen, vormen literaire teksten een interessant onderzoeksobject aan de hand waarvan de werking van het collectieve geheugen nader bestudeerd kan worden. Het huidige onderzoek naar literatuur en het collectieve geheugen is grofweg onder te brengen in drie nauw verwante categorieën: het onderzoek naar het *geheugen van literatuur*, onderzoek naar het *geheugen in literatuur* en het onderzoek naar *literatuur als medium van culturele herinneringen*. Uitgangspunt binnen de eerstgenoemde categorie is dat literaire teksten en literaire vormen herinnerd worden binnen het literaire veld, waartoe zowel auteurs, lezers en instituties als literaire werken zelf behoren. Intertekstualiteit wordt binnen deze categorie bijvoorbeeld opgevat als de manifestatie van het geheugen van literaire teksten. Onderzoekers binnen deze richting maken gebruik van geheugentechnische concepten uit de Klassieke Oudheid om verbanden en veranderingen in kunst en literatuur te beschrijven, oftewel om de herinneringen van kunst en literatuur aan tradities te belichten. Ook onderzoek naar de literaire canon en de literatuurgeschiedenis behoort tot de eerstgenoemde categorie, waarbij het geheugen van literatuur als sociaal systeem onder de loep wordt genomen. Hierbij wordt de canonformatie door de geschiedenis heen onderzocht en bovendien kritisch gereflecteerd op processen van canonformatie, vanwege de nauwe samenhang tussen canon en identiteit die ook door de Assmanns werd beschreven.

Belangrijker voor mijn eigen onderzoek naar de dialogische verhouding tussen hedendaagse historische romans en buitenliteraire herinneringsdiscoursen zijn echter de twee andere categorieën. In deze categorieën wordt ingegaan op de potentiële functies van literatuur binnen het culturele geheugen in brede zin (dus niet alleen binnen het literaire systeem zelf), in samenhang met retorische strategieën in literatuur.

2.2.1 Literatuur als medium van culturele herinneringen

Collectieve herinneringen zijn door hun inherente gedeelde karakter altijd afhankelijk van media. Zonder media geen collectieve herinneringen, zoals ook literatuurwetenschapper Astrid Erll benadrukt: “Die Konstitution und Zirkulation von Wissen und Versionen einer gemeinsamen Vergangenheit in sozialen und kulturellen Kontexten (Kultur als Gedächtnisphänomenen / *collective memory*) werden überhaupt erst durch Medien ermöglicht”.²³ Geen enkel medium kan echter een directe afbeelding van het verleden bieden en dat maakt de vraag naar de rol van media relevant. Omdat wordt aangenomen dat “[d]as Medium prägt die Botschaft”, is het bovendien de vraag in hoeverre verschillende soorten media verschillende rollen spelen bij het ‘doorgeven’ van herinneringen.²⁴ Enkele literatuurwetenschappers hebben wat betreft het medium literatuur de soortspecifieke rollen van literatuur beschreven. Op basis van de bevindingen van onder andere Rigney en Erll ga ik in deze scriptie uit van zes potentiële kernfuncties van literatuur die nauw met elkaar in verbinding staan, te weten literatuur als doorgeefstation, stabilisator, katalysator, object

²² Rigney (2004: 372)

²³ Erll (2005: 251)

²⁴ Erll (2005: 252)

van herinnering, medium voor tegenherinneringen en kritisch observator van het collectieve geheugen.²⁵

Rigney heeft de rol van literatuur binnen de dynamiek van het culturele geheugen beschreven, waarbij ze vijf van de zojuist genoemde potentiële functies onderscheidt.²⁶ Ten eerste kan een literaire tekst functioneren als een *doorgeefstation* wanneer gebruik wordt gemaakt van eerdere representaties van een bepaalde episode uit het verleden. Door deze bestaande herinneringen als het ware te recyclen kunnen deze herinneringen blijven circuleren.²⁷ Zo komen bijvoorbeeld bepaalde beelden van de Eerste Wereldoorlog, zoals de modderige loopgraven, telkens terug in verschillende literaire teksten. Ten tweede kan een literaire tekst als *stabilisator* zorgen dat bepaalde beelden van het verleden blijven hangen en gaan dienen als cultureel referentiekader. Rigney laat bijvoorbeeld zien dat er vaak wordt verwezen naar Walter Scott's historische roman *Old Mortality* (1816) in discussies over de zeventiende Schotse burgeroorlog.²⁸ Daarnaast kunnen literaire teksten als *katalysatoren* dienen om bepaald onderwerpen (al dan niet opnieuw) als sociaal relevant op de kaart te zetten. Interessant is dat niet alleen bepaalde representaties van het verleden, maar soms ook literaire teksten zelf de kracht om te blijven circuleren. Hierbij worden de literaire teksten zelf objecten van herinnering die terugkomen in latere literatuur of zelfs geheel andere media. Rigney laat dit zien aan de hand van romans van Walter Scott waarvan de titels en namen van personages tegenwoordig prijken op treinen en bioscoopgevels.²⁹ Een Nederlands voorbeeld van het voortleven van een literaire tekst in de cultuur in brede zin zijn de fairtrade producten met Max Havelaar-logo.

Ten slotte beschrijft Rigney de rol van literatuur als drager van zogenaamde tegenherinneringen, oftewel herinneringen die ingaan tegen de dominante visies op het verleden. In deze rol nemen literaire teksten een kritische houding aan ten opzichte van het contemporaine culturele geheugen. Rigney, die in haar onderzoeken vooral kijkt naar negentiende-eeuwse romans, betoogt in navolging van Foucault dat het aantal uitingen binnen een bepaald discours beperkt is.³⁰ Zo was er in het historiografische discours van de negentiende eeuw weinig plaats voor de ervaringen van gewone mensen. Omdat het discours van de roman veel minder gereguleerd was dan dat van de officiële historiografie, konden romans plaats bieden aan een breder spectrum van herinneringen en was de roman in de negentiende eeuw bij uitstek geschikt om afwijkende ervaringen, zoals die van de gewone mens, te behandelen. Met het uitgebreide media-aanbod is de roman in de eenentwintigste eeuw niet meer de enige aangewezen plaats voor de productie en verspreiding van tegenherinneringen. Ook media als film, televisie en internet nemen tegenwoordig een groot deel van het herbergen van dergelijke herinneringen voor hun rekening. Toch is de rol van literatuur op dit gebied niet geheel uitgespeeld en kunnen literaire teksten ook in deze tijd een grote

²⁵ In het jonge onderzoeksveld van literatuur als medium van culturele herinneringen zijn er naast Erll en Rigney meer literatuurwetenschappers die zich hebben beziggehouden met de functie van literatuur binnen het culturele geheugen. Alhoewel hun resultaten vaak op zichzelf lijken te staan, komen deze veelal met elkaar overeen. (Zie bijvoorbeeld de bijdragen in het *European Journal of English Studies* 10.2 (augustus 2006) en D'Haen (2000).)

²⁶ Rigney (2008)

²⁷ Dit circuleren kan zowel diachroon (door de tijd heen) worden opgevat als synchroon (de herinneringen hebben een groter bereik binnen én buiten een bepaalde sociale groep).

²⁸ Rigney (2008: 350)

²⁹ Rigney (2004)

³⁰ Rigney (2003:16). Dit principe werd als de "loi de rareté" door Foucault geïntroduceerd in zijn *L'archéologie du savoir* (1969).

rol spelen bij het onder de aandacht brengen en houden van de herinneringen van gemarginaliseerde groepen.³¹

In de aangehaalde onderzoeken richt Rigney zich vooral op het culturele (voort)bestaan van de inhoud van de herinneringen in het medium literatuur, waarbij ze expliciet ook kijkt naar het voortbestaan van literaire herinneringen in andere vormen van cultuur. Binnen de onderzoekscategorie van literatuur als medium van culturele herinneringen is er echter ook aandacht voor specifieke literaire strategieën, waarbij de vraag wordt gesteld waarom bepaalde literaire teksten kunnen fungeren als dragers van culturele herinneringen. Erll is één van de literatuurwetenschappers die zich met deze vraag bezighoudt, waarbij ze onder andere gebruik maakt van de narratologie: “Leitfrage ist, durch welche narrativen Strategien literarische Werke zu kollektiven Texten, zu Zirkulationsmedien des kollektiven Gedächtnisses werden und welche erinnerungskulturellen Funktionen sie dabei erfüllen vermögen”.³² Hierbij richt Erll zich op de narratieve strategieën in teksten die ervoor kunnen zorgen dat bepaalde teksten een prominente plaats verwerven in de dynamiek van het culturele geheugen. Voortbordurend op Aleida Assmanns theorie over de canon en het archief, waarbij het ontbreken van een duidelijk selectiecriteria onder de aandacht werd gebracht, maakt Erll duidelijk dat het gebruik van narratieve strategieën geen garantie biedt dat een tekst ook daadwerkelijk zal gaan functioneren als (invloedrijke) drager van culturele herinneringen. Eerder wil ze op zoek gaan naar strategieën die de lezers kunnen verleiden tot het lezen van een tekst als medium van culturele herinneringen. Ze komt hierbij uit op een onderscheid tussen vier verschillende modi van schrijven.

Ten eerste is er de *ervaringsmodus*, waarin het vertelde als een soort ooggetuigenverslag wordt gepresenteerd. De nadruk ligt hierbij op de suggestie van authenticiteit en alledaagsheid. De *monumentale modus* is hieraan nauw verwant. In deze modus wordt het verleden uitgebeeld op een manier die sterk lijkt op die van nationale geschiedschrijving, waarbij veelal betekenis toegekend wordt door een auctoriale verteller. In de *antagonistische modus* worden daarentegen juist concurrerende versies van het verleden gerepresenteerd. Hierbij worden ofwel marginale herinneringen nog eens versterkt ofwel bestaande herinneringen gedeconstrueerd en door andere vervangen. Om in termen van Rigney te spreken, worden in deze modus dus tegenherinneringen gerepresenteerd. Met de *reflexieve modus* ten slotte wordt het proces van herinneren en vergeten en de complexe dynamiek van het culturele geheugen zichtbaar gemaakt. Problemen met betrekking tot het culturele geheugen in het algemeen worden zowel in inhoud als in vorm gethematiseerd door onder andere het gebruik van expliciet commentaar, oftewel metafiction, en het gebruik van metaforiek die gebaseerd is op het herinneren.³³

Uiteindelijk komt Erll naar aanleiding van deze strategieën uit op enkele potentiële functies van literatuur binnen het culturele geheugen die vergelijkbaar zijn met de rollen die Rigney aan literaire teksten toeschrijft, alhoewel beiden een andere weg volgen om tot een dergelijke conclusie te

³¹ In haar studie over de Indiaase opstand haalt Erll het voorbeeld aan van Zadie Smith's roman *White Teeth* uit 2000: “With the description of Samad's acts of cultural remembering *White Teeth* is the first British novel to represent the Indian experience and later memory of 1857”. (Erll 2006: 177) Niet alleen echter biedt de roman een nieuw perspectief met betrekking tot eerdere romans, maar ook met betrekking tot de “British historiography”. (Erll 2006: 177)

³² Erll (2005: 267)

³³ De vier verschillende modi worden door Erll besproken in onder meer Erll (2005: 268-269), Erll (2006) en Erll (2008b: 390-392).

komen. Erll concludeert dat er verschillende opties zijn voor literatuur als medium van culturele herinneringen: “Literatur kann als Zirkulationsmedium für die Herausbildung und Transformation von kulturellem Gedächtnis fungieren; sie kann kommunikative Gedächtnisse ikonisch anreichern; sie kann bestehende Gedächtnisnarrative dekonstruieren und Gegen-Erinnerung in das kollektive Gedächtnis einschreiben; sie kann die Reflexion über Funktionsweisen und Probleme des kollektiven Gedächtnisses anregen”.³⁴

Er zijn duidelijke overeenkomsten tussen de bevindingen van Erll en Rigney. Waar Erll aangeeft dat literatuur kan dienen als medium voor de circulatie van herinneringen, is volgens Rigney voor literatuur een rol als doorgeefstation en katalysator weggelegd. Het iconisch verrijken en opslaan van communicatieve herinneringen is vergelijkbaar met de stabilisatorfunctie die Rigney noemt. Het deconstrueren van bestaande herinneringen en het bieden van tegenherinneringen is zowel terug te zien in Erlls bevindingen als in de lijst van Rigney.

Vanwege de andere invalshoeken zijn er echter ook enkele verschillen. Het kritisch reflecteren op de werking van het culturele geheugen dat Erll als één van de functies van literatuur ziet, komt bij Rigney slechts naar voren in de rol van literatuur als drager van tegenherinneringen. Literaire reflectie op het algemene proces van herinneren en vergeten wordt door Rigney niet expliciet genoemd, aangezien het haar voornamelijk gaat om de rol van literatuur bij het circuleren, voortleven en in de vergetelheid raken van culturele herinneringen en minder om theoretische ideeën met betrekking tot dit proces in literatuur. Aan de andere kant blijft de functie van literatuur als object van herinnering die Rigney bespreekt, in het genoemde onderzoek van Erll onderbelicht, omdat Erll hierin vooral let op de literaire aspecten van teksten en niet buiten het literaire veld kijkt.

Binnen deze onderzoekscategorie wordt er kortom onderzoek gedaan naar de verschillende rollen die literatuur als medium van culturele herinneringen kan hebben, in relatie met de verschillende literaire strategieën die in teksten kunnen worden aangewend. Er wordt hierbij voornamelijk gekeken naar het concrete circuleren, evolueren of verdwijnen van specifieke herinneringen via literatuur. In deze categorie wordt zodoende de dialogische relatie tussen literaire teksten en de buitenliteraire herinneringscultuur onderzocht. In mijn eigen onderzoek wil ik me echter niet zozeer richten op de dialogische verhouding tussen literatuur en herinneringsculturen in brede zin, maar op de dialogische verhouding tussen romans en buitenliteraire herinneringstheoretische discoursen, waartoe ook de bovengenoemde bevindingen van Erll en Rigney zelf behoren. Alhoewel ik gebruik zal maken van de resultaten van Erll en Rigney, zowel op het gebied van de potentiële functies van literatuur als op het vlak van de literaire strategieën, situeer ik mijn eigen onderzoek naar hedendaagse historische romans binnen de laatste categorie, waarin het geheugen in literatuur onder de loep wordt genomen.

2.2.2 Geheugen in literatuur

De laatste categorie van onderzoek naar literatuur in relatie tot het collectieve geheugen sluit dicht aan bij het onderzoek naar literatuur als medium van het culturele geheugen en in het bijzonder bij de functie van literatuur als kritisch observator. Het gaat hier om de categorie van *geheugen in literatuur*, waarin de mogelijkheid van literatuur om de werking van zowel het cognitieve als het collectieve geheugen literair uit te beelden wordt onderzocht. De literaire vorm van romans is in deze categorie onderwerp van onderzoek en benadrukt wordt dat “[t]he privileges of novels within the memory culture include experimentation with new concepts of memory, giving voice to hitherto

³⁴ Erll (2005: 269)

marginalized memories and ultimately making visible the processes of individual and collective memory-creation".³⁵ Zo kan in een literaire tekst worden afgeweken van een chronologische structuur wanneer een personage terugblijkt op zijn leven, om de associatieve, niet-chronologische manier waarop het cognitieve geheugen functioneert te tonen. Het kan hierbij zoals gezegd gaan om de literaire uitbeelding van de werking van zowel het cognitieve geheugen als het collectieve geheugen. Alhoewel namelijk deze twee vormen van geheugen op analytisch niveau van elkaar gescheiden kunnen worden, zijn ze in de praktijk continu met elkaar in interactie.³⁶

In het onderzoek naar het geheugen in literatuur staat de dialogische relatie tussen literatuur en buitenliteraire discoursen op de voorgrond, waarbij wetenschappers onderzoeken "how literary representations of memory exist in a dynamic relationship to and evolve along with societal concepts of memory".³⁷ Binnen deze categorie gaat het zodoende niet alleen om de daadwerkelijke inhoud van de herinneringen, maar bovendien om de specifieke mogelijkheid van literatuur om met behulp van uiteenlopende retorische strategieën een visie op de werking van het geheugen te tonen en daarmee deel te nemen aan de ontwikkeling van ideeën rondom het concept van het geheugen. Deze categorie baseert zich dan ook in feite op alle tot aan hier genoemde bevindingen en theorieën, van de ideeën van de Assmanns over het communicatieve en culturele geheugen tot de lijst met potentiële functies en literaire strategieën van Erll en Rigney. Onderzoekers zoals Neumann die het geheugen in literatuur analyseren, gaan na op welke manier literaire teksten in zowel thematiek als structuur antwoorden en suggesties bieden op vragen als: hoe kan men zinvol omgaan met persoonlijke en collectieve ervaringen uit het verleden, en wat is de functie van literatuur hierbij?

Een groot deel van het onderzoek naar het geheugen in literatuur richt zich hiermee op de literaire mogelijkheid tot mimesis, zoals de voorstelling van de werkelijkheid in literatuur ook wel wordt genoemd. Deze mimesis is meer dan een reflectie van de buitentekstuele maatschappij. Naast een verwijzing naar de buitentekstuele werkelijkheid, worden er namelijk ook actief 'werkelijkheden' gecreëerd in literaire teksten. Literaire mimesis is zodoende niet slechts een afspiegeling van de buitenliteraire wereld, maar heeft tevens een creatief karakter, omdat de buitenliteraire wereld middels een aantal dynamische processen wordt getransformeerd tot de fictieve wereld zoals de lezer die waarneemt. Op deze manier kan de buitenliteraire werkelijkheid invloed uitoefenen op de tekst en kan de tekst op haar beurt, doordat zij uiteindelijk bij de lezer uitkomt, de buitenliteraire werkelijkheid beïnvloeden.³⁸

³⁵ Neumann (2008: 340)

³⁶ "There is no such thing as pre-cultural individual memory; but neither is there a Collective or Cultural Memory (with capital letters) which is detached from individuals and embodied only in media and institutions. Just as socio-cultural contexts shape individual memories, a "memory" which is represented by media and institutions must be actualized by individuals". (Erll 2008: 5)

³⁷ Erll en Nünning (2006: 23)

³⁸ Onder andere Paul Ricoeur heeft het proces van literaire mimesis beschreven, waarbij hij drie niveaus onderscheidt die met elkaar in interactie zijn. Op het eerste niveau gaat het om de zogenaamde 'prefiguratie' van de tekst, oftewel de verwijzing van de tekst naar de vooraf bestaande buitentekstuele wereld. Het tweede niveau behelst de literaire configuratie waardoor fictie wordt gecreëerd. Een belangrijk kenmerk dat literaire teksten immers onderscheidt van niet-literaire teksten is dat in de eerste soort ook vorm en structuur betekenis hebben. Het gaat bij literaire teksten dan ook niet enkel om de inhoud van het vertelde, maar ook om de vorm waarin dit verteld wordt. Op het derde niveau ten slotte bevindt zich de lezer en diens 'refiguratie' van de gepresenteerde literaire tekst. Hier is de mimetische cirkel als het ware rond en komt de tekst wederom in verbinding met de werkelijkheid, namelijk die van de lezer. (Neumann 2005: 138-155)

De mogelijkheid tot wederzijdse beïnvloeding van fictieve werelden en de buitenliteraire werkelijkheid maakt ten eerste de rol van literatuur binnen de dynamiek van het cultureel geheugen bijzonder interessant, zoals Erll en Rigney al lieten zien. Op het gebied van het culturele geheugen houdt de *mimesis* immers in dat literaire teksten verband houden met buitenliteraire herinneringen, waarbij literaire teksten kunnen bijdragen aan de vorming van collectieve herinneringen. Dit specifieke mimetische proces wordt *mimesis of memory* genoemd, welke term, “[r]ather than indicating a mimetic quality of literature, [...] points to its productive quality: Novels do not imitate existing versions of memory, but produce in the act of discourse, that very past which they purport to describe”.³⁹ Onderzoek naar representaties van bepaalde ervaringen in literatuur kan zodoende inzicht geven in de heersende opvattingen over bijvoorbeeld de dominantie van bepaalde herinneringen of juist het taboe hierop.

De buitenliteraire herinneringen zelf zijn echter niet het enige waarmee literatuur verband kan houden. In de rol van kritisch observator kan literatuur namelijk bovendien reflecteren op processen van herinneren en vergeten. Bestudering van fictionele representaties van het herinneringsproces kan zodoende inzicht geven in heersende opvattingen over concepten met betrekking tot het geheugen. Middels het tonen van herinneringsprocessen, door zowel in structuur als in thematiek te laten zien hoe personages en groepen herinneringen construeren of juist ervaringen proberen op te slaan, kan literatuur bijdragen aan de conceptualisering van zowel het cognitieve als het collectieve geheugen. Het gaat bij *mimesis of memory* zodoende niet alleen om het produceren van bepaalde herinneringen, maar ook om het produceren, uitbeelden, aanvullen of kritisch beoordelen van geheugentheoretische concepten. Op deze manier kunnen literaire teksten in een dialogische verhouding staan tot zowel buitenliteraire herinneringsculturen als buitenliteraire herinneringstheoretische discoursen en het is vooral dit laatste waar ik bij mijn onderzoek naar historische romans in geïnteresseerd ben.

Om zodoende de dialogische relatie tussen buitenliteraire herinneringstheoretische discoursen en historische romans te onderzoeken is het niet alleen belangrijk om de rol van herinneringen in de thematiek van de historische romans te analyseren, maar moet ook gekeken worden naar de *mimesis of memory* in de literaire vorm van de romans. Om deze *mimesis of memory* te kunnen analyseren wordt er binnen het onderzoek naar het geheugen in literatuur gebruik gemaakt van de zogenaamde herinneringsculturele narratologie. In het volgende hoofdstuk zal ik ingaan op de herinneringsculturele narratologie en de belangrijkste concepten hieruit beschrijven, zodat ik deze als gereedschap kan gebruiken in de analyse van de drie historische romans.

³⁹ Neumann (2005: 334)

3 De herinneringsculturele narratologie

In het vorige hoofdstuk bleek dat het concept van de literaire *mimesis of memory* bijzonder nuttig kan zijn voor een onderzoek naar de dialogische relatie tussen romans en het geheugentheoretische discours. Een grondig en voor mijn eigen onderzoek zeer bruikbare studie naar deze vorm van literaire *mimesis* is uitgevoerd door Birgit Neumann in haar werk *Erinnerung, Identität, Narration*.⁴⁰ Zoals de titel aangeeft, behandelt zij in dit werk de relatie tussen herinneringen, identiteiten en de rol van het (literaire) vertellen, termen die zij in haar studie gebruiksklaar wil maken voor de herinneringstheoretische richting binnen de literatuurwetenschap. Ze onderzoekt deze relatie aan de hand van narratologische analyses van hedendaagse Canadese *fictions of memory*, waarbij ze tot een systematische indeling komt van de wijzen waarop de werking van het geheugen en de functie van herinneringen worden uitgebeeld in Canadese *fictions of memory*. In dit hoofdstuk zal ik allereerst ingaan op het genre van de *fictions of memory* en de relatie met historische romans. Vervolgens zal ik ingaan op Neumanns methode voor de analyse van de literaire *mimesis of memory*, die gebruik maakt van de zogenaamde herinneringsculturele narratologie. Ik zal hierbij ingaan op veelvoorkomende literaire strategieën waarmee literaire teksten hun visie op de werking van het geheugen kunnen uitbeelden door bijvoorbeeld te tonen op welke manier personages zich ervaringen uit het verleden herinneren en met deze herinneringen omgaan.

3.1 *Fictions of memory* en historische romans

Het literaire genre waarop Neumann zich baseert in haar onderzoek naar de literaire *mimesis of memory* is het genre van de *fictions of memory*. In de volgende paragrafen zal ik ingaan op dit genre en bovendien de relatie met historische romans belichten.

3.1.1 *Fictions of memory*

In hun rol als kritisch observator van het collectieve geheugen, kunnen literaire teksten deelnemen aan het geheugentheoretische discours. Deze deelname doet niets af aan het specifiek literaire van de teksten, zoals de betekenis van literaire vorm en structuur, waarmee literatuur zich verzet tegen eenduidige en definitieve codering en symbolisering. Juist dit specifieke van literaire teksten in hun bijdrage aan het geheugentheoretische discours heeft de interesse gewekt van literatuurwetenschappers als Neumann. Om de literaire *mimesis of memory* te kunnen onderzoeken op het gebied van zowel het individuele geheugen als het collectieve geheugen, is een aantal jaar geleden het genre *fictions of memory* gedefinieerd voor literaire teksten die processen van herinneren en vergeten uitbeelden.⁴¹ De benaming van het genre is bewust ambigu gekozen en kan zowel slaan op de fictiewerken die met behulp van verschillende retorische strategieën de werking van het geheugen uitbeelden, als op de verhalen (ficties) die individuen en groepen construeren over hun verleden om hun identiteit te bepalen. Een belangrijk onderscheidend kenmerk van het genre is dat in de *fictions of memory* de relatie tussen het herinneren en de constructie van identiteit wordt geënceneerd, iets dat in dergelijke romans zowel in een individuele als in een collectieve situatie kan spelen. Veelal wordt er in de romans geworsteld met de vraag op welke manier individuen en groepen betekenis kunnen geven aan hun herinneringen, oftewel hun identiteit kunnen construeren of versterken door middel van herinneringen aan het verleden. Als gevolg hiervan zijn er in *fictions of*

⁴⁰ Neumann (2005)

⁴¹ Neumann (2005: 8)

memory meerdere tijdslagen aanwezig en is er sprake van een voor het genre kenmerkende spanning tussen de verschillende en complexe manieren waarop het verleden en het heden met elkaar in verbinding staan.

Neumann heeft in haar studie onderzoek gedaan naar hedendaagse Canadese *fictions of memory*. Wat de Canadese situatie voor Neumanns onderzoek interessant maakt, is dat het (post)koloniale Canada in de basis een land is waarin verschillende identiteiten naast elkaar bestaan. Pogingen tot het construeren van een homogene collectieve Canadese identiteit zijn hierdoor tot nu toe onuitvoerbaar gebleken. Sinds enkele decennia wordt algemeen geaccepteerd dat de Canadese identiteit een meervoudige constructie is, waarbij voortdurend onderhandelingen plaatsvinden over culturele identiteiten en de culturele betekenis van herinneringen. Deze onderhandelingen zijn ook terug te vinden in de Canadese literatuur, evenals een sterke focus op de relatie tussen herinneringen en de constructie van identiteit op zowel het individuele als het collectieve vlak. Het is deze relatie waar Neumann zich in haar onderzoek naar de Canadese *fictions of memory* op richt.

Alhoewel de Canadese (post)koloniale literaire situatie waarop Neumann zich baseert vrij specifiek is, zijn haar methoden en resultaten zeer bruikbaar voor het onderzoeken van de dialogische verhouding tussen romans en herinneringstheoretische discours in het algemeen. Het is niet voor niets dat één van haar belangrijkste doelstellingen, het voor de literatuurwetenschap gebruiksklaar maken van de begripstrits herinnering, identiteit en vertelling, de Canadese situatie overstijgt. Zoals Neumann zelf al aangeeft, is de thematiek van herinneren en vergeten uiteraard niet enkel voorbehouden aan Canadese fictie en zijn soortgelijke trends te zien in andere nationale literaturen. Wat de bredere inzetbaarheid van haar methode en resultaten verder ondersteunt, is dat Neumanns resultaten aansluiten bij narratologische onderzoeken binnen andere nationale literaturen, zoals het eerder besproken onderzoek van Erll naar Britse literatuur.

3.1.2 Historische romans

Ook in de hedendaagse Nederlandse literatuur is het niet lang zoeken naar voorbeelden van romans waarin herinneringen (en de problematiek daaromheen) een prominente rol spelen. Een interessante categorie wordt hierbij gevormd door historische romans. Terwijl *fictions of memory* herinneringsprocessen zichtbaar maken in hun literaire vorm, nemen historische romans zelf deel aan de productie van herinneringen als medium van collectieve herinneringen. Zelf deelnemend aan de dynamiek van het culturele geheugen doordat zij een versie van het verleden bieden, hebben sommige historische romans niet alleen het verleden zelf maar ook het omgaan met het verleden als thema. Neumann rekent historische romans echter niet tot de *fictions of memory*, alhoewel zij de vele parallellen tussen beide categorieën onderkent:

während allerdings historische Romane auf den 'Diskurs und die Erkenntnisse der zeitgenössischen Geschichtstheorie' (Nünning 2003c, S. 253) bezogen sind und Fragen nach Zuverlässigkeit, Objektivität und Textualität der Rekonstruierten Vergangenheit stellen, stehen Romane, die Erinnerungen inszenieren (d.w.z. *fictions of memory* – MH) in einem dialogischem Verhältnis zu Formen und Inhalten der extraliterarischen Erinnerungskultur sowie zu Gedächtnistheoretischen Diskursen.⁴²

Neumann verzet zich met deze uitspraak tegen wetenschappers die romans waarin de relatie tussen herinnering en identiteit aan bod komt zonder onderscheid tot de (meta)historische romans

⁴² Neumann (2005:7)

rekenen. Vanuit dit perspectief gezien is het nieuwe bredere genre van de *fictions of memory* bijzonder nuttig om romans te onderscheiden die duidelijk de relatie tussen herinnering en identiteit belichten, maar daarbij geen historische focus hoeven te hebben.

Echter, in het licht van de hiervoor besproken herinneringstheoretische perspectieven, roept de basis van de scheiding die Neumann hier aanbrengt tussen historische romans en *fictions of memory*, namelijk hun betrekking op respectievelijk het discours van de hedendaagse historiografie en de herinneringstheoretische discourses, vragen op over de relatie tussen historische romans en de herinneringstheoretische discourses. Inderdaad reflecteren hedendaagse historische romans in veel gevallen op de objectiviteit van het gereconstrueerde verleden en op de relatie met literatuur. Hiermee reflecteren de historische romans op de hedendaagse historiografie, waarbinnen naar aanleiding van White's *Metahistory* onder andere veel aandacht wordt geschonken aan de narratieve vorm van geschiedschrijving.⁴³ Terwijl met deze aandacht voor narratieve vormen de historiografie en de literaire historische fictie elkaar dicht zijn genaderd, behoren historische romans niet tot de categorie van de officiële geschiedschrijving, maar tot de bredere categorie van het collectieve geheugen waarin het officiële discours van de geschiedschrijving zelf ook een plaats heeft.

In zekere zin is er in het bovenstaande sprake van een driehoeksverhouding tussen de theoretische discourses van de geschiedschrijving, het collectieve geheugen en de roman waarbij het wetenschappelijke discours van de geschiedschrijving gezien kan worden als een deelcategorie binnen het discours van het collectieve geheugen. Waar de dialogische relatie tussen historische romans en de officiële geschiedschrijving in onder meer studies van Elias (2001), Wesseling (1988) en Hutcheon (1988) wordt benadrukt en Neumanns studie de dialogische relatie tussen *fictions of memory* en de theorie rondom het collectieve geheugen aan de orde stelt, ben ik van mening dat ook historische romans in een dialogische relatie kunnen staan met herinneringstheoretische discourses.

Er is dan ook een aantal opvallende overeenkomsten tussen de benadering van literatuurwetenschappers als Elias, Wesseling en Hutcheon die zich bezighouden met postmoderne historische romans en de benadering van Neumann. Waar bijvoorbeeld Neumann de *fictions of memory* beschouwt als de plaats bij uitstek waar geëxperimenteerd kan worden met verschillende opvattingen over de omgang met herinneringen, geeft Wesseling aan dat de postmoderne historische roman commentaar geeft op de mogelijkheden van historische kennis, zodat “[d]e historische roman functioneert [...] als een soort filosofisch laboratorium, waarin bepaalde ideeën tot hun uiterste implicaties worden uitgetest”.⁴⁴ Zowel aan de *fictions of memory* als aan de postmoderne historische roman wordt kortom een laboratoriumfunctie toegedicht, waarbij beide typen romans experimenteren met theorieën op het gebied van de omgang met het verleden in het heden, oftewel om de overkoepelende term te gebruiken: theorieën op het gebied van het collectieve geheugen. De problemen die zowel *fictions of memory* als hedendaagse historische romans oproepen lijken dan ook niet ver van elkaar te liggen. Zo stelt Hutcheon in haar bespreking van historiografische metafiction, zoals zij postmoderne historische romans aanduidt, dat “[w]hat postmodern discourses – fictive and historiographic – ask is: how do we know and come to terms with such a complex “thing” [as the past – MH]?”⁴⁵ Dit zijn precies vragen die in het bredere geheugentheoretische discours centraal staan en ook in *fictions of memory* een grote rol spelen.

⁴³ Onder andere Vervaeck wijst op de aandacht die de narratieve vorm krijgt binnen de geschiedschrijving. (Vervaeck 2004: 153)

⁴⁴ Wesseling (1988: 147)

⁴⁵ Hutcheon (1988: 123)

Op deze manier kunnen mijns inziens ook historische romans staan “in einem dialogischem Verhältnis zu Formen und Inhalten der extraliterarischen Erinnerungskultur sowie zu Gedächtnistheoretischen Diskursen”.⁴⁶ Op basis hiervan ben ik van mening dat ook historische romans zich er bijzonder voor lenen om benaderd te worden vanuit een herinneringstheoretisch perspectief. Met behulp van een dergelijk perspectief kan aandacht worden geschonken aan geheugentheoretische reflectie in historische romans, oftewel aan reflectie op de omgang met het verleden in brede zin. Bij het analyseren van historische romans vanuit een herinneringstheoretisch perspectief komt Neumanns narratief-analytische methode zeer goed van pas, omdat zij haar systematische literaire analyse baseert op het bestaan van een dialogische relatie tussen literatuur en buitenliteraire herinnerings(theoretische) discoursen. In de volgende paragrafen zal ik daarom Neumanns methode beschrijven, zodat ik dit in mijn eigen analyse als gereedschap kan gebruiken.

3.2 Retoriek van herinnering

In haar onderzoek maakt Neumann gebruik van de herinneringsculturele narratologie. *Mimesis of memory* wordt mogelijk gemaakt door het gebruik van de zogenaamde retoriek van herinnering, oftewel “the ensemble of narrative forms and aesthetic techniques through which literary texts stage and reflect the workings of memory”.⁴⁷ Binnen de “erinnerungskulturellen Narratologie” wordt deze literaire retoriek van herinnering beschreven op basis van een “konsequente Verknüpfung der literaturwissenschaftlichen Formanalyse mit soziokulturellen Perspektivierungen”.⁴⁸ De narratieve technieken waarmee het geheugen wordt uitgebeeld in literaire teksten worden hierbij opgevat als betekenisdragend, omdat hieraan impliciet cultuurspecifieke noties over de werking van het geheugen ten grondslag liggen. Juist een analyse van deze technieken kan zodoende veel duidelijk maken over de verhouding tussen romans en de buitenliteraire theorieën over het geheugen. In de volgende paragrafen zal ik enkele belangrijke retorische technieken bespreken die volgens Neumann worden gebruikt voor het aanschouwelijk maken van de werking van het geheugen in de *fictions of memory*. Ook zal ik de indeling van het genre van de *fictions of memory* bespreken, die Neumann maakt naar aanleiding van bepaalde combinaties van retorische technieken. Deze bespreking dient als gereedschap bij de analyse van de drie historische romans in de volgende drie hoofdstukken.

3.2.1 Vertellen

De manier waarop een verhaal verteld wordt, biedt veel verschillende mogelijkheden om de rol en de werking van het geheugen op cognitief en collectief niveau aanschouwelijk te maken. Bovendien speelt de wijze van vertellen ook een grote rol bij de mogelijkheid van literatuur om kritisch te reflecteren op de rol van het geheugen in het proces van zingeving. Neumann beschrijft drie wijzen van vertellen die voorkomen in *fictions of memory*, de *personal*, *communal* en *authorial voice*.⁴⁹

Bij de eerste twee vormen, de *personal* en de *communal voice* gaat het om homodiëgetische vertelinstanties, oftewel vertelstemmen die niet alleen het verhaal vertellen maar ook deelnemen in dit verhaal. Kenmerkend voor de *personal voice* binnen *fictions of memory* is dat deze stem haar eigen levensgeschiedenis retrospectief overdenkt, om vanuit het vertelheden betekenis te verlenen

⁴⁶ Neumann (2005: 7)

⁴⁷ Neumann (2008: 334)

⁴⁸ Neumann (2005: 157)

⁴⁹ Literatuurwetenschapper Susan Lanser introduceerde deze termen in 1992, waarbij zij *voice* ziet als een “ideologisch befrachtetes Konzept [...], das unmittelbar mit Fragen der Anerkennung, der gesellschaftlichen Wirksamkeit und Handlungsermächtigung in Verbindung steht”. Neumann (2005: 161)

aan specifieke individuele gebeurtenissen uit het verleden. Alhoewel binnen het perspectief van het collectieve geheugen wordt aangenomen, met Halbwachs, dat het zuiver individuele geheugen niet bestaat en er ook in *fictions of memory* met een *personal voice* sociale invloeden op individuele herinneringen waar te nemen zijn, staat in deze vertelsituatie vooral het eigene, individuele en specifieke op de voorgrond. De voor *fictions of memory* karakteristieke spanning tussen heden en verleden is in het geval van de *personal voice* te zien als de spanningsverhouding tussen een herinnerend ik en een herinnerd ik. De mate waarin beide vormen voorkomen verschilt van roman tot roman.

Zoals in het echte leven, verlopen herinneringsprocessen niet altijd soepel en vooral in hedendaagse *fictions of memory* worden problemen die ontstaan literair uitgebeeld. Dit kan expliciet gebeuren door het optreden van een zelfbewuste vertelstem die veel reflecteert op de problemen met betrekking tot herinneren en vertellen. Impliciet kunnen de problemen worden uitgebeeld door het gebruik van *unreliable narration*. Hierbij blijkt bijvoorbeeld de interpretatie van de ikvertelstem sterk contextafhankelijk of is er sprake van een opvallende gekleurdeheid van de vertelde herinneringen. Neumann geeft echter aan dat *unreliable narration* in het geval van het uitbeelden van het geheugen wellicht geen juiste term is, omdat de subjectiviteit en selectiviteit die komt kijken bij het herinneren nu juist inherent is aan het proces van herinneren. Neumann stelt dan ook voor te spreken over de *unreliability of memories* wanneer de vertelstem het subjectieve en selectieve proces van herinneren niet verdoezelt met een suggestie van autoriteit en authenticiteit, maar duidelijk toont. In *fictions of memory* kan nog steeds *unreliable narration* voorkomen, bijvoorbeeld wanneer de vertelstem zich zijn of haar eigen subjectiviteit of inconsistentie niet bewust is, of wanneer de *unreliability of memory* zo ver wordt doorgevoerd dat herinneringen duidelijk geen verband meer houden met het verleden van het herinnerend ik. Door gebruik te maken van de *personal voice* kunnen kortom mechanismen van herinneren en vergeten op cognitief niveau worden uitgebeeld en kan bovendien de bijbehorende problematiek worden getoond.

Het tweede type homodiëgetische vertelinstantie is de *communal voice*. Anders dan bij de *personal voice* gaat het hier niet zozeer om specifieke individuele ervaringen, maar juist om herinneringen die een verbindende functie hebben voor een bepaalde sociale groep. De *communal voice* kan tot uitdrukking komen door middel van een vertellend ik die als spreekbuis voor groepservaringen fungeert. Hierbij krijgen de individuele ervaringen van de ik een collectieve dimensie omdat ze als paradigmatisch worden voorgesteld voor de herinneringen van de sociale groep waartoe de ik behoort. Anders dan bij de *personal voice*, staat bij een *communal voice* de authenticiteit van de vertelde herinneringen en ervaringen niet ter discussie en zal er nauwelijks sprake zijn van het thematiseren van de *unreliability of memory*. In het geval van een *communal voice*, is de spanning tussen het heden en het verleden niet zozeer in het proces van het herinneren uitgebeeld, als wel in de onontkoombare aanwezigheid van het verleden in het heden. In het bijzonder kan de *communal voice* gebruikt worden voor het ten gehore brengen van herinneringen van gemarginaliseerde groepen en taboeonderwerpen binnen de officiële herinneringscultuur en zo kan de *communal voice* "einen Beitrag zur Vergegenwärtigung und symbolischen Bewältigung vorgängig marginalisierter Erfahrungen leisten".⁵⁰ Een belangrijk functiepotentiaal van de *communal voice* is het tonen van de gemeenschapsvormende kracht van herinneringen.

⁵⁰ Neumann (2005: 168)

In romans die herinneringsprocessen tonen kan er tevens sprake zijn van een heterodiëgetische vertelsituatie, waarbij gebruik wordt gemaakt van een *authorial voice*. Hierbij wordt het herinneringsproces niet uitgebeeld door middel van de dialogische relatie tussen een herinnerend en herinnerd ik, maar juist door de aanwezigheid van een alwetende vertelstem die in principe inzicht kan geven in het bewustzijn van alle personages. In deze situatie is het niet per definitie de verteller die zich zaken herinnert, maar de personages in het verhaal. Hierbij is er sprake van een machtsverhouding tussen de zienswijze van de *authorial voice*, aan wiens autoriteit doorgaans niet getwijfeld wordt, en die van de personages. Het is dan ook van belang om na te gaan welke personages van de *authorial voice* wel en niet een stem krijgen en wat voor commentaar de *authorial voice* hierbij levert. Doordat het op deze manier mogelijk is om de variëteit aan herinneringen te tonen, kan de *authorial voice* niet alleen de mogelijkheden maar ook de beperkingen van het collectieve geheugen duidelijk maken.

3.2.2 Perspectief en focalisatie

Nauw aansluitend bij de vertelsituatie, is bovendien focalisatie van belang wanneer het gaat om het aanschouwelijk maken van herinneringsprocessen in romans. Een van de bijzondere privileges van literatuur is het weergeven van het innerlijk leven van de personages en focalisatie speelt hierbij een belangrijke rol. In het geval van een homodiëgetische vertelsituatie bestaat het inzicht in het innerlijk leven van de personages voor een belangrijk deel uit inzicht in hun verleden. Het verleden van de personages kan op twee manieren worden weergegeven: door middel van interne of externe focalisatie. Bij interne focalisatie wordt het verleden door de ogen van het herinnerd ik weergegeven en dergelijke herinneringen worden *field memories* genoemd. Met deze retorische techniek kunnen niet alleen de emotionele bijzonderheden van de beleefde ervaring worden getoond, maar ook het krachtige en aanhoudende emotionele effect van beleefde ervaringen in het heden. Bovendien kan met interne focalisatie de suggestie van autoriteit gewekt worden. Bij externe focalisatie daarentegen ziet de lezer de herinneringen vanuit het perspectief van het vertelheden, oftewel vanuit het perspectief van het herinnerend ik. Dergelijke *observer memories* kunnen worden gebruikt voor een kritische reflectie op de werking van het geheugen. Hierbij kan immers getoond worden hoezeer de herinnering gekleurd is door het perspectief van het (vertel)heden.

Bij het analyseren van de focalisatie van individuele herinneringen is het bovendien van belang om na te gaan welke personages betrokken zijn bij het oproepen en interpreteren van de herinnering, aangezien individuele herinneringen binnen de theorie van het collectieve geheugen altijd gerelateerd zijn aan sociale interactie. Op deze manier kan de sociale inbedding van het geheugen duidelijk worden. Vooral wanneer het gaat om de constructie van een collectieve identiteit is de sociale interactie in de roman van belang. Niet alleen worden herinneringen gedeeld, maar ook wordt in sommige gevallen expliciet onderhandeld over de waarde en betekenis van herinneringen. Passages waarin personages met elkaar in gesprek zijn over hun herinneringen, oftewel passages waarin zogenaamde *memory talk* voorkomt, kunnen veel duidelijk maken over de waarde en betekenis van herinneringen. Wanneer in de roman meerdere personages aan het woord zijn, kunnen deze verschillende stemmen in de roman ofwel cultureel homogeen, ofwel cultureel heterogeen zijn. In het eerste geval is er weinig onderlinge strijd om culturele ruimte tussen de personages, terwijl in het tweede geval juist veel concurrentiestrijd zal zijn. Het is dan ook van belang om de hiërarchie tussen verschillende stemmen te onderzoeken, evenals de kwantiteit van bepaalde herinneringen: welke herinneringen krijgen een stem en welke niet, wat is de relatie tussen de verschillende stemmen, welke herinneringen worden in de roman gemarginaliseerd? Zo kunnen met

behelp van focalisatie en perspectief herinneringsconflicten geënceneerd worden, inclusief de gevolgen hiervan voor de constructie van identiteit.

3.2.3 Intertekstualiteit en intermedialiteit

Herinneringen staan nooit geheel op zichzelf, maar worden, zoals Halbwachs betoogde, altijd beïnvloed door *les cadres sociaux*. Deze sociale kaders kunnen door hun veelal mediale vorm tevens worden opgevat als *cadres médiaux*, oftewel mediale kaders van herinnering.⁵¹ Ook teksten die herinnering uitbeelden staan nooit op zichzelf en worden beïnvloed door andere teksten en media. Wanneer deze mediale kaders in de roman tot uiting komen, is er sprake van intertekstualiteit of intermedialiteit. In beide gevallen worden bestaande elementen geactualiseerd en van een nieuwe context voorzien in de roman, zodat er in fictie interessante uitwisselingen kunnen plaatsvinden tussen voorheen afzonderlijke herinneringen. In het geval van intertekstualiteit gaat het om de verwijzing binnen de roman naar bepaalde preteksten. Niet alleen is het hierbij interessant om na te gaan welke preteksten worden geactualiseerd, maar ook de wijze waarop deze preteksten zijn verwerkt is van belang. Wordt er in de roman bijvoorbeeld verwezen naar een werk uit de literaire canon, dat zoals de Assmanns beschreven in een belangrijke relatie staat tot de identiteit van een bepaalde sociale groep, dan kan dit werk op meerdere manieren in de tekst gebruikt worden. De culturele waarde van het canonwerk kan worden bevestigd zodat de roman een medium van *remembering* wordt, oftewel kan fungeren als doorgeefstation. Op deze manier kan de roman zich bovendien een deel van de autoriteit van het canonwerk eigen maken en hiermee zichzelf legitimeren. Aan de andere kant kan intertekstualiteit gebruikt worden als een strategie om kritisch op het culturele geheugen te reflecteren, door bijvoorbeeld de waarde van het canonwerk wordt ondermijnd of bevraagd.

Naast intertekstualiteit kan in romans die herinneringsprocessen uitbeelden ook intermedialiteit een rol spelen. Deze retorische techniek is bij uitstek geschikt om de materiële dimensie van de herinneringscultuur zichtbaar te maken en, terugdenkend aan Assmann en Rigney, de complexe dynamiek te tonen rondom het culturele geheugen. Bij het gebruik van intermedialiteit kan gereflecteerd worden op bijvoorbeeld de vermeende neutraliteit van verschillende media. Ook de begrenzing van het eigen medium tekst kan worden gecompenseerd door het inzetten van elementen uit andere media, zoals afbeeldingen. Bovendien kan intermedialiteit bijdragen aan het meervoudig perspectief in de roman, met behulp waarvan ofwel de variëteit ofwel de homogeniteit van herinneringen kan worden getoond.

3.2.4 Tijd en ruimte

Belangrijke categorieën binnen de retoriek van de herinnering zijn de twee onderling afhankelijke categorieën ruimte en tijd. Onder meer Halbwachs en Nora hebben benadrukt dat herinneringen zich kunnen manifesteren in bepaalde ruimtes, zoals het geval is bij Nora's *lieux de mémoires*. Ook de hechte relatie tussen ruimte en tijd is in hun werk duidelijk aanwezig onder andere doordat plaatsen bij uitstek herinneringen kunnen oproepen aan vervlogen tijden. Neumann geeft aan dat ook in romans ruimte symbool kan staan voor een bepaalde herinnering aan het verleden en dat literaire ruimte in deze romans zodoende vaak meer is dan een schouwtoneel. Vanwege de culturele betekenis van de herinneringen die in een bepaalde ruimte zijn geconcretiseerd, kan ruimte onder andere fungeren als een gedenkplaats, een strijdtoneel, of een traumatische plaats, waarin het verleden pijnlijk zichtbaar blijft in het heden. De voor *fictions of memory* karakteristieke spanning

⁵¹ Erll (2005: 256)

tussen heden en verleden kan zodoende door middel van ruimte op verschillende manieren worden uitgebeeld.

Net als ruimte, is tijd een belangrijk aspect in romans die herinneringsprocessen uitbeelden. Gebruikmakend van Genettes theorie over tijd in literaire teksten, onderscheidt Neumann drie verschillende aspecten van tijd die bijdragen aan de uitbeelding van de werking van het geheugen. Ten eerste is er de ordening van het verhaal, oftewel de volgorde waarin de gebeurtenissen worden verteld. Dit kan chronologisch verlopen, maar juist bij het uitbeelden van herinneringsprocessen wordt vaak gebruik gemaakt van flashbacks. Naast ordening kunnen ook duur en frequentie een rol spelen. Duur heeft te maken met het verschil in verteltijd en vertelde tijd, dat voor een verschil in focus op respectievelijk (vertel)heden en verleden zorgt. Door bovendien de frequentie waarmee bepaalde herinneringen worden behandeld te analyseren, is het mogelijk na te gaan welke herinneringen in de tekst worden gestabiliseerd doordat zij bijvoorbeeld meerdere keren worden aangehaald. Er bestaat zodoende een grote variëteit in de manieren waarop tijd kan worden ingezet voor de *mimesis of memory*.

3.2.5 Vier typen fictions of memory

Alhoewel de bovengenoemde retorische technieken niet het enige literaire gereedschap zijn dat gebruikt kan worden voor *mimesis of memory*, zijn de belangrijkste en veelgebruikte literaire technieken hiermee beschreven. Neumann ontdekte in haar hedendaagse Canadese corpus bepaalde combinaties van technieken die meerdere keren terugkwamen. Op basis hiervan maakte ze een indeling van het door haar beschreven genre *fictions of memory*. Alhoewel deze indeling zoals Neumann zelf aangeeft niet absoluut is en er in veel gevallen enige overlap zal plaatsvinden, onderscheidt zij hierin vier verschillende typen romans.

De eerste categorie *fictions of memory* wordt gevormd door de *autobiografische Gedächtnisroman*. In deze romans is er sprake van een *personal voice* die antwoord probeert te vinden op de vraag: 'waarom ben ik geworden wie ik ben?' Persoonlijke ervaringen uit het verleden van een herinnerd ik staan centraal en worden van betekenis voorzien door het herinnerend ik in het vertelheden. Alhoewel het vertelheden van het herinnerend ik af en toe aan bod komt, hebben de romans een sterk terugblikkend karakter, waarbij het accent ligt op de ervaringen uit het verleden. Flashbacks met interne focalisatie zijn een veelgebruikte techniek om de authenticiteit van de herinneringen te benadrukken. Door de aansluiting bij realistische vertelconventies en het gebruik van onder andere gedetailleerde beschrijvingen van plaats en tijd die het geconstrueerde karakter van herinneringen verbergen, wordt de authenticiteitillusie versterkt. Zoals bij het *plenitude and loss* model worden de herinneringen gepresenteerd alsof ze kant-en-klaar uit het archief worden gehaald om te dienen als chronologisch samenhangende bouwstenen voor de identiteit van de ik-figuur. Het proces van herinneren wordt niet geproblematiseerd en de identiteit die in de romans geconstrueerd wordt werkt als het ware als een betekenisgevende brug tussen heden en verleden. Het functiepotentiaal van deze romans ligt zodoende in het exemplarisch aanschouwelijk maken van de functie en stabiliserende kracht van herinneringen bij de vorming van identiteit. Op deze manier kunnen de romans individuele lezers een model bieden voor hun eigen narratieve identiteitsconstructie.

De tweede categorie die Neumann definieert is die van de *autobiografische Erinnerungsroman*. Ook in dit type roman is er sprake van een *personal voice* die een eigen betekenisvolle identiteit probeert te construeren door middel van herinneringen uit het verleden. In deze romans ligt het accent echter niet zozeer op de ervaringen van het herinnerd ik, maar juist op het vertelheden van

het herinnerend ik. Waar er in *autobiografische Gedächtnisromane* verschillende technieken worden ingezet om de illusie van authenticiteit te bewaren, wordt deze authenticiteit in *autobiografische Erinnerungsromane* juist bevraagd. Zingeving vanuit herinneringen wordt in deze romans geproblematiseerd, doordat met behulp van onder andere *unreliable narration* (of de *unreliability of memory*), conflicterende intermediale referenties, het doorbreken van logica en chronologie, het gebruik van externe focalisatie in *observer memories* en passages van reflectie van het herinnerend ik, duidelijk wordt gemaakt dat herinneringen altijd gekleurd, geconstrueerd en selectief zijn. Individuele identiteit wordt in deze romans niet opgevat als logisch volgend uit individuele herinneringen, maar als performance, die in hoge mate afhangt van sociale kaders en de collectieve identiteit van de groep waarin het individu zich bevindt. Het belangrijkste functiepotentiaal van deze romans is het blootleggen en kritisch observeren van het proces van narratieve identiteitsvorming. Bovendien kunnen deze romans, door bijvoorbeeld identiteit als performance te tonen, ook vernieuwende concepten van identiteit overbrengen.

De derde categorie die Neumann beschrijft is die van de *Kommunale Gedächtnisroman*. Binnen deze romans gaat het niet om individuele herinneringen, maar om de vorming van een collectieve identiteit op basis van groepservaringen. Vaak gaat het hierbij om groepen die in de (roman)werkelijkheid gemarginaliseerd zijn en worden tegenherinneringen gepresenteerd. Net als bij de *autobiografische Gedächtnisroman* ligt in deze romans het accent op ervaringen uit het verleden waarvan de authenticiteit niet ter discussie wordt gesteld, maar juist wordt gesuggereerd door bijvoorbeeld het gebruik van woorden uit de taal van de betreffende minderheidsgroep. De sociale groep die zich in de roman een identiteit probeert te vormen wordt voorgesteld als cultureel homogeen en er wordt gebruik gemaakt van een *communal voice*. Centraal in deze romans staat het gemeenschapsvormende potentiaal van herinneringen in de strijd om groepszichtbaarheid. Ook wordt er kritisch gereflecteerd op het beperkte aantal representaties van het verleden in de maatschappelijke herinneringscultuur en op de invloed van verschillende media, om de maatschappelijk vastgestelde grens tussen vergeten en herinneren ter discussie te stellen. Een belangrijke potentiële functie van deze romans is het overbrengen en onder de aandacht brengen van gemarginaliseerde herinneringen die zich onttrekken aan de heersende, zogenaamd homogene herinneringscultuur.

De laatste categorie die Neumann onderscheidt is die van de *soziobiografische Erinnerungsroman*, waarin het wederom gaat om de vorming van een collectieve identiteit uit gedeelde representaties van het verleden. Net als de *autobiografische Erinnerungsroman* in het geval van individuele identiteitsconstructie, wordt in de *soziobiografische Erinnerungsroman* de identiteitsvorming vanuit herinneringen geproblematiseerd. Deze romans laten zien dat het verleden niet alleen kan leiden tot gemeenschappelijkheid, maar juist ook tot conflict. Een centraal thema in deze romans is dan ook op welke manier kan worden omgegaan met meerdere onverenigbare herinneringen in een samenleving. De focus ligt in deze romans sterk op het (vertel)heden en er is sprake van een meervoudig perspectief door de aanwezigheid van een *authorial voice* of meerdere homodiëgetische vertelstemmen. De conflicten kunnen worden uitgebeeld binnen een groep, waarbij de nadruk ligt op de heterogeniteit binnen de groep, maar ook tussen groepen, waarbij personages dragers zijn van conflicterende collectieve herinneringen en meer buitenliteraire verwijzingen voorkomen. Ook intermediale verwijzingen worden vaak gebruikt om de verschillende sporen van het verleden in het heden te tonen en ruimte is in deze romans vaak een strijdtoneel voor verschillende culturele betekenissen van herinneringen. De *soziobiografische Erinnerungsromane* gebruiken deze retorische

technieken om te benadrukken dat het bij het proces van identiteitsvorming niet zozeer om de feitelijkheid of authenticiteit van herinneringen gaat, als wel om hun functionaliteit. Door het zichtbaar maken van de moeilijkheden in het proces van culturele identiteitsvorming kunnen deze romans functioneren als media voor culturele zelfreflectie.

Binnen de categorieën lijkt een tweedeling te bestaan tussen wat traditionelere hedendaagse romans die het bestaan van authentieke herinneringen niet problematiseren, en romans die juist de problematiek rondom de authentieke betekenis van herinneringen aan de kaak stellen. De twee typen *Gedächtnisromane* komen traditioneler over dan de twee typen *Erinnerungsromane*, doordat de eerste uitgaan van het bestaan van authentieke herinneringen en in deze zin te verbinden zijn met het *plenitude and loss* model dat tegenwoordig aan overtuigingskracht heeft ingeboet. *Erinnerungsromane* lijken daarentegen aan te sluiten bij de theorie over het *social constructivist* model, waarbij niet de authenticiteit van herinneringen centraal staat, maar waarbij wordt aangenomen dat herinneringen achteraf met een bepaald doel worden geconstrueerd.

In de volgende drie hoofdstukken zal ik drie hedendaagse historische romans analyseren vanuit een herinneringstheoretisch perspectief, waarbij ik naast de thematiek aandacht zal besteden aan de in dit hoofdstuk beschreven retorische strategieën voor de literaire *mimesis of memory*. Op deze manier zal ik nagaan op welke manier de omgang met herinneringen en het eventuele bestaan van authentieke herinneringen aan bod komt in de historische romans. Allereerst zal ik in het volgende hoofdstuk ingaan op *De avonturen van Henry II Fix* (2007) van Atte Jongstra. Vervolgens zal ik in hoofdstuk vijf *Zoete mond* (2009) van Thomas Rosenboom analyseren. In hoofdstuk zes zal ik ten slotte *De schilder en het meisje* (2010) van Margriet de Moor bespreken.

4 Het bewaarde verleden

In de voorgaande twee hoofdstukken heb ik het gereedschap voor de analyse van romans vanuit het perspectief van het collectieve geheugen behandeld. Ik ben hierbij ingegaan op zowel de theoretische concepten met betrekking tot het collectieve geheugen en de relatie met literatuur, als op het literaire gereedschap dat in romans kan worden aangewend voor de *mimesis of memory*. Gewapend met deze kennis, zal ik in dit hoofdstuk *De avonturen van Henry II Fix* (2007) van Atte Jongstra bespreken, waarbij ik me richt op de omgang met persoonlijke en collectieve herinneringen in zowel thematiek als literaire vorm.

De avonturen van Henry II Fix

In tijden waarin het verleden hoog op de agenda staat, is men degenen die hebben bijgedragen aan het verzamelen van unieke tastbare (kunst)stukken uit de geschiedenis doorgaans bijzonder dankbaar. Zo beroemt Amsterdam zich op de Amsterdamse verzamelaarsfamilie Six en hun uitgebreide en inmiddels gesubsidieerde collectie Six. In 2007 gaf Jongstra ook de stad Zwolle haar eigen historische verzameling om trots op te zijn: de collectie Fix. In *De avonturen van Henry II Fix* maakt de lezer kennis met Henry II Fix (1774-1844), heer van Zwol tot Mastenbroek, Zwollenaar in hart en nieren en tevens bevlogen bewaarder. Geboren in de achttiende eeuw, waarin de encyclopedie en de daarbij behorende fascinatie voor ordening en volledigheid in de mode was, maar schrijvend in de negentiende eeuw waarin juist het gevoel de overhand kreeg, stelt Henry II Fix in de *Avonturen* zijn levensverhaal te boek, "ter lering".⁵² Alhoewel Fix leeft in het roerige Zwolle ten tijde van de Bataafse Republiek, spelen zijn avonturen zich grotendeels binnenshuis in Zwolle af. De lezer ziet hem opgroeien als eeuwige tweede van een tweeling en is getuige van zijn nooit in het huwelijk uitmondende verloving met weduwe Wilhelmina Wilders. Bovendien bieden de *Avonturen* een kijkje in de ideeënwereld van een opmerkelijk denker.

Jongstra en het Overijssels archief pakten de publieke kennismaking met de Zwolse verzamelaar Fix grondig aan. *De avonturen van Henry II Fix* heeft de opbouw van een wetenschappelijk geannoteerd egodocument, met een inleidend voorwoord, nawoord, verantwoording, zeer uitgebreid notenapparaat van maar liefst 507 voetnoten en een omvangrijke bibliografie. Naar aanleiding van het verschijnen van *De avonturen* werd bovendien een tentoonstelling georganiseerd, waarin de belangrijkste stukken uit de Fix-collectie werden getoond. Het belangrijkste verschil tussen de Amsterdamse Sixen en de Zwolse Fixen? De eersten bestaan wel degelijk, terwijl de Fixen geheel uit het brein van Jongstra zijn ontsproten. Met dank aan de opzet van *De avonturen van Henry II Fix* en de bijbehorende tentoonstelling is het echter niet vreemd dat er enige tijd verwarring heeft geheerst over het feitelijke bestaan van Henry II Fix. Dat in de roman bovendien sprake is van een vete tussen Fix en de sentimentalistische dichter en tijdgenoot Feith (die wel echt heeft bestaan) heeft eraan bijgedragen dat er een discussie ontstond rondom de roman die zich richtte op de verhouding feit en fictie. Jongstra is zelfs beschuldigd van plagiaat, omdat sommige delen van de roman bijna letterlijk zijn terug te vinden in 'echte' historische egodocumenten uit de tijd van Fix.⁵³

Enkele uitzonderingen daargelaten, heeft de discussie over de feitelijkheden in (en van) Jongstra's roman de analyse van *De avonturen* enigszins overschaduwd. De roman is echter thematisch rijker

⁵² Jongstra (2007: 20)

⁵³ Baggerman (2007: 4-9)

dan dat en dat wordt onder meer duidelijk door *De avonturen* vanuit het perspectief van het collectieve geheugen te lezen. Niet alleen wordt er in de roman namelijk gespeeld met feiten en ficties, maar ook met opvattingen die te verbinden zijn aan de twee modellen van het collectieve geheugen: het *plenitude and loss* model en het *social constructivist* model. Het geheugen speelt in de roman als geheel een prominente rol, zowel in thematiek als in de structuur. In dit hoofdstuk zal ik allereerst aandacht besteden aan de relatie tussen herinneringen en identiteit, die vooral in de thematiek van het autobiografische gedeelte aan bod komt. Daarbij zal ik ingaan op de retorische technieken waarmee deze thematiek ondersteund wordt. Daarna zal ik ingaan op de bewaardrang van verzamelaar Fix en laten zien hoe zijn opvattingen verbonden kunnen worden met het *plenitude and loss* model. Ten slotte zal ik ingaan op de verschillende vertelniveaus in de roman als geheel, waaruit het spel met de *plenitude and loss* opvatting en de *social constructivist* opvatting zal blijken.

Behoud en uitbouw van identiteit

Een van de redenen waarom herinneringsprocessen tegenwoordig in zoveel wetenschapsgebieden in de belangstelling staan, is de algemeen aangenomen relatie tussen identiteit en herinneringen: “[e]ine Identitätsbildung ohne Erinnerungsvermögen gilt als undenkbar”.⁵⁴ Zoals onder andere Neumann betoogt kunnen romans, en met name autobiografische romans, aanschouwelijk maken op welke manier herinneringen een rol spelen bij identiteitsconstructie. Dit gebeurt ook in het autobiografische gedeelte van *De avonturen*, waarin Fix terugblijkt op zijn leven. Vanzelfsprekend voor een autobiografie, is de vertelsituatie in het autobiografische gedeelte van *De avonturen* de *personal voice* van Fix zelf. Interessant in *De avonturen* is dat Fix als verteller veel reflecteert op de betrouwbaarheid en bruikbaarheid van zijn herinneringen, terwijl hem toch cruciale zaken lijken te ontgaan. Hiermee is Fix te karakteriseren als naïeve en af en toe naar het onbetrouwbare neigende verteller.⁵⁵ Op deze manier is er in het autobiografische gedeelte zowel sprake van een *unreliable narrator* als van een verteller die op bepaalde momenten bewust de *unreliability of memory* laat zien. Deze vertelsituatie heeft tot gevolg dat lezers voortdurend geprikkeld worden tot reflectie op Fix’ eigen bespiegelingen en dit geldt ook op het gebied van zijn omgang met herinnering en identiteit.

Over zijn eigen identiteit heeft Fix in eerste instantie een duidelijke opvatting. Gezegend met een qua betekenis flexibele naam, die onder andere associaties met Six en fictie oproept, omschrijft hij zijn eigen karakter in de letterlijke betekenis van zijn naam Fix: “[D]e Fixen [bezitten] een vast karakter. Zij vervliegen niet in de lucht, men kan hen niet verstrooien. Zij staan lijnrecht tegenover de vluchtige, volatiele dingen, die zowel door vuur als lucht als een veertje kunnen worden opgenomen en verteerd of verwaaid”.⁵⁶ Identiteit lijkt voor Fix een gegeven dat gedurende een mensenleven in de kern weinig verandert en in eerdere herinneringen kan worden teruggezien. Zo merkt hij op wanneer hij afbeeldingen van zichzelf in oude schetsboeken van zijn vader bekijkt: “Zo herken ik mijzelf! Henry II. Nooit een ander geweest dan ik”.⁵⁷ Herinneringen spelen voor Fix zodoende een belangrijke rol in het begrijpen en boekstaven van zijn vaststaande identiteit.

Naast zijn geloof in het bestaan van zijn vaste kernidentiteit, onderkent Fix echter ook dat er vele ervaringen zijn geweest die hebben bijgedragen aan de verdere vorming van zijn karakter. Omdat zijn moeder tot aan haar dood een zeer grote stempel op Fix’ leven heeft gedrukt, beschouwt

⁵⁴ Neumann (2005: 20)

⁵⁵ De bezorger van het egodocument van Fix omschrijft niet voor niets diens geest als “wankel”. (Jongstra 2007: 337)

⁵⁶ Jongstra (2007: 185)

⁵⁷ Jongstra (2007: 32)

hij zijn karakter tot aan dat punt als “gevormd door moeder en geboorte”.⁵⁸ Daarnaast ziet Fix een duidelijk aanwijsbaar verband tussen ervaringen uit zijn verleden en latere handelingen en de ontwikkeling van zijn denkbeelden. Herinneringen zijn daarom niet alleen van belang voor Fix om zijn identiteit te kunnen afleiden, maar ook om zijn genomen beslissingen te kunnen begrijpen. Zo is zijn kennismaking met prostituee Agatha de directe aanleiding voor de zoektocht naar een vrouw, die hij al vrij snel vindt in zijn platonische liefde weduwe Wilhelmina Wilders: “Toen herinnerde ik mijn noodlottige affectie voor de lange Agatha uit de Broerenstraat, de kracht die mij toen doorstroomd had, en was de slotsom onvermijdelijk: het was de liefde voor een vrouw die mij opheffen kon”.⁵⁹ In Fix’ idee bestaat er zodoende een vaste kernidentiteit, die wordt uitgebouwd door middel van opgedane ervaringen.

Deze opvattingen lijkt Fix niet enkel te koesteren voor het fenomeen van de persoonlijke identiteit, maar ook wat betreft de (collectieve) identiteit van Zwolle. Fix kent ook Zwolle een kernidentiteit toe die kan en moet worden uitgebouwd. Terwijl hij in het autobiografische gedeelte zijn eigen kernidentiteit probeert te beschrijven, inclusief de latere uitbouw van deze identiteit met behulp van herinneringen uit zijn verleden, is zijn geschrift ook grotendeels “gericht op behoud en uitbouw van [...] Zwol”.⁶⁰

Wat betreft beide opvattingen van Fix, zowel over zijn persoonlijke identiteit als over de identiteit van Zwolle, wordt de lezer echter geprikkeld tot het bevragen van deze opvattingen. Op het gebied van de persoonlijke identiteit wordt er opvallend genoeg ook een andere opvatting over identiteit vertegenwoordigd in de roman, en wel door Fix’ acterende tweelingbroer Louis, die in bijna alles lijnrecht tegenover Henry II Fix staat en op weinig begrip van Fix kan rekenen. Waar Fix vasthoudt aan een kernidentiteit die bij geboorte vaststaat, is Louis, als acteur de letterlijke belichaming van identiteit als *performance*. Al sinds zijn vroege jeugd speelt Louis volgens Fix “steeds iemand anders, nooit zichzelf”.⁶¹ Deze opmerking maakt duidelijk dat Fix de mogelijkheid van identiteit als *performance* niet (h)erkent, terwijl de lezers door Louis’ bestaan worden geprikkeld tot kritische reflectie van Fix’ opvattingen over persoonlijke identiteit. In het geval van de collectieve identiteit is het juist Fix’ onmetelijke liefde voor Zwolle als centrum van de wereld die zijn opvattingen in een wat vervreemdend daglicht zet.

Het geheugen der Fixen

Vanwege het rechtlijnig verband dat Fix ziet tussen ervaringen uit het verleden en het uit de kernidentiteit gevormde karakter, zou hij het liefst alles wat hij en de stad Zwolle hebben meegemaakt bewaard hebben. In het geval van zijn persoonlijke identiteit voelt hij zich hierbij sterk aangewezen op het vermogen van zijn cognitieve geheugen. Alhoewel hij beweert dat de Fixen een “potdicht” geheugen hebben, blijkt dat ook nogal eens tegen te vallen.⁶² Als een gedreven encyclopedist wil hij graag een volledig overzicht bieden van alle cruciale ervaringen die hem hebben gemaakt zoals hij is, maar bijvoorbeeld veel jeugdherinneringen ontbreken: “hoe jammer dat men zich van de eerste levensjaren nauwelijks iets weet te herinneren!”⁶³

De ondoorgrondelijke en soms tegenvallende werkwijze van zijn geheugen wordt niet alleen in expliciete reflecties van Fix onder de aandacht gebracht, maar wordt ook uitgebeeld in de

⁵⁸ Jongstra (2007: 110)

⁵⁹ Jongstra (2007: 106)

⁶⁰ Jongstra (2007: 178)

⁶¹ Jongstra (2007: 29)

⁶² Jongstra (2007: 96)

⁶³ Jongstra (2007: 30)

structuur van zijn autobiografische *avonturen*, waarbij Fix vooral met de ordening worstelt. Omdat Fix afhankelijk is van zijn geheugen en de herinneringen zich niet altijd onmiddellijk aandienen, is hij niet altijd in staat een chronologische ordening aan te houden in zijn levensbeschrijving. Hij lijkt zich hiervan bewust, en voegt na ongeveer honderd pagina's "een onchronologisch kapittel" toe aan zijn *avonturen*.⁶⁴ Hierin zegt hij een keuze te moeten maken over de ordening van zijn *avonturen*: "In eerste aanleg dacht ik mijn levensbeschrijving de loop van de jaren te laten volgen, het een na het ander, zoals dit in werkelijkheid ook gebeurt. Ik geloof echter dat ik daarmee het verhaal over mijn leven en mijn opvattingen tekort zou doen. Het geheugen is immers vluchtig, hoe vast ook het Fix-geheugen. Je moet blij zijn met elke flard, elk verhaal dat bovenkomt, dankzij de ongewisse tondeldoos die geheugenvonken geeft".⁶⁵ Fix reflecteert hier expliciet op de strategie om de chronologie van zijn verhaal te doorbreken en lijkt hiermee de *unreliability of memory* te tonen. Enkele bladzijden later toont hij zich echter alweer een *unreliable narrator*, in plaats van een zelfbewuste verteller die de ondoorgrondelijke werking van het geheugen aan de orde stelt. Na het besluit om de tondeldoos van zijn geheugen te volgen en te "buitelen en springen", volgt er een onchronologisch uitstapje van maar liefst twee pagina's, alvorens Fix overgaat tot een volgend hoofdstuk "waarin we terugkeren naar 1798" en het verhaal op een zo chronologisch mogelijke wijze vervolgt.⁶⁶

In dit kader is ook interessant om na te gaan wat voor flarden er precies tevoorschijn komen uit de tondeldoos van Fix' geheugen. Gezien de manier waarop zijn ervaringen uit het verleden worden verteld, lijkt het erop alsof Fix zijn oorspronkelijke ervaringen ongeschonden kan oproepen in zijn herinnering. Fix is zijn autobiografie op zijn achtenvijftigste begonnen en blik vanuit zijn vertelheden terug op ervaringen die hij in het begin van zijn volwassen leven meemaakte. Onder andere vanwege de vele reflecties op het boekstaven van zijn herinneringen in zijn egodocument ligt de focus in de roman sterk op het vertelheden van de herinnerende Fix en lezen de herinneringen die Fix vertelt zodoende als *observer memories*. Echter, veel van de door Fix vertelde herinneringen zijn zo gedetailleerd, door onder andere het gebruik van directe rede waarbij gesprekken uit Fix' verleden letterlijk worden weergegeven, dat het lijkt alsof er tegelijkertijd sprake is van *field memories*, die door de ogen van de herinnerde Fix worden weergegeven.⁶⁷ Of Fix de ervaring nu tijdens of achteraf vertelt, het lijkt niets uit te maken. Afgezien van het feit dat sommige herinneringen onherroepelijk verdwijnen, blijkt uit zijn manier van vertellen dat Fix ervan uitgaat dat hij oorspronkelijke ervaringen letterlijk kan bewaren in zijn geheugen. Fix' opvattingen over het cognitieve geheugen lijken zodoende dicht aan te sluiten bij het *plenitude and loss* model, waarin het geheugen wordt opgevat als een opslagplaats voor in principe oorspronkelijke herinneringen, die onder constante dreiging staan om voorgoed te verdwijnen.

Maar op welke manier slaat Fix zijn oorspronkelijke ervaringen op in zijn cognitieve geheugen, en welk nut kunnen deze opgeslagen ervaringen hebben? Zelf heeft hij daar het een en ander over te zeggen in zijn reflecties, waarbij hij echter niet altijd even helder en consistent is.

⁶⁴ Jongstra (2007: 107-111)

⁶⁵ Jongstra (2007: 108)

⁶⁶ Jongstra (2007: 110, 113)

⁶⁷ Bijzonder in dit opzicht is het hoofdstuk waarin Fix zich herinnert hoe hij in aanraking kwam met scheldwoorden via een verhaal dat zijn vader in zijn jeugd vertelde: "Ik moet op dat moment mijn dagboek voor me op tafel hebben gehad, waarin ik nu en dan een woord heb genoteerd, zodat ik hier betrekkelijk naar waarheid kan getuigen van wat mijn vader zei". (Jongstra 2007: 53) De genoteerde episode is evenwel niet meer gedetailleerd dan de andere door de oudere Fix vertelde herinneringen, waarbij geen sprake is van reflectie op de authenticiteit van het vertelde.

Ironisch genoeg na het geven van een zeer gedetailleerde beschrijving van een gebeurtenis waar hij niet bij aanwezig was, geeft Fix aan dat het hem niet per se om het herinneren van de feitelijke of letterlijke toedracht van het voorval gaat, maar veel meer om de “zinnebeeldige waarde” van de herinnering.⁶⁸ Over wat deze zinnebeeldige waarde dan wel inhoudt, heeft hij een zeer eigen opvatting, die het beste verduidelijkt kan worden met een voorbeeld. Zo heeft hij in zijn jeugd een theoretisch verrijkend gesprek met zijn moeder over het voor hem zeer belangrijke begrip orde, dat hij zelf ziet als “mijlpaal in mijn ontwikkelingsgang”.⁶⁹ Dit gesprek vindt plaats naar aanleiding van het feit dat zijn moeder een kever doodtrapt en hij duidt het gesprek dan ook aan met “het regenworm- en kevergesprek”.⁷⁰ De voor de hand liggende symbolische waarde die het gesprek in zijn herinnering zou kunnen hebben is er één die te maken heeft met het begrip orde. Fix acht de herinnering aan dit gesprek echter nuttig in een geheel andere context. De symbolische waarde van het gesprek heeft voor hem niet zozeer te maken met de inhoud van het gesprek, als wel met de letterlijke aanleiding. Wanneer hij zodoende een tijd later harde kritiek ontvangt van Rhijnvis Feith aangaande zijn zelfgeschreven gedicht, biedt de herinnering een onverwacht referentiepunt: “Feith! Waarom mijn talent behandeld als mama eens in de tuin deed bij een kever?”⁷¹

Bewaarder Fix

Terwijl Fix op geheel eigen wijze zijn persoonlijke herinneringen bewaart en als referentiepunten ordent, is hij ook op materieel en cultureel niveau een bevlogen bewaarder. Historisch gezien is Zwolle voor hem de perfecte plaats om zijn gedachten over bewaren en behouden aan te scherpen: op politiek niveau vonden er in zijn tijd veel discussies plaats over het versterken van de stad en de rol van het verleden hierbij, waarbij men uiteindelijk in 1795 besloot Zwolle te versterken door middel van afbraak en vernieuwing.⁷² Aangespoord door de vele afbraakwerken in zijn stad, heeft Fix besloten zijn *Avonturen* te beginnen: “Een waardige bundel [...] steeds aangevuld met nieuwe inzichten, tekeningen, composities, waarnemingen en notities over alles wat steeds maar de neiging heeft te verdwijnen in de tijd”.⁷³ In zijn bundel wil hij niet enkel zijn persoonlijke herinneringen bewaren voor latere generaties, maar blijkt hij bovendien een grote passie aan de dag te leggen voor het bewaren van uiteenlopende historische informatie en materialen. Net als in het geval van zijn persoonlijke herinneringen is het interessant om na te gaan op welke manier Fix dergelijke collectieve herinneringen probeert te bewaren.

Aangezien Fix leeft ten tijde van de Bataafse Republiek in Zwolle en er in Zwolle allerlei politieke verwickelingen gaande zijn rondom bijvoorbeeld de Tiendaagse Veldtocht, lijkt het voor de hand liggend dat hij op het gebied van communicatieve herinneringen ooggetuigenverslagen wil optekenen van de belangrijkste maatschappelijke ontwikkelingen in Zwolle. In het begin van zijn *Avonturen* toont Fix zich een veelbelovend ooggetuige, worstelend met een verlangen naar volledigheid: “Soms denk ik aan publicatie. Maar er zien al zoveel geschriften het licht waaraan een laatste hand ontbreekt. [...] Ik besloot derhalve te wachten mijn werk te doen uitgeven, tot de laatste hand mij van de wereld neemt. Er valt tot dat moment nog veel te overzien”.⁷⁴ Zijn hang naar

⁶⁸ Jongstra (2007: 181)

⁶⁹ Jongstra (2007: 48)

⁷⁰ Jongstra (2007: 48)

⁷¹ Jongstra (2007: 59)

⁷² Streng (1996)

⁷³ Jongstra (2007: 19)

⁷⁴ Jongstra (2007: 20) Fix beseft dat volledigheid onbereikbaar is, alhoewel hij in zijn leven één geluuksmoment van heelheid kent, nadat hij zijn liefde weduwe Wilhelmina Wilders heeft ontmoet. Dit geluuksmoment is voor

volledigheid gebiedt hem om inderdaad melding van de politieke omstandigheden te maken, maar meer dan een decor waartegen Fix' leven zich afspeelt worden de gebeurtenissen die tegenwoordig een plek in de geschiedenisboeken hebben gekregen niet. In de roerige jaren 1794 en 1795, waarin Zwolle wordt ingenomen door Franse soldaten en een Comité Revolutionair wordt gevormd, zit Fix het liefst thuis, ver van het strijdtoneel: "Ik had ze [de leden van het Comité Revolutionair – MH] tijdens een ommetje zien staan, en besloot meteen naar onze woning terug te keren. Ik zou hier woorden in verband met moed kunnen gebruiken, maar hou het liever bij de uitdrukking dat men stil moet zitten bij het scheren, zeker als het mes in handen is geraakt van brooddronken kappersknechten."⁷⁵

De ervaringen die hij wil bewaren hebben veel meer betrekking op ervaringen die tegenwoordig in het archief van het collectieve geheugen te vinden zijn. Fix is namelijk wel aanwezig bij veel uitzonderlijke gebeurtenissen, zoals Zwolle aandoende kunstkabinetten, menageries en het "Kabinet van Natuurlijke Zeldzaamheden".⁷⁶ Ook gaat hij op onderzoek uit naar aanleiding van enkele opmerkelijke bliksemingslagen en gunt hij de lezer een kijkje in negentiende-eeuwse geneeskunde door een dokter te bezoeken vanwege zijn ouderdomskwalen. Fix houdt bovendien lijsten bij met ervaringen uit het verleden die in zijn ogen van directe invloed zijn geweest op zijn creatieve invallen en ideeën, waarbij hij vooral aandacht besteedt aan het merkwaardige om verveling bij de lezer tegen te gaan: "Ik bedacht dat een lijst met alle door mij bijgewoonde muziekkuitvoeringen de lezer wellicht zou gaan vervelen. Ik kwam tot het inzicht dat het de voorkeur verdiende alleen de merkwaardigste evenementen [...] aan te tekenen".⁷⁷ Kortom, op het gebied van communicatieve herinneringen biedt zijn geschrift een blik op het "buitenissige" en "uitmiddelpuntige" van de negentiende eeuw.⁷⁸ Opvallend genoeg is dit juist een van de belangrijke kenmerken van de klassieke historische roman, die zoals Rigney beschreef de plaats bij uitstek is om herinneringen die buiten het discours van de officiële historiografie vallen een plek te bieden.⁷⁹

Op het gebied van het culturele geheugen is Fix zeer gedreven om allerlei uiteenlopende materiële zaken te bewaren, immers: "[w]at men heeft, mag men [...] nooit weggooien. Want alles wat is gemaakt, strekt tot bewijs van het feit dat het gemaakt is, door mens of dier, en behoort tot de geschiedenis, die men dient te koesteren, zeker als het bijdraagt aan de grootheid van Zwol".⁸⁰ Wanneer hij dan ook opmerkt dat in zijn stad allerlei gebouwen worden gesloopt om plaats te maken voor een stadscentrum dat gericht is op de handel, ontwerpt hij een plan tot behoud van het historische centrum. Fix wil de sloop van historische gebouwen in Zwolle een halt toeroepen, door te betogen dat middels behoud van deze gebouwen Zwolle tot een toeristenstad kan worden gemaakt. Voor hem is behoud van het oude dé methode om vooruit te werken. Afbraak ziet hij als achteruitgang en slopers werken volgens hem duidelijk "de verkeerde kant op".⁸¹ Vitse merkt

hem de directe aanleiding om met zijn *Avonturen* te beginnen. Ironisch genoeg zit de onvolledigheid al in de naam van zijn geliefde. Fix duidt haar aan met *www*, in de hedendaagse wereld het symbool bij uitstek voor oneindigheid. Ook zijn verbintenis blijft met haar onvolledig: hun verloving mondt niet uit in een huwelijk.

⁷⁵ Jongstra (2007: 92) Opvallend genoeg heet dit hoofdstuk, waarin vergeleken met de rest van de *avonturen* veel politieke ontwikkelingen worden vermeld, "In strijd met de Feithen".

⁷⁶ Jongstra (2007: 164)

⁷⁷ Jongstra (2007: 100)

⁷⁸ Jongstra (2007: 161)

⁷⁹ Zie paragraaf 2.2.1 van deze scriptie.

⁸⁰ Jongstra (2007: 238)

⁸¹ Jongstra (2007: 177)

hierover op dat Fix “[i]n de wallen en poorten [...] geen materieel onderdeel van een feodale maatschappelijke organisatie, maar gewoon een verzameling stenen” ziet.⁸² Toch heeft deze verzameling stenen voor Fix mijns inziens wel degelijk betekenis, al wijkt deze, net als in het geval van het regenworm- en kevergesprek, wellicht af van de betekenis die lezers hieraan zullen toekennen. Zoals Fix het regenworm- en kevergesprek niet herinnerde om de inhoud van het gesprek maar om de oppervlakkige symboliek van de kever, zo moeten de historische gebouwen in Zwolle niet worden bewaard vanwege hun achterliggende maatschappelijk functie maar vanwege de uiterlijke vorm van de stenen die jarenlang Zwolles aangezicht hebben bepaald en daarom door Fix als een deel van de identiteit van de stad Zwolle worden gezien. Naar eigen zeggen is hij geen voorstander van blinde behoudzucht omdat hij net als dichter Staring waarnaar hij verwijst “geneigd [is] de vooruitgang te zoeken”.⁸³ Deze vooruitgang zoekt Fix in het geval van Zwolle in het fixeren van het materiële, waarmee hij de grootsheid en bekendheid van de stad Zwolle wil uitbouwen en Zwolle verder wil helpen. Naast deze historische stenen kan men in Fix’ plan buiten de binnenstad verder leven, zich onder meer richtend op het toerisme.⁸⁴

Alhoewel Fix in een ideale wereld het liefst alle materiële zaken zou willen fixeren en bewaren, is het in enkele gevallen niet mogelijk de oorspronkelijke vorm te behouden. Een probleem ontstaat bijvoorbeeld wanneer Fix de rariteitenverzameling van zijn vader erft en hij met behoud van alle materiële zaken aan de slag gaat om de verzameling opnieuw te ordenen en uit te bouwen. Het eerste nieuwe onderdeel dat Fix aan zijn vaders collectie toevoegt, in de door hem nieuw ingestelde categorie ‘domheid’, is een ui, als symbool voor de stad Kampen. Zoals zijn major domus Schutte hem onmiddellijk duidelijk maakt, is het onmogelijk een ui in zijn oorspronkelijke vorm te bewaren. Inderdaad is de ui na vier weken nogal van uiterlijk veranderd. Dit brengt Fix aan het twifelen: moet hij de ui weggooien, of kan hij hem ondanks de uiterlijke verandering blijven plaatsen in de categorie ‘domheid’? Het zal geen verbazing wekken dat Fix in zijn materiële bewaardrang de ui niet kan weggooien. Met een verrassend creatieve flexibiliteit vindt hij een oplossing: “Na enig nadenken vond ik in de spruitende ui alsnog een zinnebeeld: de domheid die zich altijd in een wisselende gedaante vertoont, en steeds weer op gaat leven”.⁸⁵

Op deze manier ontwerpt Fix een systeem van bewaren voor zowel persoonlijke als collectieve herinneringen, waarin alles een vaste plaats en betekenis krijgt. Als een echte encyclopedist is hij geobsedeerd door classificatie. Wanneer de oorspronkelijke vorm of de feitelijke gegevens kunnen worden behouden, kunnen deze worden gecategoriseerd. Op deze manier kan verder worden geleefd naast de gefixeerde herinnering en bovendien hierop voort worden gebouwd, zoals volgens Fix letterlijk naast de gefixeerde historische binnenstad van Zwolle kan worden verder geleefd. Wanneer het bewaarde daarentegen het systeem van fixatie en classificatie lijkt te ontsnappen door bijvoorbeeld een gelimiteerde houdbaarheid of een te grote afwijkendheid, kan deze als symbool alsnog in het systeem worden ingepast. Een uitkomst voor Fix, die naast een grote passie voor het behoud van het materiële zoals gezegd ook fascinatie heeft voor het buitenissige. Fix kan op deze manier worden beschouwd als een bewaarder in de dubbele betekenis van het woord, want wat hij

⁸² Vitse (2007: 710)

⁸³ Jongstra (2007: 180)

⁸⁴ Interessant is uiteraard dat in feite de werkwijze van het Unesco niet veel afwijkt van het plan van Fix om historische gebouwen te fixeren. Deze werkwijze komt echter in een opmerkelijk daglicht te staan door het plan juist in de mond van naïeve verteller Fix te leggen.

⁸⁵ Jongstra (2007: 238)

in feite doet is zoveel mogelijk elementen vangen in zijn grote betekenistoekennende systeem. Dit maakt hem zowel een verwoed verzamelaar, als een bewaker van het verzamelde.⁸⁶

Boven alle partijen

Terwijl Fix een systeem lijkt te hebben waarin hij gefixeerde oorspronkelijke elementen kan bewaren, roept de ondoorgrondelijke manier waarop Fix deze elementen een plaats geeft in zijn systeem vragen op over de authenticiteit van zijn systeem en de daarin bewaarde herinneringen. Ten eerste is duidelijk dat volledigheid niet kan worden bereikt en onder meer de vele tijdsprongen in het egodocument tonen dat de bewaarde herinneringen slechts selectie vormen. Fix lijkt te beseffen dat de inhoud en ordening van het systeem in hoge mate persoonlijk zijn: “Uiteindelijk komen alle encyclopedisten – ook zij die zich beroemen op objectiviteit of wetenschap – altijd uit bij zichzelf”.⁸⁷ Enkele zinnen later verwerpt hij echter de invloed die hij als persoon op zijn systeem uitoefent: “Ik was immers geen man die al het bestaande naar zijn hand wilde dwingen, maar slechts waarheid en natuur beschreef zoals zij waren, door mijn ogen gezien en gevoeld [...] Ik maakte niet als generaal, minister of koning staathuishoudkunde, geschiedenis, oorlog, wetten of waarheid, ik schreef erover”.⁸⁸

De lezer wordt in de roman ten zeerste uitgenodigd deze zogenaamd neutrale houding van Fix te bevragen. Zo is Fix voor het bewaren van veel van zijn ‘oorspronkelijke’ herinneringen afhankelijk van diverse media, die een duidelijk gekleurd beeld geven van het verleden. Voor de beschrijving van zijn jeugd valt hij bijvoorbeeld terug op de dagboeken die hij destijds van zijn moeder verplicht moest bijhouden en op de overige bewijsstukken van zijn aanwezigheid, zoals zijn vaders schetsboeken. Omdat Louis als *performer* geen tastbare herinneringen nodig lijkt te hebben (hij heeft nooit “‘oude spullen’ mee [...] willen slepen”⁸⁹), kan Fix bovendien dankbaar gebruikmaken van de voor zijn broer bewaarde aantekeningen uit hun jeugd. Alhoewel hij zich bewust is van de onbetrouwbaarheid van deze bronnen (zijn vader schetste nooit zijn horrelvoet, maar gaf hem twee dezelfde voeten en veel zaken in zijn dagboek zijn bijgekleurd vanwege de druk die zijn moeder op hem uitoefende) en hij toegeeft zich veel van de vermelde zaken niet meer te kunnen herinneren, is hij toch van mening dat deze herinneringen “een rijke bron” bieden.⁹⁰ Van betrouwbare registratie van voor de geschiedenis van Nederland cruciaal geachte gebeurtenissen is bovendien geen sprake, aangezien Fix bij geen enkele van deze gebeurtenissen aanwezig is. Voor het nieuws omtrent de politieke ontwikkelingen in zijn tijd is Fix dan ook afhankelijk van andere bronnen, zoals “de doorgaans betrouwbare bode Roelof Schutte”.⁹¹ De geschiedenis zoals wij die kennen uit geschiedenisboeken, komt zodoende zelfs bij tijdgenoot Fix al in gemedieerde vorm binnen.

Daarbij is Fix zelf niet zo’n neutraal medium als hij zijn lezers (en zichzelf) wil doen geloven. In eerste instantie lijkt Fix, die voortdurend benadrukt dat hij als heer van Zwol tot Mastenbroek boven alle partijen staat, bij uitstek geschikt om op een neutrale manier gebeurtenissen te registreren en op te slaan voor het nageslacht. Echter, voor iemand die neutraal is en boven alle partijen staat, houdt hij er in bepaalde gevallen een duidelijke mening op na, die hij maar al te graag ventileert. Zo is hij

⁸⁶ Fix zinspeelt zelf op de dubbele betekenis van het woord bewaarder, door enerzijds aan te geven dat Louis “nooit een bewaarder is geweest” en anderzijds op te merken: “MOEDER Bewaarster gedurende de jeugd.” (Jongstra 2007: 31, 41)

⁸⁷ Jongstra (2007: 261)

⁸⁸ Jongstra (2007: 261)

⁸⁹ Jongstra (2007: 26)

⁹⁰ Jongstra (2007: 35)

⁹¹ Jongstra (2007: 93)

het er helemaal niet mee eens dat Jan van Speijk als een held geëerd wordt en stuurt hij een stuk naar de krant omdat hij het niet kan aanzien “hoe men met een nagedachtenis aan de haal kan gaan”.⁹² Ook is hij, opmerkelijk voor iemand die boven alle partijen staat, in de roman verwickeld in een bittere strijd met dichter Feith en zijn aanhangers.

Toch is naar eigen zeggen registratie en behoud van originele herinneringen zijn verdienste. Alhoewel hij af en toe lijkt te raken aan het *social constructivist* model, gelooft hij niet in een subjectieve constructie vanuit zijn vertelheden. Dit blijkt duidelijk wanneer hij het portret van weduwe Wilhelmina Wilders probeert te schetsen, maar zijn pogingen al snel moet staken: “Ik groef in mijn geheugen, maar zag het beeld dat ik daar aantrof al snel de trekken aannemen van wat ik getekend had. Dat was achteruit werken, besloot ik.”⁹³ Al met al houdt Henry II Fix, ondanks de tegenstrijdigheden die af en toe in zijn opvattingen zijn aan te treffen, hiermee vast aan zijn *plenitude and loss* opvattingen.

De bezorger als bewaarder

Bieden de *avonturen* van Fix al genoeg stof tot nadenken over het bewaren van individuele en collectieve herinneringen, met de toevoegingen van de ‘bezorger’ wordt daar nog een schepje bovenop gedaan. Zoals gezegd zijn *De avonturen* als geheel in de vorm van een wetenschappelijk geannoteerd egodocument gepresenteerd. In de inleiding vertelt de bezorger van het egodocument, die Jongstra blijkt te heten, hoe hij samen met zijn collega Breekveld, een pseudoniem waaronder Jongstra enkele gedichten heeft gepubliceerd, in Leiden is gestuit op drie kisten vol met werk van Henry II Fix. Wederom is er sprake van een *personal voice*, ditmaal die van eenentwintigste-eeuwse bezorger Jongstra. In de bezorger is, net als in Fix, een bevlogen bewaarder te herkennen, die veel in het werk stelt om het “vergeten genie” Fix aan de vergetelheid te ontrukken.⁹⁴ *De avonturen* zijn een “[e]rherstel voor een in de gang der eeuwen zoekgeraakte Zwollenaar”.⁹⁵ De bezorger heeft zoveel mogelijk recht proberen te doen aan Fix door zijn oorspronkelijke geschriften uit te geven. Van een neutrale (letterlijke) weergave van Fix’ eigen woorden is echter geen sprake, aangezien de bezorger de teksten van Fix heeft “hertaald, bewerkt, aangevuld”.⁹⁶ Op deze manier wordt indirect ook in de bezorging van Fix’ documenten de authenticiteit van bewaarde herinneringen bevraagd.

Behalve de expliciete reflecties van de bezorger op het vlak van het bewaren van herinneringen aan Fix, worden in de toevoegingen van de bezorger opvallende retorische technieken gebruikt die de aandacht vestigen op de mogelijkheden van het bewaren van het verleden. Het veelvuldige en creatieve gebruik van intertekstualiteit en intermedialiteit springt in het oog, wat het duidelijkst tot uiting komt in het uitgebreide notenapparaat achterin de roman en de vele afbeeldingen en krantenknipsels die, veelal met bijschrift, aan het autobiografische gedeelte van Fix zijn toegevoegd. Volgens de verantwoording gaat het in de voetnoten vooral om de verduidelijking en illustratie van de sfeer van de woorden die Henry II Fix gebruikt: “[a]lleen al het doorbladeren van de noten zelf verplaatst de lezer in dezelfde sfeer van onderzoek en gevoel, geest en natuur, als die waarin Fix groot werd en was”.⁹⁷ Opvallend is dan ook dat bijna nergens wordt verwezen naar hedendaagse bronnen en enkel wordt geput uit de “zee van letters” die de negentiende eeuw heeft

⁹² Jongstra (2007: 277)

⁹³ Jongstra (2007: 122)

⁹⁴ Jongstra (2007: 14)

⁹⁵ Jongstra (2007: 337)

⁹⁶ Jongstra 2007: 14)

⁹⁷ Jongstra (2007: 374)

voortgebracht.⁹⁸ Zoals Fix gelooft in het bewaren van oorspronkelijke herinneringen, zo suggereert de bezorger hier dat het mogelijk is om het verleden *wie es gewesen* te bewaren: de originele sfeer kan immers volgens hem volledig worden opgeroepen aan de hand van overgeleverde fragmenten. Alhoewel de bezorger hierover niet expliciet spreekt, lijken ook de afbeeldingen en krantenknipsels uit de collectie van Fix door de bezorger te zijn ingezet om de lezer te doen verplaatsen in de sfeer waarin Fix leefde. Bovendien dragen deze bij aan de authenticiteitsillusie doordat op deze manier zoveel mogelijk van wat over Fix bewaard is gebleven in de roman verwerkt wordt.

Met behulp van het veelvuldige gebruik van intertekstualiteit en intermedialiteit doet de bezorger zodoende een poging het verleden in oorspronkelijke sfeer voor de lezer op te roepen. Het gebruik van intertekstuele en intermediale verwijzingen toont echter nog iets op het gebied van het geheugen, want de ondoorgrondelijke en associatieve manier waarop het cognitieve geheugen van Fix werkt lijkt gereflecteerd te worden in de manier waarop de bezorger de verwijzingen aan Fix' relaas koppelt. De volgende opmerking van Fix zou bijvoorbeeld heel goed van toepassing kunnen zijn op de samenstelling van de voetnoten: "De rangschikking in de *Avonturen* vindt plaats – naast iets voor de hand liggends als chronologie – op grond van verbindingen die het gevoel van de beschouwer legt, mijn gevoel. [...] Mocht men bijvoorbeeld een gebeurtenis of rariorum dat rood van aard is zien prijken naast iets anders dat de associatie met 'rood' oproept, dan mag men zich verzekerd weten dat de ware overeenkomst tussen die twee stukken dieper ligt dan het oog reikt".⁹⁹ Ook de samensteller van de voetnoten heeft zich voornamelijk laten leiden door associatie, in plaats van "iets voor de hand liggends" als toelichtende achtergrondinformatie. Illustratief hierbij is de voetnoot die de bezorger aan de bovenstaande overpeinzing van Fix heeft toegevoegd: "'Mama, die gloeiend rood van boosheid werd.'(Loosjes)".¹⁰⁰ Deze associatieve intertekstualiteit wordt in het merendeel van de voetnoten toegepast, waarbij dichtregels van Loosjes, Multatuli en Cats en negentiende-eeuwse wetenschappelijke teksten van Chomel en Burgersdijk de revue passeren en Fix' woorden in een geheel andere context tonen.

Bewaren en bevrijden

Het is uit het voorgaande duidelijk dat er bepaalde opvallende overeenkomsten zijn tussen bezorger Jongstra en Henry II Fix. Beiden creëren de illusie dat ze authentieke herinneringen en sfeer kunnen bewaren en hun opvattingen sluiten op deze manier aan bij het door Rigney beschreven *plenitude and loss* model. Ook op woordelijk niveau is er een duidelijke overeenkomst. Beiden geven bijvoorbeeld aan de *avonturen* "naar waarheid" weer te geven.¹⁰¹ Door deze overeenkomsten, en doordat beide personages fictief zijn, wordt de kwestie met de voetnoten en afbeeldingen opnieuw interessant. Terwijl het er in eerste instantie op lijkt dat de voetnoten en afbeeldingen sfeer toevoegen aan Fix' woorden, hoeft er namelijk geen sprake te zijn van eenrichtingsverkeer. Vitse merkt terecht op dat de voetnoten lijken te bestaan uit een discursief reservoir, waaruit Fix' verhaal is opgebouwd.¹⁰² De voetnoten en afbeeldingen kunnen dan ook niet alleen gezien worden als illustraties bij Fix' levensverhaal, maar tegelijkertijd als de bouwstenen van ditzelfde verhaal.

⁹⁸ Te midden van deze achttiende- en negentiende-eeuwse bronnen blijft bezorger Jongstra echter zorgen voor het behoud van de suggestie van authenticiteit, door opmerkingen als: "Het manuscript van het pamflet *Fix versus Feith* werd door mij helaas niet in de Collectie Henry II Fix aangetroffen". (Jongstra 2007: 342)

⁹⁹ Jongstra (2007: 234)

¹⁰⁰ Jongstra (2007: 360)

¹⁰¹ Jongstra (2007: 14, 19)

¹⁰² Vitse (2007: 704)

Door met gefixeerde stukken ‘verleden’ te werken en daaruit een fictief historisch personage te construeren werpt de roman zodoende opeens een ander licht op het culturele geheugen. Met een flinke dosis humor is in de roman een systeem ontworpen waarin uiteenlopende elementen uit het verleden zijn ondergebracht: het fictieve plot rondom Henry II Fix en zijn nalatenschap. De mogelijkheid van het fixeren van het verleden in een vast systeem wordt op deze manier in de structuur van de roman als geheel onderuit gehaald. Het personage Fix is duidelijk te scharen onder de aanhangers van het *plenitude and loss* model, omdat hij met man en macht probeert afbraak en verdwijning tegen te gaan door de meest uiteenlopende elementen onder te brengen in door hem gefixeerde categorieën. De roman als geheel richt zich juist vanuit het heden op de flexibele mogelijkheden van de elementen in het collectieve geheugen en toont op deze manier de kunstmatigheid van systemen van classificatie als dat van Fix. De roman laat zien dat, zelfs al is het mogelijk om materiële zaken en feitelijke gegevens rondom historische gebeurtenissen in hun oorspronkelijke vorm te fixeren en bewaren, je daarmee niet het verleden *wie es gewesen* kunt behouden. Wel kun je herinneringen aan het verleden construeren vanuit het heden, juist vanuit de bewaarde materiële zaken en feitelijke gegevens. Op deze manier sluit de roman niet aan bij het *plenitude and loss* model, maar bij het *social constructivist* model. Door zeer creatief om te springen met verschillende gegevens, teksten en afbeeldingen uit zowel canon als archief, wordt een herinnering aan Zwolle ten tijde van de Bataafse Republiek gecreëerd, in plaats van dat deze herinnering middels Fix in een oorspronkelijke vorm bewaard is gebleven.

De mogelijkheid om oorspronkelijke ervaringen en sfeer te bewaren wordt bovendien geproblematiseerd, doordat in de roman herhaaldelijk wordt getoond dat een neutrale wijze van bewaren van herinneringen en betekenis niet bestaat. Zowel Fix als de bezorger van Fix’ woorden blijken geen neutrale boodschappers, hoewel ze dit wel denken te zijn. Beiden zijn in grote mate afhankelijk van verschillende media en onvermijdelijke selectie en blijken daarbij niet in staat hun eigen invloed uit te schakelen. Ook middels het veelvuldige gebruik van intertekstualiteit en intermedialiteit wordt getoond dat een neutrale opslag niet bestaat. Terwijl hooguit de oorspronkelijke vorm van data en materiële zaken kan worden behouden, zijn deze elementen zonder medium waarin ze verschijnen onbruikbaar. Het medium zal echter altijd van invloed zijn op de betekenis, omdat het een onherroepelijk andere en vormende context schept waarin de elementen worden gepresenteerd. Bovendien vestigen de intermedialiteit en intertekstualiteit in de roman op nog een andere manier de aandacht op de rol van het medium, doordat bepaalde historische informatie in gewijzigde vorm is aangehaald. Zo gaat Fix naar een toneelvoorstelling van ene Joseph Leonard Pfeiffer, die een kruising lijkt tussen de hedendaagse dichter Ilja Leonard Pfeiffer en de negentiende-eeuwse toneeldecorator François Joseph Pfeiffer. Het bijgevoegde krantenartikel ondersteunt Fix’ verhaal en vermeldt keurig: I.L. Pfeiffer. Oplettende lezers wordt zodoende middels creatieve intertekstualiteit en intermedialiteit duidelijk gemaakt dat niet alles wat in de media wordt gezegd voor waar moet worden aangenomen. De invloed van het medium is volgens de roman als geheel echter niet te betreuren, zoals aanhangers van het *plenitude and loss* model zouden zeggen, maar biedt juist mogelijkheden om geschiedenis te laten leven.

Besluit

De avonturen van Henry II Fix is een interessante roman voor de bestudering van *mimesis of memory*. Thematisch gezien wordt er in de roman veel gereflecteerd op de (on)mogelijkheden van het bewaren van herinneringen en dat komt tevens in structuur op verschillende manieren tot uitdrukking. In het grootste gedeelte van de roman is er sprake van de opmerkelijke *personal voice*

van Fix, die door zowel het tonen van de *unreliability of memory* in expliciete reflecties, als door zijn naar onbetrouwbaarheid grenzende naïveteit, een verhelderend licht werpt op de problematiek rondom het bewaren van oorspronkelijke herinneringen. Hij is van mening dat hij zoveel mogelijk oorspronkelijke herinneringen moet bewaren in zijn egodocument en vindt het dan ook vervelend dat hij zich niet alles meer herinnert. De selectieve en associatieve werking van zijn cognitieve geheugen wordt in de roman uitgebeeld middels het doorbreken van de chronologie en de verschillende tijdsprongen die worden gemaakt. Met behulp van de verschillende vertelniveaus en het gebruik van intermedialiteit en intertekstualiteit, wordt in de roman echter niet alleen de werking van het cognitieve geheugen, maar tegelijkertijd ook van het collectieve geheugen uitgebeeld. Aan de ene kant toont Fix namelijk de ondoorgrondelijkheid van het persoonlijke geheugen, dat vrijelijk associatief is en zich niet houdt aan de regels van de chronologie. Aan de andere kant laat de roman als geheel heel duidelijk het *social constructivist* model aan het werk zien, waarin collectieve herinneringen achteraf worden geconstrueerd met behulp van informatie uit en over het verleden.

Wat betreft de aansluiting bij Neumanns genoemde categorieën, lijkt de roman het beste bij de categorieën van de *Erinnerungsromane* te passen, doordat in de roman de authenticiteit van herinneringen wordt geproblematiseerd, zowel op persoonlijk niveau als op collectief niveau. Echter, niet de relatie tussen herinnering en identiteit staat centraal in de roman, maar de omgang met materialen en informatie uit het verleden, waardoor de roman niet geheel aansluit bij één van beide categorieën. Wel is duidelijk dat de roman, net als de *soziobiografische Erinnerungsroman*, kan functioneren als een medium van culturele zelfreflectie, door licht te werpen op de omgang met informatie uit het verleden. Door te spelen met opvattingen aansluitend bij het *plenitude and loss* model aan de ene kant en het *social constructivist* model aan de andere, toont de roman met een flinke dosis humor op welke manier de geschiedenis tot leven kan worden gebracht, namelijk door elementen uit het verleden te bevrijden uit een al te vast betekenistoekennend systeem. De kunst van het bewaren blijkt ook een kunst van het bevrijden te zijn.

5 Verankering in herinneringen

Niet alle historische romans spelen zich af in een verleden dat zo ver van de huidige tijd ligt dat de communicatieve herinneringen hierover al zijn verdwenen. Speelde Jongstra's roman zich af rondom de overgang van de achttiende naar de negentiende eeuw, *Zoete mond* van Thomas Rosenboom speelt zich af in de jaren zestig. Ondanks het feit dat de roman zich grotendeels in een tijd afspeelt die relatief dichtbij de huidige ligt, leest de roman als een historische roman. De lezer ziet langzaam allerlei aspecten van de moderne tijd de maatschappij binnendringen, zoals de auto, de televisie en de Donald Duck. Passages waarin wordt uitgebreid over de moderne zaken die hun intrede doen, zorgen voor het duidelijk historische karakter van de roman. Bovendien zijn enkele toonaangevende personages en gebeurtenissen in de roman geïnspireerd op historische figuren en gebeurtenissen.¹⁰³ Alhoewel *Zoete mond* een in vorm traditionelere roman is dan *De avonturen van Henry II Fix*, wordt ook in Rosenbooms roman de omgang met herinneringen en de problematiek omtrent het bewaren van het verleden gethematiseerd en uitgebeeld. In dit hoofdstuk zal ik ingaan op zowel de thematiek van het geheugen, als de retorische strategieën die voor de *mimesis of memory* worden gebruikt in *Zoete mond*.

Zoete mond

In *Zoete mond* worden de levens van twee mannen in het Gelderland van de jaren zestig geschetst. Rebert van Buyten is een dierenarts die na het verliezen van zijn vrouw Tine de stad Arnhem achter zich laat en zich vestigt in het gemoedelijke dorpje Angelen aan de Rijn. Jan Florian van Zuylen Rothaar, alias Jan de Loper, is de lokale beroemdheid van Angelen die in zijn Huize Angeldycke even buiten het dorp woont. Met alle macht probeert hij niet in de vergetelheid te geraken nu de wereld overspoeld wordt door nieuwe dingen als de televisie. Zijn bijnaam Jan de Loper heeft hij te danken aan de verre voetreizen die hij maakte in zijn jeugd. De mannen belanden in een sfeer van rivaliteit omdat zij beiden op hun eigen manier de aandacht die zij krijgen niet willen delen. Wanneer Van Buyten in het dorp in de belangstelling komt te staan vanwege de door hem opgewekte golf van grootscheepse dierenliefde, wakkert dit bij Jan de Loper jaloezie aan. Op zijn beurt krijgt Jan de Loper onbewust veel aandacht van Laura Banda, de getrouwde vrouw op wie Van Buyten heimelijk verliefd is. Het verschil in hun behoefte aan aandacht is echter niet het enige wat zorgt voor de spanning tussen de mannen. Zij worstelen beiden met de manier waarop met het verleden kan worden omgegaan en lijken hierbij in hun denkbeelden loodrecht tegenover elkaar te staan. Na de verschijning van de witte walvis Moby Dick in de Rijn, wanneer Jan de Loper de hoop op publiek heeft opgegeven en Van Buytens belangrijkste publiek, Laura Banda, het dorp heeft verlaten, vinden ze elkaar. Niet in hun worsteling met de omgang met het verleden, maar in dé moderniteit bij uitstek: de zoete mond van de reclamewereld.

De twee totaal verschillende manieren waarop Van Buyten en Jan de Loper zich verhouden tot hun persoonlijke verleden neemt in de roman een grote plaats in. In roman is een *authorial voice* aan het woord, die inzicht geeft in de innerlijke wereld van de twee personages, en daarmee in de

¹⁰³ Zo is personage Jan de Loper grotendeels gebaseerd op de excentrieke Cornelis Dudok de Wit, alias Kees de Tippelaar en deed in de jaren zestig daadwerkelijk het verhaal over de verschijning van de witte walvis Moby Dick in de Rijn de ronde. (Rosenboom 2010: *Verantwoording*)

achterliggende gedachten achter hun omgang met het verleden. Terwijl de literaire vorm van deze roman vrij traditioneel is, lijkt het net als bij *De avonturen van Henry II Fix* in Rosenbooms roman te gaan om de botsing tussen *plenitude and loss* opvattingen en *social constructivist* opvattingen. In *Zoete mond* wordt niet een *personal voice* gehanteerd die reflecteert op de werking van het cognitieve geheugen, maar juist een *authorial voice* die inzicht verschaft in de innerlijke wereld van twee rivaliserende mannen. De manier waarop de problematiek rondom het herinneren in de thematiek van de roman naar voren komt zal ik in de volgende paragrafen beschrijven. Door middel van enkele in hoofdstuk drie genoemde strategieën beeldt *Zoete mond* als historische roman bovendien de gethematiseerde ideeën omtrent het collectieve geheugen uit. Ook dit zal in dit hoofdstuk aan de orde komen. Allereerst zal ik echter laten zien op welke manier respectievelijk Van Buyten en Jan de Loper omgaan met hun persoonlijke herinneringen.

Opnieuw beginnen

In de roman hebben beide personages op het eerste gezicht totaal verschillende ideeën over de manier waarop zij hun verleden aan het heden koppelen. Ten eerste is daar Rebert van Buyten. Opvallend aan de levensloop van Van Buyten is zijn extreme neiging tot het telkens weer opnieuw beginnen. Na elke mislukking probeert hij zichzelf te vergeten en richt hij zich op het nieuwe. Op deze manier worden bij hem nieuwe ervaringen niet toegevoegd aan zijn oude herinneringen, maar wissen deze daarentegen de oude herinneringen uit. Dit is al te zien in de kleine dingen die hij meemaakt, zoals het ter wereld brengen van een kalf: “Hij wreef het met stro, kuste het, kon zich geen vorige kus meer herinneren”.¹⁰⁴ Zijn pogingen om het verleden achter zich te laten komen tevens tot uitdrukking in de grote beslissingen die hij gedurende zijn leven maakt. In eerste instantie gaat Van Buyten op zijn twintigste landbouwkunde studeren in Wageningen. Vanwege geldkwesties woont hij tijdens zijn studie in Arnhem, wat hem – zijn naam zegt het al – onmiddellijk een buitenbeentje maakt. Terwijl de andere studenten zich prima vermaken in het Wageningse studentenleven, zit Van Buyten eenzaam op zijn kamer in Arnhem. Even lijkt daar verandering in te komen met de komst van zijn nieuwe huisgenoot en modestudent Marc van Aldegonde. Deze heeft het echter zo druk met zijn eigen sociale leven, dat Van Buyten meer en meer in een isolement geraakt: “Door het gebrek aan vreugde of ook maar hoop was er zo’n groot spanningsverschil tussen het verlangen in hem en de leegte om hem heen, en dat al zo lang achtereen, dat hij uiteindelijk was gaan lekken, dat de onderdruk alles uit hem wegzoog wat hem ooit getekend had, zijn aandriften, zijn interesses, en op het laatst ook zijn verlangen. Hij kon zich zijn karakter nauwelijks meer herinneren”.¹⁰⁵

Vanwege deze leegte, besluit hij tot de eerste radicale verandering in zijn leven, die een breuk moet zijn met alles wat er daarvoor was gebeurd: “[hij] moest iemand anders worden”.¹⁰⁶ Hij besluit zich te wijden aan de diergeneeskunde en gaat studeren in Utrecht, waar hij in eerste instantie wederom het buitenbeentje is dat in Arnhem woont en niet kan deelnemen aan het studentenleven. Naarmate hij echter meer en meer de rol van dierenarts opneemt en zijn leegte daarmee vult, lijkt het tij te keren. Hij wordt assistent bij zijn vroegere dierenarts Beckers in Arnhem en leert tijdens een operatie zijn vrouw Tine kennen. Wanneer hij op zijn eigen bruiloft bovendien tot compagnon van Beckers wordt gepromoveerd en zijn naam naast die van Beckers op het bord bij de praktijk prijkt, lijkt Van Buyten eindelijk midden in het leven te staan. Zijn geluk met Tine lijkt zijn

¹⁰⁴ Rosenboom (2010: 104)

¹⁰⁵ Rosenboom (2010: 40)

¹⁰⁶ Rosenboom (2010: 51)

ongelukkige studententijd te overschrijven: “Hij herkende zichzelf ook niet meer, kon zich zijn leven boven de kapperszaak nauwelijks meer herinneren”.¹⁰⁷ Aangespoord door Tine lijkt hij bovendien voor het eerst plezier te beleven aan het ophalen van herinneringen, al zijn dit enkel herinneringen aan ervaringen die hij heeft gehad sinds zijn tijd met Tine. Het lijkt alsof hij vanaf de eerste zoen met Tine eindelijk een echte start heeft gemaakt en kan beginnen met het opbouwen van zijn ervaringen om zo zijn innerlijke leegte te vullen.

Met het fatale ongeluk van Tine verandert echter alles. Zijn huwelijk is abrupt uitgewist en daarmee tevens de ankerpunten die Van Buyten had gevonden in de positieve herinneringen aan zijn huwelijktijd. Hij is weer terug bij af: “De dood van Tine had hem niet uitgeworpen maar juist teruggeworpen in de duisternis van voor elk begin, toen hij nog niet begonnen was, en waaruit zij hem geboren had laten worden”.¹⁰⁸ Hij bedenkt een wereld waarin de mensheid is uitgestorven door het rigoureuze gebruik van anticonceptie. Alles is in deze voor hem ideale wereld uitgewist, inclusief herinneringen: “Nooit was er iets gebeurd in die wereld, Rembrandt had nooit bestaan, al lag hij nog in zijn graf, niemand was ooit doodgegaan, Tine ook niet, zelfs nooit geboren – omdat er niemand was die het nog wist”.¹⁰⁹ Zijn verdriet probeert Van Buyten met behulp van drank te vergeten. Hij moet door en net als vroeger besluit hij tot een radicale verandering in zijn leven. De schone lei waarmee Van Buyten nu noodgedwongen moet beginnen is er echter één van duisternis: “Als een zojuist met een natte spons schoongeveegd schoolbord rees de duisternis voor hem op, glanzend aan het zwarte, ondoorzichtige raam [...] toen [...] vergat hij zichzelf, en was het nacht.”¹¹⁰ Vluchtend voor zijn schaamte en schuld (hij was het immers die vond dat Tine haar rijbewijs moest halen) en worstelend met de gelukkige en tegelijkertijd pijnlijke herinneringen aan zijn leven met Tine verhuist hij naar Angelen, waar hij wederom helemaal opnieuw wil beginnen: “hij [zou] iemand zijn die uit het niets kwam”.¹¹¹

Energie uit het verleden

Angelen is een dorpje waar de moderne tijd slechts langzaam doordringt en meer dan in Arnhem komt Van Buyten hier in aanraking met tradities uit het verleden. Juist in deze omgeving, die geklemd zit tussen traditie en vernieuwing, worstelt hij met zijn herinneringen en zijn nieuwe ervaringen. Hij wil en kan immers niet al zijn herinneringen aan zijn verleden uitwissen, zeker niet nu hij in zijn huwelijk met Tine heeft gemerkt hoe het is om herinneringen op te halen en bepaalde ankerpunten in het verleden te hebben. Interessant in dit kader is een idee dat hij bedenkt op de dag van Tines dood en dat hem sindsdien blijft achtervolgen. Terwijl Tine onbewust haar ongeluk tegemoet rijdt, vaart Van Buyten samen met zijn vriend Diederik en diens boot naar de haven. Wanneer er een storm opsteekt, moet Van Buyten de boot ankeren en voelt hij de enorme kracht die het water uitoefent op de ankerlijn. Hij beseft dat met behulp van deze kracht op een efficiënte manier energie kan worden opgewekt en bedenkt een model voor het opwekken van stroom met behulp van in de zeebodem verankerde bollen gevuld met lucht. In zijn model zijn de plastic bollen via een mechanisch systeem bevestigd aan hun betonnen verankering. Niet het beton zelf kan energie opwekken, maar juist de beweging van de plastic bollen die veroorzaakt wordt door het water en mogelijk wordt gemaakt door het mechaniek. Alhoewel hij dit zelf niet door lijkt te hebben, lijkt het niet toevallig dat hij juist op het moment dat hij gelukkig is een idee ontwikkelt over het opwekken

¹⁰⁷ Rosenboom (2010: 122)

¹⁰⁸ Rosenboom (2010: 184)

¹⁰⁹ Rosenboom (2010: 178)

¹¹⁰ Rosenboom (2010: 179)

¹¹¹ Rosenboom (2010: 186)

van stroom met behulp van een dergelijke verankering. Nu hij immers zelf is begonnen met het ophalen van herinneringen als ankerpunten in zijn leven, bruist hij van energie, net als de verankerde plastic bollen die deinen op de golven.

Het idee laat hem na Tines dood niet los en alhoewel hij nergens expliciet het verband legt tussen zijn stroomopwekkingsmodel en zijn omgang met zijn verleden, lijkt het alsof het hem duidelijk is dat hij op de één of andere manier niet zonder een bepaalde verankering in zijn eigen verleden kan. Zijn worsteling is duidelijk te zien in het feit dat hij voortdurend het lijstje met Tines foto naar zich toe en weer van zich af draait. Hij kan zijn verleden niet geheel afsluiten van het heden en probeert zelfs af en toe contact te leggen met zijn verleden, pogingen die hem opvallend genoeg steeds richting het nieuwe drijven. Zo loopt een afspraak met zijn oud-huisgenoot Marc uit op het schrijven van een script voor de moderne wereld van de televisiereclame, dat hij opdraagt aan Tine. Wanneer hij contact met Tine probeert te vinden op Fair Isle, een Schots eiland waar hun volgende vakantie heen zou gaan, gaat hij daarheen met het vliegtuig, het modernste vervoermiddel dat er op dat moment bestaat. Bij thuiskomst accepteert hij deze mengeling van oud en nieuw door “de tickets van zijn reis bij zijn trouwboekje in het dressoir” te stoppen.¹¹²

Tegelijkertijd brengen nieuwe ervaringen hem terug naar zijn verleden. Wanneer er een hond wordt aangereden in het dorp en hij onder toeziend oog van de dorpskinderen de hond behandelt, beseft hij dat hij zijn dierenartsenkennis niet kwijt is: “Hij [...] begon te knikken, eerst aarzelend, langzaam stilliger, als iemand die zich iets probeert te herinneren en het dan weer zeker weet: ‘Ja, ik ben dierenarts.’”¹¹³ Onder druk van de kinderen opent hij een dierenartsenpraktijk, wat echter slechts een decor blijkt te zijn waarin hij in zijn witte jas een toneelstuk opvoert voor de kinderen: “Het was een zachte praktijk, waaraan hij nauwelijks deel had: zoals de dierenliefde was opgestoken als een wind, zo bewoog hij erop mee als riet, buigzaam maar zonder eigen kracht, zonder de kracht ook maar om het niet te doen, wuivend als wier in de kinderstream die maar aanhield”.¹¹⁴ Wanneer er kinderen komen met hun overleden huisdier, wist hij hun verdriet en schaamte uit door het ongemerkt te vervangen door een nieuw, op het oude gelijkend, dier. Terwijl hij op deze manier zijn verlangen naar verschoning en het uitwissen van schuld kan bevredigen, zorgt deze bijzondere praktijk bovendien voor een zekere verankering van Van Buytens huidige leven in zijn verleden. De praktijk is geen regelrechte herhaling van zijn verleden in het heden, maar een nieuwe versie waarin echo’s van het verleden doorklinken. Zoals de verankerde plastic bollen met lucht energie opwekken door hun deining op de golven, krijgt Van Buyten ook weer energie door een ‘luchtige’ variant van zijn oude beroep te beoefenen.

Opnieuw terugkeren

Terwijl Van Buyten zoekt naar manieren om opnieuw te beginnen en daarbij worstelt met de noodzaak zijn huidige leven te verankeren in zijn verleden, houdt ook Jan de Loper zich bezig met zijn eigen verleden, zij het op een manier die op het eerste gezicht loodrecht op de manier van Van Buyten lijkt te staan. In de jaren twintig heeft hij zijn bijnaam verdiend met zijn voetreizen op Java, in Amerika en naar Parijs. Werken hoeft hij als telg uit een rijk geslacht niet, maar tijdens deze reizen ontdekt hij wat hij dan wel wil met zijn leven: “Misschien was er dan tóch iets wat hij wilde worden, ja: bijzonder worden – en opeens zag hij zich al zitten, thuis, op zijn praatstoel, omringd door een

¹¹² Rosenboom (2010: 312)

¹¹³ Rosenboom (2010: 221)

¹¹⁴ Rosenboom (2010: 357)

schare toehoorders, en ook staan, op een podium voor publiek, en wellicht ook in de krant...”.¹¹⁵ Leven om het te vertellen, dat is wat Jan de Loper wil en om zijn toekomstige verhalen kracht bij te zetten verzamelt hij een heleboel voorwerpen aan de hand waarvan hij zijn verhalen kan vertellen. Bij terugkomst blijkt dit plan succesvol, getuige het publiek dat in groten getale bij hem langskomt. Bij dit vertellen, wat hij meestal combineert met het geven van een rondleiding op zijn Huize Angeldycke, ontwikkelt hij al snel een vast repertoire aan verhalen.

Tegen de tijd dat Van Buyten in Angelen komt wonen zijn De Lopers verhalen nog steeds bekend. Laura Banda bijvoorbeeld vertelt Van Buyten allerlei bekende streken van Jan de Loper van vroeger. De Lopers roem is echter tanende. Terwijl na de oorlog de armoede ervoor zorgde dat het publiek wegbleef van Huize Angeldycke, heeft nu de opkomende welvaart bijgedragen aan het feit dat Jan de Loper nauwelijks wordt bezocht. De televisie heeft zijn intrede gedaan in Angelen en omstreken, zodat men verhalen van over de hele wereld kan aanschouwen vanuit de huiskamer en er zijn allerlei nieuwe vormen van recreatie ontstaan doordat mensen een auto bezitten. Tot overmaat van ramp is zijn naam steeds minder bekend in de omgeving van Angelen. Een ellende voor Jan de Loper, die publiek nodig heeft om zijn verhalen over zijn ervaringen uit het verleden aan te vertellen. Toch is hij bij vlagen optimistisch, bijvoorbeeld nadat de jaarlijks door hem georganiseerde Sinterklaasintocht is geweest: “na alle stilte en nu de pret kreeg hij ineens weer zin in de toekomst, en tegelijk ook in het verdere herstel van de goede, oude tijd”.¹¹⁶ Duidelijk blijkt dat de toekomst voor hem niet ligt in vernieuwing, zoals bij Van Buyten, maar juist in de herhaling van zijn herinneringen aan vroeger. Om zijn publiek terug te winnen, valt hij terug op zijn oude streken en gewoontes: “hij ging weer met zijn Mona Lisa op de dijk zitten; hij toverde weer cognac uit zijn holle wandelstok; hij nam met Pasen weer een dorpsjongen mee naar Londen”.¹¹⁷ Ook verzint hij nieuwe streken om uit te voeren, maar ook dit is indirect een herhaling van zijn verleden, waarin hij voortdurend nieuwe *practical jokes* bedacht: “hij haalde weer een nieuwe streek uit”.¹¹⁸

Met deze aanpak wakkert hij zijn roem in Angelen weer iets aan, maar zijn bekendheid buiten Angelen neemt intussen meer en meer af. Wanneer hij bijvoorbeeld met het nieuwe verschijnsel van het zebrapad een streek uithaalt door een zelfgemaakt zebrapad over de straat uit te rollen, heeft hij in Angelen de lachers op zijn hand, echter slechts “tot het claxonneren te hevig werd en het lang genoeg had geduurd”.¹¹⁹ Toch opgetogen over zijn kortstondige succes, probeert hij het nog een keer in Arnhem, voor het gebouw van *De Gelderlander*. In de grote stad is het echter veel drukker met autoverkeer en is het ongeduld van de mensen veel groter, zodat zijn streek hier op een mislukking uitloopt en hij zelfs door een agent op de vingers wordt getikt.

Meer en meer dringt het tot Jan de Loper door dat zijn oude bekendheid onherroepelijk aan het oplossen is. Erger nog, zijn naam wordt in de kranten langzaam overschreven door die van Van Buyten, zijn concurrent en indringer in Angelen: “Toen zijn oog vasthaakte aan de naam van de dierenarts kon hij het artikel niet meer uitlezen, zag hij alleen nog maar hoe zijn eigen naam werd uitgewist en vervangen door een andere”.¹²⁰ Een van de laatste redmiddelen die hij aanwendt nu zijn naam aan het verdwijnen is, zijn de tastbare herinneringen aan zijn verleden. In tegenstelling tot een ontastbaar concept als een naam, zijn zijn sigaren en de spullen die hij op zijn reizen verzamelde een

¹¹⁵ Rosenboom (2010: 78)

¹¹⁶ Rosenboom (2010: 190)

¹¹⁷ Rosenboom (2010: 190)

¹¹⁸ Rosenboom (2010: 190)

¹¹⁹ Rosenboom (2010: 334)

¹²⁰ Rosenboom (2010: 375)

tastbaar en blijvend bewijs van zijn bestaan. Zijn verzameling heeft hij lange tijd geleden in een museum ondergebracht en met hernieuwde energie begeeft hij zich hiernaartoe met het plan dit weer aantrekkelijk te maken voor publiek. Eenmaal binnen echter, slaat de mufte geur van vergetelheid en vergane glorie hem tegemoet: “zonder bezoekers was zijn museum een tombe geworden, de tentoonstelling van een rekwisietenopslag van een stuk dat niet meer speelde. Nergens had hij zijn geliefde verleden doder kunnen aantreffen dan juist hier, waar het in leven gehouden werd”.¹²¹ Het bewaren van materiële herinneringen zorgt niet automatisch voor een plek in het collectieve geheugen, want daarvoor zijn ook individuen nodig die de herinneringen actief realiseren, zoals onder meer Erll aangeeft: “without such actualizations, monuments, rituals, and books are nothing but dead material, failing to have any impact”.¹²² Door gebrek aan belangstelling worden de door De Loper verzamelde objecten niet actief bewaard in het museum, maar langzaam passief vergeten. Lamgeslagen door deze ontdekking gaat hij terug naar zijn kamer, waar het enige wat hem rest het “zich rondwentelen in de vodden van zijn vergane roem” is.¹²³

Het is over, het is voorbij, al laat Jan de Loper zich met de komst van de witte walvis Moby Dick en de bijbehorende mediakaravaan nog een laatste keer verleiden tot een wanhopige poging om aandacht te trekken met nieuwe streken. De karavaan trekt echter aan De Lopers huis voorbij zonder ook maar enige aandacht aan hem te schenken. Aan het einde van zijn krachten komt hij hierna niet meer van zijn beroemde canapé, snakkend naar een wonder. En dat wonder komt, in de vorm van zijn grootste rivaal Van Buyten. Hij regelt dat Jan de Loper mag figureren in een reclamefilmje voor de nationale televisie en schrijft zijn biografie, een wens die Jan de Loper al jaren had gekoesterd. Nog voordat hij beide eindresultaten kan bewonderen sterft hij als een gelukkig man, in de wetenschap dat zijn verhalen zullen voortleven in de herinnering.

Herhaling van de canon

Terwijl er verschillende parallellen tussen beide personages te ontdekken zijn, zoals hun eenzaamheid, het verlangen naar publiek, het uithalen van streken is het juist de belangrijkste parallel tussen beide heren, hun beider worsteling met het verleden, die in de roman op thematisch niveau een interessante spanning creëert tussen de verschillende manieren waarop het verleden met het heden verbonden kan worden. Deze thematische spanning lijkt te ontstaan door het botsen van het *plenitude and loss* model met het *social constructivist* model en wordt versterkt door de manier waarop over het verleden van beide mannen in de roman verteld wordt. Een narratologische strategie die hierbij een belangrijke rol speelt is die van de herhaling.

In de verhaallijnen van beide personages komen opvallende herhalingen voor, die alles te maken hebben met hun verschil in opvatting over de omgang met herinneringen. Zoals beschreven in de vorige paragraaf, beschikt Jan de Loper al snel na terugkomst van zijn voetreizen over een vast repertoire aan verhalen over zijn ervaringen. Op deze manier heeft hij een canon opgebouwd van herinneringen die hij steeds in dezelfde bewoordingen ophaalt. Zijn canon van vertelde herinneringen breidt zich in eerste instantie snel uit, doordat Jan de Loper steeds nieuwe *practical jokes* bedenkt die hij hierin na uitvoering onmiddellijk opneemt. In tegenstelling tot zijn rivaal Van Buyten, wissen voor hem nieuwe ervaringen zijn herinneringen aan eerdere ervaringen niet uit, maar worden deze toegevoegd aan de al vaststaande verhalencanon. Dit heeft vooral te maken met het

¹²¹ Rosenboom (2010: 378)

¹²² Erll (2008a: 5)

¹²³ Rosenboom (2010: 379)

feit dat Jan de Loper zijn canon opstelt ter vermaak van publiek, om voor zichzelf en zijn verhalen een plaats te veroveren in het communicatieve geheugen van Angelen en omgeving. Net als Fix in *De avonturen van Henry II Fix*, wil Jan de Loper zijn ervaringen daarom in eerste instantie zoveel mogelijk fixeren in zijn verhalencanon. Deze canon zorgt voor een duidelijke herkenbaarheid van Jan de Loper: iedereen in het dorp, en zelfs daarbuiten, kan in de jaren dertig letterlijk enkele van zijn streken opnoemen bij het horen van zijn naam. Door middel van opvallende herhalingen van enkele van deze gecanoniseerde verhalen wordt in de roman duidelijk getoond op welke manier Jan de Loper zich met zijn verhalen in het communicatieve geheugen van de inwoners van Angelen heeft gevestigd. Terwijl bijvoorbeeld de lezer al in het eerste hoofdstuk over Jan de Loper vanuit diens perspectief heeft vernomen dat deze een keer in zijn pyjama de post ophaalde op een ezeltje, wordt de streek in de roman nog meerdere keren door andere personages opgehaald. Hierbij wordt gesuggereerd dat zowel de toehoorders in de roman als de abstracte lezer inmiddels aan een half woord genoeg hebben. Wanneer Laura Banda de anekdote aan Van Buyten vertelt, wordt dit nog in hele zinnen weergegeven, maar wanneer de burgemeester er later tegenover Van Buyten over begint worden enkel de woorden "...op zijn ezeltje!" herhaald.¹²⁴ Van Buyten weet precies wat er met deze drie woorden wordt bedoeld, en is zelfs in staat aan te vullen "[e]n nog in zijn pyjama".¹²⁵ Met behulp van herhalingen en dergelijke *memory talk*, wordt de vorming van communicatieve herinneringen aanschouwelijk gemaakt.

Aan de andere kant zorgt de canon daarentegen ook voor een zekere rigiditeit. Terwijl het publiek van Jan de Loper zich tijdens de rondleiding vergaapt aan de bonte boel van De Lopers huis en leven, verloopt zijn huidige leven waarin hij vertelt over zijn verleden, volgens een tamelijk vast patroon. Hij doet telkens dezelfde dingen, zoals het aan zijn gasten presenteren van een Jan de Loper sigaar, en onderhoudt zijn gasten met steeds dezelfde verhalen. Het patroon van vertellen, inclusief De Lopers bewoording, is dusdanig star, dat alle rondleidingen in één beschrijving worden verteld en wordt zodoende juist door het gebrek aan narratologische herhaling de rigiditeit van de Lopers verhalencanon getoond. Hiermee verschuift in de roman de betekenis van het woord 'originaliteit' aangaande zijn verhalen en attributen langzaam. In eerste instantie worden zijn ideeën origineel genoemd om hun nieuwigheid: "Origineel? Nogal – net zoals de schalkse streken die hij begon uit te halen".¹²⁶ Naarmate hij echter meer en meer in herhaling vervalt en allerlei gewoonten ontwikkelt wordt het woord 'origineel' niet meer gebruikt voor zijn ideeën, maar voor zijn oorspronkelijke attributen: "Jan de Loper [kwam] naar buiten [...] helemaal in de originele uitdossing van zijn eerste prentbriefkaart, precies zoals hij door Indië was getrokken, in zijn oude jasje, strooien hoedje op, halsdoek om, geweer en paraplu op de rug".¹²⁷

Aan de hand van de vele herhalingen in De Lopers verhaallijn en tegelijkertijd de narratologische verdichting van vele rondleidingen in één beschrijving wordt duidelijk dat De Loper zo veel mogelijk uit het verleden in originele staat wil bewaren en toevoegen aan zijn herinneringscanon, een opvatting die nauw verwant is aan het *plenitude and loss* model. Ook in de verhaallijn van Van Buyten komen veel herhalingen voor, maar deze hebben in tegenstelling tot de herhalingen in de verhaallijn van Jan de Loper geen betrekking op concrete herinneringen. Interessant is echter dat de opvallende herhalingen wel te maken hebben met de omgang met herinneringen en een opvatting laten zien die verwant lijkt aan het *social constructivist*

¹²⁴ Rosenboom (2010: 368)

¹²⁵ Rosenboom (2010: 368)

¹²⁶ Rosenboom (2010: 82)

¹²⁷ Rosenboom (2010: 202)

model. Elementen die in Van Buytens verhaal namelijk telkens terugkeren zijn zijn neiging om opnieuw te beginnen zonder zich zijn karakter nog te kunnen herinneren, zijn idee van de stroomopwekking en zijn idee van de wereld waarin de mens is uitgestorven, ideeën die hem iedere avond bezighouden: “na het eten zat hij zich met zijn versterkte wijn op de bank te vergeten in de uitsterving van de mens en de onmetelijke mogelijkheden van zijn stroomboeien op de golven, altijd hetzelfde”.¹²⁸ Net als in de verhaallijn van Jan de Loper wordt er zowel gebruik gemaakt van narratologische verdichting en herhaling om de nadruk te leggen op Van Buytens voortdurende worsteling om het negatieve van zijn verleden achter zich te laten.

Hij vergeet zichzelf echter nooit helemaal en de wereld waarin de mensen zijn uitgestorven wordt sinds hij Laura Banda heeft ontmoet nooit meer helemaal leeg. In zijn idee van de stroomopwekking is bovendien een manier te herkennen waarop zinvol met onvermijdelijke herinneringen kan worden omgegaan. Terwijl het beton relevant is als verankering, moet er een zekere mate van flexibiliteit en beweging zijn, zodat met de stroming van het water energie kan worden opgewekt. Op eenzelfde manier lijkt er voor Van Buyten een zekere mate van flexibiliteit en actualiteit te moeten zijn aan de oorspronkelijke herinnering, zodat met het verstrijken van de tijd het verleden blijvende kracht heeft in het heden. Hij doet dan ook geen poging zijn herinneringen telkens in dezelfde vaste versie op te halen, zoals Jan de Loper dat doet. Net als bij zijn nepdierenartsenpraktijk in Angelen, probeert Van Buyten zijn herinneringen niet in de originele vorm vast te houden door telkens dezelfde concepten en bewoordingen te gebruiken, maar richt hij zich bij het herinneren op manieren waarop zijn eerdere ervaringen bij het vertelhelden kunnen passen. Dit geldt bijvoorbeeld voor zijn ervaring met het danscafé Meijers. Hij wil de avond zoals hij had beleefd niet vastzetten in zijn geheugen, maar juist vanuit een nieuw perspectief nog eens beleven, met een “nieuwe lichtung” jonge meisjes in zijn nieuwe rol als dierenarts.¹²⁹

Omdat Van Buyten, in tegenstelling tot Jan de Loper, geen vaste canon van letterlijke herinneringsverhalen heeft, is zijn manier van herinneren wanneer hij dat sporadisch doet veel chaotischer dan de georganiseerde canon van De Loper. Wanneer Van Buyten zich bepaalde ervaringen herinnert, gebeurt dat “in een flits”.¹³⁰ Omdat hij geen vaste vorm van herinneren heeft ontwikkeld, worden bovendien zijn herinneringen gefragmenteerd en niet-chronologisch weergegeven, zoals wanneer hij bij Laura Banda herinneringen ophaalt aan Tine: “We zijn twee keer in Parijs geweest...en vorig jaar zouden we naar Fair Isle gaan, een eilandje boven Schotland...we hadden de tickets al in huis, maar toen kwam dat ongeluk...vriendendienst...auto-ongeluk! Na het rijexamen had ze niet veel meer gereden...Ze was onderwijzeres...Tine! Op de bruiloft-”¹³¹

Het is vooral het verschil in rigiditeit en georganiseerdheid, uitgebeeld en benadrukt door middel van herhalingen, waardoor de opvattingen van Van Buyten en Jan de Loper in eerste instantie ontzettend botsen en dat Van Buyten in het kamp van de *social constructivists* plaatst.

Van communicatieve naar culturele herinneringen

Het feit dat de personages zich op een overgang van communicatieve herinneringen naar culturele herinneringen bevinden draagt sterk bij aan de spanning tussen de *plenitude and loss* opvattingen van De Loper en de *social constructivist* ideeën van Van Buyten. De zorgen van Jan de Loper over zijn dreigende verdwijning uit het communicatieve geheugen staan centraal in zijn verhaallijn. De

¹²⁸ Rosenboom (2010: 360)

¹²⁹ Rosenboom (2010: 235)

¹³⁰ Rosenboom (2010: 304)

¹³¹ Rosenboom (2010: 273)

communicatieve herinneringen die Jan de Loper zo graag wil bewaren zijn de verhalen over zijn avonturen en streken. Deze herinneringen zijn voor hem letterlijk gevormd in het verleden en vanaf dat moment blijft het voor hem een kwestie van het bewaren en levend houden van deze gevormde herinneringen. In eerste instantie werkt dit prima: er is publiek en Jan de Loper is nog zo jong dat hij er nog niet aandenkt dat zijn herinneringen wel eens met hem kunnen uitsterven. Op het moment dat Van Buyten naar het dorp komt, is Jan de Loper echter ouder aan het worden en is er geen publiek meer aan wie hij zijn herinneringen kan doorgeven. Zijn herinneringen circuleren nog wel in het communicatieve geheugen van een bepaalde groep mensen, maar ook deze groep wordt steeds kleiner en zijn herinneringen worden kortom met uitsterven bedreigd. Wanneer hij zich de beperkte houdbaarheid van communicatieve herinneringen beseft, denkt hij als eerste aan zijn museum, waarin tastbare herinneringen zijn opgeslagen. Dit biedt echter ook al geen oplossing tegen vergetelheid, de opgeslagen attributen zijn tot het 'dode' domein van de geschiedenis gaan behoren.

Tot hier sluiten Jan de Lopers opvattingen en zijn manier van het mondeling doorgeven van zijn herinneringen in de vorm van de oorspronkelijke herinnering aan bij de opvattingen van Halbwachs over het bewaren van herinneringen, en daarmee bij het *plenitude and loss* model. Communicatieve herinneringen worden hierbij voorgesteld als de levende herinneringen bij uitstek, die constant met uitsterven worden bedreigd. Waar Halbwachs echter opgeschreven herinneringen als een soort tweederangs herinneringen beschouwde, die tot de externe sfeer van de geschiedenis behoren, is Jan de Loper juist heel erg gebrand op het verschijnen van zijn biografie. Hij brengt al een opvallende organisatie aan bij het mondeling doorgeven van zijn herinneringen en in plaats van dat hij het opschrijven van zijn herinneringen als tweederangs oplossing beschouwt, is hij zijn leven lang bezig geweest allerlei materiaal te verzamelen voor in zijn biografie en sterft hij als een gelukkig man, wetende dat zijn verhalen middels zijn biografie kunnen voortleven in het culturele geheugen.

Hoe verrassend het gezien Van Buytens voorliefde voor het uitwissen van herinneringen ook is, de rol van biograaf lijkt hem op het lijf geschreven. Het is juist de afwezigheid van een extreme gehechtheid aan het verleden *wie es gewesen* die het voor hem mogelijk maakt flexibel en constructief om te gaan met herinneringen. Terwijl zijn stroomopwekkingsmodel fungeert als metafoor voor een productieve manier van omgaan met het verleden, beseft hij op verschillende momenten ook zelf expliciet dat feitelijke zaken als namen (het beton in de metafoor) niet van kracht kunnen zijn in het heden, zonder er een verhaal of een emotie (de beweging in de metafoor) aan te koppelen. Bij het ophalen van persoonlijke herinneringen ondervindt Van Buyten de kracht van later toegevoegde emotie, bijvoorbeeld wanneer hij met zijn vriend Diederik hun oversteek tijdens de storm recapituleert: "Benoemen was niet meer genoeg, er moest beeldspraak bij".¹³² Maar ook op collectief vlak geldt iets dergelijks, zoals blijkt uit zijn gesprek met Marc over de reclamewereld: "het belangrijkste in de commercials van AdYourService was toch het filmpje, dat zich vrij los verhiel tot de reclameboodschap maar daardoor des te centraler stond: de naam van het product of de dienst kwam aan het begin en einde wel in beeld, en als de kijker om het filmpje gelachen had zou hij zich die naam voortaan met een lach herinneren".¹³³

Inderdaad blijkt het in de herinnering blijven voortbestaan van een naam geen garantie voor eeuwige roem. De thematiek van naamgeving komt duidelijk naar voren in de roman als geheel. In talloze situaties wordt duidelijk dat een naam een bijna noodzakelijke eerste voorwaarde is om gezien te worden. De zichtbaarheid en onzichtbaarheid van Van Buyten in Angelen is bijvoorbeeld af

¹³² Rosenboom (2010: 155)

¹³³ Rosenboom (2010: 248)

te leiden uit zijn naambordje: wanneer hij voor het eerst opgemerkt is door zijn verrichtingen als dierenarts, bevestigt hij een naambordje naast zijn huisdeur. Wanneer later de hype van de dierenliefde is weggeëbd, haalt hij dit bordje weer van de muur. Ook bij de dieren is naamgeving belangrijk, zo blijkt wanneer de kippen uit het dorp bij de spontane uitbraak van dierenliefde die Van Buyten heeft aangewakkerd plots een naam krijgen en hiermee als huisdier worden beschouwd. Het eerste dat Van Buyten dan ook doet in zijn praktijk is alle patiënten inschrijven met hun naam. Wanneer Jan de Loper echter merkt dat zijn naam niet meer zo gemakkelijk herkend wordt als vroeger, beseft hij dat alhoewel een naam noodzakelijk is voor de zichtbaarheid bij het publiek, een naam niet genoeg is om herinneringen te bewaren: “maar hoe beroemd was hij, als tallozen zijn naam nog wel kenden maar niemand meer uit zichzelf aan hem dacht [...]?”¹³⁴ Net als de spullen in het museum is een naam net zo nutteloos, wanneer er geen publiek meer is om er gedachten aan te wijden.

De reclamestrategie is de manier waarbij oud en nieuw elkaar vinden, en waarbij ook Jan de Loper en Rebert van Buyten elkaar vinden: een verhaal dat niet te star vastzit aan de oorspronkelijke herinnering kan ervoor zorgen dat het verleden in het heden een blijvende kracht heeft. Niet het herhalen en bewaren van de oorspronkelijke herinnering in het communicatieve geheugen is dé manier om de herinnering levend te houden, zoals Halbwachs in feite betoogde, maar juist het bewaren van bronnen uit de sfeer van de geschiedenis (feitelijke data, streken van Jan de Loper, namen) en het hiermee flexibel omgaan in verschillende media (Jan de Loper krijgt een reclamefilmje én een biografie), zorgt ervoor dat het verleden kan blijven ‘leven’ in het heden. Terwijl Jan de Loper net als Fix in *De avonturen van Henry II Fix* herinneringen in eerste instantie wil fixeren om ze in de herinnering te houden, wordt in *Zoete mond* zodoende de onbruikbaarheid van compleet gefixeerde herinneringen benadrukt. De overgang van communicatieve herinneringen naar herinneringen in een ander medium wordt in de roman niet gezien als een overgang van levend naar dood, zoals bij Halbwachs, maar eerder van dood naar levend. Kortom, de roman maakt duidelijk dat het gebruik van informatiebronnen die buiten het domein van het communicatieve geheugen liggen niet gezien moet worden als een betreurenswaardige manifestatie van het verlies van herinneringen, maar dat dit juist dé manier is waarop het verleden kracht kan hebben in het heden.

Van Buyten als (on)zichtbaar medium

Wat Van Buyten naar zijn eigen idee geschikt maakt voor de rol van biograaf, is zijn wens om zichzelf volledig onzichtbaar te maken. Dit werpt een interessant licht op de rol van het medium bij het doorgeven van herinneringen. Al in zijn studententijd speelde Van Buyten het liefst een rol als die van portier, want: “ontdaan van zijn laatste persoonlijkheid diende hij er alleen nog toe om anderen beter te laten uitkomen, als achtergrond of minder nog, helemaal onzichtbaar: dan was hij de stilte voor de muziek, de duisternis voor de film, de leegte om een standbeeld”.¹³⁵ Na de dood van Tine echter, wanneer hij vanwege zijn gelukkige tijd als partner van Tine én dierenarts Beckers weet wat het is om zichtbaar te zijn, worstelt hij met zijn gelijktijdige verlangen naar zichtbaarheid en onzichtbaarheid. Hij gaat hardlopen, waarbij hij zich geheel in het wit hult. De duisternis na de dood van Tine lijkt omgeslagen in een verschonende witheid, die hem zowel zichtbaar (het kostuum is opvallend in de velden) als onzichtbaar (het kostuum is zo opvallend dat het afleidt van hemzelf) maakt. De enige door wie hij wel gezien wil worden is Laura Banda. Hij wil echter niet dat het beeld

¹³⁴ Rosenboom (2010: 194)

¹³⁵ Rosenboom (2010: 60)

van Laura Banda dat van Tine zal overschrijven en na elke worsteling met zijn gedachten loopt hij zich: “spierwit tussen de velden [...] dan hijgend schoon”.¹³⁶ Tegelijkertijd beseft hij steeds meer dat hij nooit de volledige aandacht van Laura Banda zal krijgen, terwijl de volledige aandacht van Tine hem voorgoed ontglipt is. Wanneer de ontsnapte witte walvis Moby Dick de Rijn afzwemt en Angelen aandoet, identificeert Van Buyten zich zo sterk met het eenzame dier dat hij besluit in zijn witte tenue met hem mee te rennen als zijn “voorloper en heraut”.¹³⁷ Dit is echter van korte duur, want de vis, die alom gezien werd als mythische boodschapper, kiest op een gegeven moment voor open zee.

Van Buyten keert terug naar Angelen, waar de hype van de dierenliefde inmiddels is overgewaaid en Laura Banda het dorp heeft verlaten. Hij heeft zodoende geen publiek meer heeft waarvoor hij zichtbaar wil zijn, en lijkt weer terug bij zijn oude wens van onzichtbaarheid. Als ultieme vorm van verschoning brengt hij zijn rivaal Jan de Loper onder de aandacht en uiteindelijk, na een nacht vol sneeuw, trekt hij zijn witte hardloopkostuum aan, pakt het lijstje van Tine en begint te rennen: “voor wie hem nakeek loste hij op in de uitgestrekte witheid rondom. Niemand zou hem nog bij de naam noemen, maar als hij maar bleef lopen werd hij vanzelf een loper”.¹³⁸

In een eerder hoofdstuk wordt door de *authorial voice* verteld over de geschiedenis van de loper, waarin lopers worden opgevat als ijlboodes. In dit licht is ook het eind van de roman te interpreteren. Van Buyten, opgelost in de witheid rondom hem, wordt loper, oftewel een boodschapper die zelf zo onzichtbaar mogelijk is en zichzelf leent voor het doorgeven van boodschappen van anderen. Net als Jan de Loper kiest hij voor een leven om te vertellen, met als belangrijk verschil dat Jan de Loper enkel over zijn eigen leven vertelt. Wat betreft Van Buyten, als biograaf van De Loper, wordt gesuggereerd dat hij zogenaamd neutraal allerlei geschiedenissen zal overbrengen, net als de witte beloegadolfijn als mythische boodschapper zogenaamd onaangetast bleef door het vervuilde Rijnwater.¹³⁹ Alhoewel dit in de roman verder niet wordt gethematiseerd, is de impliciete suggestie dat de onzichtbaarheid van boodschapper Van Buyten slechts schijn is. Eens zal de sneeuw immers wegdoeien en zal hij, met in zijn rugzak het lijstje van Tine, weer zichtbaar worden in zijn witte loperstenue.

Terwijl Van Buyten thematisch belangrijk is omdat zijn opvattingen duidelijk maken op welke manier zinnig met het verleden kan worden omgegaan en hij licht werpt op de rol van het medium, is hij als personage ook relevant in de structuur van de roman. Opvallend genoeg is namelijk Van Buytens rol in de roman als geheel vergelijkbaar met zijn uiteindelijk gekozen rol als loper. Ook in de structuur is hij een buitenstaander. Zelf staat hij buiten de geschiedenis als fictief personage, terwijl Jan de Loper, de beloegadolfijn Moby Dick, de passages over de jaren zestig en de ontwikkeling van de dierenartsenpraktijk allemaal geënt zijn op historische bronnen die achterin de roman vermeld zijn door de auteur. Met behulp van het personage Van Buyten als ‘loper’ worden in de roman letterlijk deze verhalen samengebracht, waarbij er zeer flexibel met de verhalen zelf wordt omgegaan om ze op Van Buytens verhaal te laten aansluiten. De episode van de beloegadolfijn en het leven van Kees

¹³⁶ Rosenboom (2010: 361)

¹³⁷ Rosenboom (2010: 495)

¹³⁸ Rosenboom (2010: 546)

¹³⁹ Vervaeck merkt in zijn recensie op dat Van Buyten uiteindelijk De Loper wordt. (Vervaeck 2009b) Alhoewel er naarmate de roman vordert steeds meer parallellen tussen beide personages zijn aan te wijzen, ben ik echter van mening dat de afwezigheid van hoofdletters in de laatste zin van de roman duiden op het significante verschil tussen Jan de Loper (vertelt over zichzelf) en Van Buyten, de loper (brengt andermans boodschappen over).

de Tippelaar, waarop Jan de Loper gebaseerd is, speelden zich bijvoorbeeld in werkelijkheid niet in dezelfde tijd af. Rigney heeft in haar onderzoek naar negentiende-eeuwse historische romans een vergelijking getrokken tussen deze romans en een museumcollectie waarin “the episodes can be said to be exhibited side by side within the framework of the fiction”.¹⁴⁰ Op eenzelfde manier zijn verschillende episodes in *Zoete mond* bijeengebracht rondom het personage Van Buyten, de fictieve loper. Het duidelijke aandeel van Van Buyten in de roman, die de historische episodes in een bepaald daglicht zet, maakt tevens duidelijk dat totale onzichtbaarheid als loper en medium niet kan worden bereikt. Door een plot te creëren rondom Van Buyten, wordt er een hierop gebaseerde selectie weergegeven van de historische informatie over de beloegadolfijn, de dierenartsenpraktijk en Jan de Loper / Kees de Tippelaar. Op deze manier kleurt de aanwezigheid van Van Buyten in de roman de representaties van de historische episodes in de roman in hoge mate, waarmee *Zoete mond* impliciet de dynamiek van het culturele geheugen aanschouwelijk maakt, door de rol van de drager van herinneringen als personage op te voeren en tegelijkertijd zelf een drager van herinneringen te zijn.

Besluit

In *Zoete mond* wordt een duidelijke boodschap neergezet over de omgang met herinneringen aan het verleden en dit gebeurt zowel met behulp van thematiek als met behulp van bepaalde narratieve strategieën. Om de boodschap over te brengen, wordt onder meer gebruik gemaakt van een *authorial voice* die inzicht geeft in de motieven en ideeën van twee verschillende personages die allebei worstelen met hun omgang met herinneringen. Thematisch wordt in de roman niet zozeer de authenticiteit van de bewaarde herinneringen bevraagd, als wel de functionaliteit: Jan de Loper, die zeer strak vasthoudt aan zijn authentieke herinneringen, kan hiermee tot zijn spijt geen plaats in het collectieve geheugen verzekeren voor zijn verhalen. Wat wel een kans van slagen heeft, is de reclamestrategie die Van Buyten toepast op de herinneringen aan Jan de Loper. Door een verhaal aan de oorspronkelijke ervaring te verbinden dat hier echter niet te star aan vastzit, kan het verleden in het heden een blijvende kracht hebben. In de roman wordt getoond op welke manier *social constructivist* opvattingen een zinvolle stap voorwaarts kunnen bieden ten opzichte van *plenitude and loss* opvattingen. De boodschap van de roman is hierbij dat verankering in het verleden nodig is vanwege de energie die hieruit voortkomt in het heden, maar dit verleden moet wel met een zekere flexibiliteit en actualiteit tegemoet getreden worden. Hiermee sluit *Zoete mond* dicht aan bij de boodschap van *De avonturen van Henry II Fix*, waarin ook voor flexibiliteit bij het bewaren wordt gepleit.

In de wijze waarop de verhalen van Van Buyten en De Loper worden verteld, speelt de frequentie waarop herinneringen en ideeën worden aangehaald een opvallend grote rol. Door middel van herhalingen en het herhaaldelijk mondeling uitwisselen van herinneringen aan onder meer Jan de Loper, wordt de vorming van communicatieve herinneringen getoond. Op deze manier draagt de frequentie van herinneringen in het verhaal bij aan de *mimesis of memory*. Daarnaast komt de werking van het culturele geheugen impliciet aan bod, doordat de rol en invloed van het medium bij het doorgeven van herinneringen uitgebeeld wordt middels het personage Van Buyten. Zijdellings komt bovendien de ondoorgrondelijke werking van het cognitieve geheugen in Van Buytens verhaallijn aan bod, waarin wordt getoond dat het ophalen van herinneringen gefragmenteerd en op ongeorganiseerde wijze kan verlopen.

Opnieuw is het lastig de roman te verbinden met één van de in hoofdstuk drie besproken categorieën. Zoals de *soziobiografische Erinnerungsroman* benadrukt dat het bij het proces van

¹⁴⁰ Rigney (2004: 378)

identiteitsvorming niet zozeer gaat om de authenticiteit als wel om de functionaliteit van herinneringen, laat *Zoete mond* ditzelfde zien op het gebied van het verwerven van een plek in het collectieve geheugen. De roman ontsnapt echter indeling bij de *soziobiografische Erinnerungsromane*, aangezien de relatie tussen herinneringen en identiteit in de roman wel op persoonlijk vlak wordt gethematiseerd, maar op het niveau van het collectieve geheugen veel minder aanwezig is. Bovendien wordt in de roman niet zozeer de authenticiteit van herinneringen bevraagd als wel de functionaliteit van het al te star vasthouden aan authentieke herinneringen. Wel kan *Zoete mond* functioneren als een medium voor culturele zelfreflectie, door te tonen op welke manier het verleden van kracht kan zijn in het heden en bovendien de invloed van het medium bij het overbrengen van herinneringen aan te stippen.

6 Kwalificatie voor de eeuwigheid

In de twee voorgaande hoofdstukken bleek de botsing tussen *plenitude and loss* opvattingen en *social constructivist* opvattingen te zorgen voor een groot deel van de spanning in de romans. In beide gevallen resulteerde dit in de boodschap dat flexibel omgaan met informatie uit het verleden de manier bij uitstek is om het verleden kracht te laten hebben in het heden. In het geval van *Zoete mond* werd hierbij de reclamestrategie betrokken waarbij aangenomen wordt dat er, om een bepaalde naam gedenkwaardig te maken, een verhaal nodig is dat losjes aan de betreffende naam verbonden is. *De schilder en het meisje* van Margriet de Moor lijkt een treffend voorbeeld te bieden bij deze strategie, terwijl tegelijkertijd in de roman gebruik wordt gemaakt van enkele narratologische technieken die de dynamiek van het collectieve geheugen aanschouwelijk maken. In dit hoofdstuk zal ik ingaan op de manier waarop in deze roman de werking van het collectieve geheugen wordt gethematiseerd en uitgebeeld aan de hand van het verhaal van de door Rembrandt van Rijn vereeuwigde Elsje Christiaens.

De schilder en het meisje

In *De schilder en het meisje* van Margriet de Moor wordt het verhaal verteld van de ontmoeting tussen een schilder en een meisje in het Amsterdam van 1664. Het meisje is Elsje Christiaens, een meisje uit Jutland dat pas twee weken in Amsterdam is op het moment dat ze haar hospita vermoordt wegens huurachterstand. Ze wordt gevangengezet in de cellen van het imposante stadhuis van Amsterdam en vanwege haar onmiddellijke bekentenis al snel ter dood veroordeeld. Op 3 mei 1664 is het zover. Alhoewel het meisje zich hevig verzet tegen haar naderende dood, kan ze haar lot niet ontlopen. Nadat ze door de dienstdoende beul gewurgd is, wordt haar lichaam naar het galgenveld op de Volewijck gebracht, om daar langzaam in de buitenlucht te vergaan. Op deze lugubere plek vindt de schilder het dode meisje. Omdat hij te zeer verdiept was in zijn herinneringen aan zijn pas gestorven vrouw Ricky en daarbij worstelde met zijn nieuwe doek heeft de schilder de executie niet bijgewoond, maar heeft hij de details na afloop van zijn zoon gehoord. Gegrepen door het verhaal van Elsje, begeeft hij zich enkele uren na de executie naar de Volewijck om daar “een dood meisje naar het leven te tekenen”.¹⁴¹ Alhoewel de schilder naamloos blijft in de roman is in hem Rembrandt van Rijn te herkennen, de beroemde schilder die Elsje Christiaens vereeuwigde door haar kersverse lijk te schetsen.

Zowel in thematiek als in structuur neemt de roman van De Moor expliciet deel aan de dynamiek van het culturele geheugen op het gebied van het zeventiende-eeuwse Amsterdam, waarbij aandacht wordt geschonken aan het tamelijk onbekende meisje Elsje Christiaens. In dit hoofdstuk zal ik allereerst op de narratologische strategieën ingaan waarmee in *De schilder en het meisje* op de samenhang tussen heden en verleden wordt gereflecteerd en zodoende de werking van het collectieve geheugen aanschouwelijk wordt gemaakt. Met name de vertelsituatie en de opmerkelijke aan- en afwezigheid van de namen van de personages zijn in dit kader relevant. Ook thematisch wordt er in de roman gereflecteerd op de (on)mogelijkheden van het voortleven van beelden en namen in het hedendaagse culturele geheugen, waarbij de rol die kunst hierbij speelt een belangrijke plaats inneemt. Daarom zal ik vervolgens ingaan op de thematiek van de roman die betrekking heeft

¹⁴¹ De Moor (2010: 227)

op de dynamiek van het culturele geheugen. Ten slotte zal ik nagaan welke visie op de omgang met het verleden in de roman tot uiting komt.

Van alle tijden

De schilder en het meisje is een wervelende roman waarin verschillende tijdslagen door elkaar heen buitelen. In de roman is sprake van een *authorial voice* die niet alleen de functie heeft inzicht te geven in het innerlijk van de schilder en het meisje, maar ook inzicht geeft in zowel de herinneringen *van* als de latere herinneringen *aan* beide personages. De focus in de roman ligt op de gebeurtenissen van 3 mei 1664, de dag waarop de schilder inkopen doet voor zijn nieuwe doek en waarop het meisje wordt geëxecuteerd. Deze gebeurtenissen worden verteld vanuit het eenentwintigste-eeuwse perspectief van de *authorial voice*, die niet alleen inzicht geeft in de gebeurtenissen van 1664, maar ook in de doorwerking van deze gebeurtenissen in het vertelhelden van de *authorial voice*. Vanuit dit perspectief wordt in de roman voortdurend vooruitgeblikt en teruggeblikt ten opzichte van de derde mei 1664, over zowel grote en kleine tijdsspannen. Dit laatste blijkt duidelijk uit het feit dat de aanloop naar drie mei 1664 voor beide personages uitgebreid wordt beschreven. Zowel de reis van Elsje Christiaens naar Amsterdam wordt verteld als de worsteling van de schilder met de dood van zijn vriendin Ricky in 1663. Ook wordt tijdens de beschrijving van drie mei regelmatig gezinspeeld op de afloop van de dag. Wanneer de schilder 's ochtends op de Oude Brug loopt en naar de kade van het Damrak kijkt, wordt Elsje Christiaens, het meisje waarover de schilder op dat moment nog nauwelijks iets weet, bij zijn ronde betrokken: "Uit een van die logementen was een week geleden het meisje gestormd dat de schilder vandaag zou ontmoeten".¹⁴²

In veel andere gevallen wordt echter ook gezinspeeld op gebeurtenissen die voor de schilder en het meisje veel verder in de toekomst liggen, zodat herhaaldelijk de tijd waarover wordt verteld raakt aan het eenentwintigste-eeuwse heden van de roman zelf. Dit heeft vaak te maken met het overleven van bepaalde motieven of schilderijen. Zo wordt opgemerkt dat het doek waaraan de schilder werkt in de roman, "na een lange weg, een weg die van de zeventiende tot in de twintigste door zou lopen, als het sympathiekste, liefste, innigste schilderij op de hele wereld zou gelden waarnaar geen mens zou kunnen kijken zonder er zich niet tot diep, diep in het eenzame deel van zijn hart aan over te geven. Men zou het noemen: *Het Joodse Bruidje*".¹⁴³

Een opmerkelijke techniek die bovendien wordt toegepast is dat de schilder over de eeuwen heen in gesprek is met zijn collega-schilders Titiaan en Van Gogh. Immers: "er is niets wat kunstenaars belet, zeker geen futiliteiten als plaats of tijd, zich met elkaar te onderhouden."¹⁴⁴ Benadrukt wordt dat de meesters voortdurend met elkaar in contact staan en zich aan elkaar spiegelen, terwijl hun denkbeelden tevoorschijn komen "uit de eeuwen der eeuwen [...] om zich lukraak met elkaar te vermengen".¹⁴⁵ Terwijl de schilder op deze manier met zijn zestiende-eeuwse collega Titiaan in gesprek is, blikte deze laatste "met ogen zwart van ontzetting de eeuwigheid in", naar het jaar 1985 waarin een man het schilderij *Danae* in de Hermitage gruwelijk verminkt.¹⁴⁶ De vertelde tijd in de roman bestrijkt zodoende bijna vijf eeuwen, van de zestiende eeuw tot de eenentwintigste eeuw, met drie mei 1664 als focuspunt dat zowel geen beginpunt als geen eindpunt is in de roman. In dit opzicht wijkt de roman af van meer traditionele historische romans en is *De*

¹⁴² De Moor (2010: 29)

¹⁴³ De Moor (2010: 118)

¹⁴⁴ De Moor (2010: 45)

¹⁴⁵ De Moor (2010: 165)

¹⁴⁶ De Moor (2010: 169)

schilder en het meisje in te delen bij de meervoudige of driedimensionale historische roman, gedefinieerd door Vervaeck als een roman waarin meerdere tijdslagen worden gecombineerd.¹⁴⁷

De techniek waarbij verschillende tijdslagen aan elkaar worden gekoppeld, wordt opvallend vaak toegepast in de roman. Een gevolg hiervan is dat het verhaal van de schilder en het meisje actueel wordt gemaakt door de vele verwijzingen naar de eenentwintigste-eeuwse situatie. Dit gebeurt onder andere doordat op het gedrag van de personages of de sfeer van een omgeving vaak commentaar wordt geleverd in de tegenwoordige tijd, terwijl de verhaallijnen van zowel Elsje als de schilder in principe in de verleden tijd worden verteld. Situaties uit de zeventiende eeuw worden geactualiseerd, door de abstracte hedendaagse lezer in de tegenwoordige tijd iets toe te voegen waarin deze kan herkennen wat ook in de eenentwintigste eeuw nog geldt. Zoals bij de terechtstelling van Elsje wordt het collectieve, het gedeelde aspect benadrukt en niet het unieke: “Elk mens mag uniek zijn [...] maar er zijn gelegenheden waarbij de uniekheid is uitgewist”.¹⁴⁸ Zo wordt beschreven hoe Elsje Christiaens in een Deense kroeg belandt: “Er klonk het gedreun van mannenstemmen en er hing de vertrouwelijke lucht van een vertrek waar men zelden de ramen openzet. Zonder ook maar één slok *komt* een kroegganger al in de stemming. Aan een tafeltje niet ver van de haard zat een man die Ragnar en Else bij binnenkomst toeknikte”.¹⁴⁹ Terwijl de scène zich in het verleden afspeelt, wordt de abstracte lezer bij de scène betrokken door te refereren aan een ervaring (in dit geval: geur) die veel mensen in de eenentwintigste eeuw zullen kennen. Niet het voorbije van het verleden wordt zodoende benadrukt, maar juist het algemeen menselijke dat het verleden actualiseert.

Ook op een andere manier wordt het verhaal van de schilder en het meisje geactualiseerd en dit heeft alles te maken met de werking van het collectieve geheugen. Door het aanroepen van bekende gebeurtenissen uit de zestiende tot en met de twintigste eeuw wordt de voorkennis van de abstracte lezer voortdurend geactiveerd. Deze wordt zodoende aangespoord de gebeurtenissen in de roman te relateren aan de bestaande kennis uit het hedendaagse collectieve geheugen.¹⁵⁰ Rigney vermeldt een soortgelijke techniek in haar bespreking van Scott's negentiende-eeuwse historische roman *The heart of Midlothian*.¹⁵¹ In deze roman koppelt Scott het onbekende verhaal van de gefictionaliseerde Helen Walker aan het verhaal van de in het geheugen van de Schotten gegrifte Porteous-affaire. Zoals Rigney aangeeft kan in romans zodoende de ene herinnering de andere versterken, een voordeel van fictie waaruit onder andere de in hoofdstuk twee aangehaalde functie

¹⁴⁷ Vervaeck gaat voornamelijk in op romans waarin de verschillende tijdslagen niet van elkaar gescheiden kunnen worden, oftewel poreuze meervoudige historische romans. In *De schilder en het meisje* kunnen de tijdslagen wel van elkaar gescheiden worden, maar is tot op zekere hoogte sprake van een ervaring die is gesitueerd “in de overgang tussen alle lagen”. (Vervaeck 2009a: 36) Zo bezien we immers de schilder en het meisje vanuit een eenentwintigste-eeuws perspectief, waarbij Van Gogh aan het woord komt terwijl ook de zestiende-eeuwse schimmen van Titiaan achter de schilder opdoemen, zoals dat volgens de roman gaat bij schilders: “Door zijn geheugen zwervend viel zijn blik dan al gauw in de blik van een ander”. (De Moor 2010: 126)

¹⁴⁸ De Moor (2010: 61)

¹⁴⁹ De Moor (2010: 39 (cursivering MH))

¹⁵⁰ Een opmerkelijk voorbeeld hierbij is wanneer een zeventiende-eeuws landschap wordt beschreven met behulp van een twintigste-eeuws beeld bij uitstek: “De tijd moest nog komen waarin een dergelijke massa harde, als metaal glimmende staken een mens ogenblikkelijk aan oorlog zou doen denken, en wel aan de versperring waarmee men de nadering van een colonne tanks hoopt te stoppen. Nu leek het net of een enorme hand een lading krammen en spijkers omlaag had gesmeten”. (De Moor 2010: 79)

¹⁵¹ Rigney (2004: 376-379)

als katalysator ontstaat. Wat de techniek in vergelijking met een roman als *The heart of Midlothian* opvallend maakt, is dat er in *De schilder en het meisje* sprake is van een grote tijdsspanne tussen de tijd waarin de roman verscheen en de vertelde gebeurtenis van de executie van het meisje, waardoor kennis van verschillende tussenliggende eeuwen kan worden aangehaald. Bovendien worden er veel verschillende beelden uit het eenentwintigste collectieve geheugen aangehaald, in plaats van dat de belangrijkste gebeurtenis aan slechts één andere gebeurtenis wordt gelieerd.

Doordat in de roman telkens kort verschillende beelden uit het collectieve geheugen worden aangehaald, is er sprake van een bepaalde dynamiek in de roman die vergelijkbaar is met de dynamiek van het collectieve geheugen. In het geval van het collectieve geheugen is er immers ook een constante dynamiek aan de gang, waarbij er talloze verbindingen over de eeuwen heen worden gelegd doordat bijvoorbeeld bepaalde herinneringen en beelden kunnen gaan functioneren als referentiekaders.¹⁵² De ene herinnering roept de andere op en hierbij houdt het collectieve geheugen zich niet aan tijden. De vertelsituatie draagt in de roman dan ook in hoge mate bij aan de *mimesis of memory* op het vlak van het collectieve geheugen.

What's in a name?

Terwijl in de vertelsituatie in de roman zodoende de aandacht vestigt op de dynamiek van het collectieve geheugen, wordt er bovendien een opvallende retorische techniek gebruikt die de aandacht richt op de rol van literatuur bij de vorming van collectieve herinneringen. Het gaat om de omgang met namen van personages. De naamgeving van de personages in de roman is opmerkelijk en richt de aandacht op de zojuist genoemde katalysatorfunctie van literatuur, waarbij bepaalde elementen uit het verleden extra worden belicht en zo opnieuw onder de aandacht worden gebracht. In *De schilder en het meisje* krijgen het meisje en de schilder in aantal bladzijden ongeveer eenzelfde aandeel toebedeeld. Groot verschil tussen beide verhaallijnen is dat de schilder niet bij naam wordt genoemd en het meisje wel. Wat betreft de schilder worden er echter voldoende feitelijke aanwijzingen gegeven waaruit lezers kunnen afleiden dat het hier om Rembrandt van Rijn gaat. Zo worden er enkele data genoemd, maar ook worden inmiddels beroemde schilderijen en leerlingen van Rembrandt beschreven en soms zelfs met naam genoemd. Ook converseert de schilder zoals gezegd met enkele wel bij naam genoemde meesters zoals Titiaan en Van Gogh. De schilder is niet het enige naamloze personage in wie vanuit het eenentwintigste-eeuwse Nederlandse perspectief een beroemd historische figuur te herkennen is. De twee vrouwen van de schilder worden niet bij hun naam genoemd maar bij hun bijnaam. Terwijl Ricky's leven sterk lijkt op dat van Hendrickje Stoffels, is in de Kleine Rooie Rembrandts eerste vrouw Saskia van Uylenburg te herkennen. En zoals de schilder zelf naamloos blijft, wordt ook zijn zoon enkel als zoon aangeduid. De belangrijkste personages in het leven van de schilder, inclusief hemzelf, blijven kortom de gehele roman naamloos.

Hoe anders is dit in het verhaal over het meisje. Zoals gezegd krijgt zij in de roman wel een naam: Elsje Christiaens. Het is een naam die ze tot haar onuitsprekelijke geluk in de Deense variant Else zelfs leert schrijven. Haar zusje, die jaloers is dat Else haar naam heeft leren schrijven, vertelt haar dat ze in het Hollands eigenlijk Elsje heet en "[z]o is het gekomen dat ze voortaan Elsje zou heten. Voor zichzelf en voor de wereld, hier en nu, maar ook over een paar eeuwen in een van de

¹⁵² "The stories told about certain events also provide a cultural framework for remembering them, and just as actual locations serve to attract topographically unrelated memories, so too certain narratives provide a cultural framework for other stories. Later events are superimposed on earlier ones to form memorial layers as it were". (Rigney 2003: 18-19)

grootste culturele bolwerken van die tijd, het Metropolitan Museum of Art in New York. Men zou daar schrijven: *Elsje Christiaens hanging on the gibbet*.¹⁵³ Feitelijk is haar naam dan ook bijna alles wat men tegenwoordig over Rembrandts opmerkelijke model weet, naast het feit dat ze van Deense afkomst is en in Amsterdam ter dood veroordeeld werd vanwege moord op haar hospita.¹⁵⁴ In de roman echter krijgt Elsje haar eigen gefictionaliseerde verhaal. Elsje vertrekt vanuit Jutland naar Amsterdam om haar geliefde en bewonderde grote zus Sarah-Dina te zoeken, die op haar beurt een schippersjongen naar Amsterdam heeft gevolgd. Elsjes grote reis voert wegens strenge vorst via onder andere het eilandje Sprov (Sprouwen) en de fictieve personages die zij op haar grote reis ontmoet hebben in de roman allemaal een naam. Zo is daar de verlegen schipper Niels Eilschov, die onderweg een oogje op Elsje krijgt, en de Hollands sprekende Trein Jansdogter.

Het is een opmerkelijk verschil in beide verhaallijnen. Een voor de hand liggende verklaring hiervoor zou kunnen zijn dat met behulp van de naamgeving een scheiding wordt gemaakt tussen feit (naamloos) en fictie (met naam). Dit is echter niet het geval. Het bestaan van Elsje Christiaens wordt door Amsterdamse justitiële bronnen uit 1664 bevestigd, terwijl Trein Jansdogter, Sarah-Dina en Niels Eilschov fictieve personages zijn. Het verschil tussen de personages met en zonder naam is dan ook beter te begrijpen vanuit het oogpunt van de canon en het archief van het culturele geheugen. Het lijkt er namelijk op dat de inmiddels gecanoniseerde tijdgenoten van Rembrandt geen naam krijgen in de roman. Dit geldt voor hemzelf en zijn naaste familie, maar ook voor bekende figuren waar hij al dan niet via de verhalen van zijn zoon mee in aanraking komt. Zo komt de naamloze “geleerde jood” die zich in Rijnsburg ophoudt en over wie de zoon in een kroeg heeft horen zeggen dat hij de bijbel “een verhalenbundel van zo’n tweeduizend jaar oud” noemt, opvallend goed overeen met de bekende filosoof Spinoza.¹⁵⁵ Mina Cloeck, een regentenvrouw mét naam waarmee Rembrandt in gesprek raakt over de misdaad van Elsje Christiaens wacht op de boot naar Muident, waar ze haar naamloze familie gaat opzoeken. Alhoewel de voornaam Mina lezers niet op het juist spoor brengt, doen de achternaam en haar reisbestemming misschien wel een bel rinkelen: de zus van de inmiddels gecanoniseerde dichter P.C. Hooft van de Muiderkring was getrouwd met de in Amsterdam in die tijd zeer bekende advocaat Pieter Cloeck.¹⁵⁶ Met de naamloze familie waarbij Mina Cloeck zodoende op bezoek gaat zou wederom een canonic figuur bedoeld kunnen zijn, namelijk haar bekende broer P.C. Hooft. Kortom, middels allerlei randinformatie wordt de bestaande kennis over historische personen uit het collectieve geheugen geactiveerd.

De personages die in het archief zijn beland krijgen in de roman juist wél een naam. Uiteraard geldt dit voor Elsje Christiaens zelf. In *De schilder en het meisje* wordt haar naam bovendien aan een verhaal gekoppeld, dat alhoewel fictief, bij kan dragen aan de gedenkwaardigheid van haar bestaan. Immers: “stories stick”.¹⁵⁷ Dat de (fictieve) personages in Elsjes verhaallijn veelal met naam genoemd worden, draagt bij aan de volwaardigheid van haar verhaallijn. Opvallend is dat de hospita die zij doodt geen naam krijgt. Dit aspect benadrukt het feit dat deze vrouw, die wel degelijk heeft bestaan maar wiens naam niet is terug te vinden in de archieven,¹⁵⁸ anders dan Elsje

¹⁵³ De Moor (2010: 42)

¹⁵⁴ Overigens is pas in 1969 ontdekt dat de “vrouw aan de galg”, zoals de schets vaak werd aangeduid, Elsje Christiaens betreft over wie op 1 mei 1644 het doodsvonnis werd uitgesproken wegens moord op haar hospita. (Van Eeghen (1969: 77) en Mak (1995: 102-104))

¹⁵⁵ De Moor (2010: 23)

¹⁵⁶ Nieuw Nederlandsch biografisch woordenboek.

¹⁵⁷ Rigney (2004: 381)

¹⁵⁸ Van Eeghen (1969: 75)

geen plaats heeft in het archief van het culturele geheugen, maar compleet is vergeten: “Nieuwsgierig kijken ze [de burens – MH] naar de ontslapene, die spoedig door de lijkbezorging zal worden opgehaald en totaal in de vergetelheid zal verdwijnen. Dat ze de kleine wanbetaalster wel degelijk aan een man heeft gekoppeld, en aan de eeuwigheid, zal ze nooit weten”.¹⁵⁹

Door de opvallende omgang met de naamgeving van de personages, benut *De schilder en het meisje* niet alleen de mogelijkheid om als katalysator te werken om Elsje Christiaens onder de aandacht te brengen. In de roman krijgen bijna alle vrouwelijke personages, ook in de verhaallijn van de schilder, een naam. Hierdoor is het wellicht zelfs mogelijk om te spreken van een tegenherinnering die in de roman gecreëerd wordt. In de roman worden bewust de verhalen van vrouwen in de zeventiende eeuw belicht, terwijl het beeld van deze eeuw doorgaans gedomineerd wordt door mannen, omdat de gecanoniseerde personen uit deze periode veelal mannen zijn. Het duidelijkste voorbeeld is hier uiteraard Elsje Christiaens, die een tegenwicht biedt aan de mannelijke verhaallijn van de schilder. De terechtstelling van Elsje wordt bovendien beschreven als een typisch mannelijke zaak, waarbij de mannen zich niet zo goed raad weten met het meisje omdat ter dood veroordeling nu eenmaal niet zo vaak vrouwen betreft. Wanneer Elsje in haar laatste minuut ook nog stennis schopt, zijn de heren ontstemd: “De hele balans van de mannenzaak van deze ochtend werd verstoord door een wicht van achttien, goed, een moordnares”.¹⁶⁰ Ook is het opvallend dat de aanwezigheid van zojuist genoemde meester Pieter Cloeck geïntroduceerd wordt door een vrouw: Mina Cloeck. Het spel met de naamgeving dat in de roman wordt gespeeld draagt zodoende niet alleen bij aan het op de agenda zetten van Elsje Christiaens, maar vestigt bovendien de aandacht op de doorgaans onderbelichte verhaallijn van vrouwen in het zeventiende-eeuwse Amsterdam.

De literaire mogelijkheden van historische romans voor de vorming van collectieve herinneringen worden in *De schilder en het meisje* zodoende uitgebreid benut. Met behulp van opvallende narratologische technieken zoals de voortdurende en dynamische combinatie van meerdere tijdslagen en de naamgeving, toont *De schilder en het meisje* niet alleen de manier waarop collectieve herinneringen met elkaar in interactie zijn, maar ook de rol die literatuur bij de vorming van collectieve herinneringen kan spelen. De roman laat, net als de door Rigney onderzochte traditionele historische romans, zien “dat het niet-geïstitutionaliseerde karakter van de literatuur een vrijplaats biedt waar nieuwe historische onderwerpen – en vooral slecht gedocumenteerde onderwerpen – kunnen worden verkend”.¹⁶¹ De literaire technieken in de roman spelen in op het feit dat literatuur herinneringen kan doen voortleven. De thematiek van de roman hangt hiermee sterk samen, zoals ik in de volgende paragrafen zal laten zien.

Levenslust ter inspiratie

Overlevingsdrang is een begrip dat nauw samenhangt met de dynamiek van het collectieve geheugen. Bij de verplaatsing van bepaalde beelden vanuit het archief naar de canon is het van belang dat de betreffende beelden of namen uit het verleden een zekere kracht hebben om in het heden een rol te spelen. Bovendien is een noodzakelijke voorwaarde om überhaupt in ofwel het archief ofwel de canon terecht te komen dat de betreffende elementen uit het verleden in het heden op één of andere manier zijn blijven voortbestaan. *De schilder en het meisje*, een roman die zich

¹⁵⁹ De Moor (2010: 217)

¹⁶⁰ De Moor (2010: 222)

¹⁶¹ Rigney (2001: 11)

afspeelt rondom een opzettelijke poging tot vernietiging van bestaan, namelijk de terechtstelling van Elsje Christiaens, is doordrenkt met de thematiek van de drang om te blijven bestaan.

De wil om te leven is één van de belangrijkste thema's van de roman. Al in het begin van de roman wordt in een gesprek tussen de schilder en zijn zoon gesteld dat de basis van alle hartstochten is "[d]at elk wezen, hoe ellendig er ook aan toe, altijd alles op alles zal zetten om maar te blijven bestaan. Alleen maar dat. Er zijn, en er blijven".¹⁶² De drang om te overleven is duidelijk zichtbaar bij de personages die in de roman overlijden. Allemaal verzetten ze zich heftig tegen hun naderende dood. Elsje zelf is hier een goed voorbeeld van. Het meisje van achttien geeft meerdere keren in de roman blijk van grote levenslust. Wanneer ze probeert te ontsnappen nadat ze haar hospita heeft vermoord, springt ze het water van Damrak in. Ze kan niet zwemmen maar weet instinctief even boven water te blijven "want ze wilde om den drommel niet dood. Geen enkel schepsel wil dat en zij al helemaal niet".¹⁶³ Een schrijnende vooruitwijzing naar haar onherroepelijke en bij de lezer al bekende lot.

Tegen het eind van de roman, wanneer de zoon van de schilder zijn vader over de executie vertelt, blijkt dat Elsjes levenslust haar tot op het laatste moment is bijgebleven. Seconden voor haar executie maakt ze een enorme laatste scène, door haar bewakers aan te vallen en vol protest tegen het te gebeuren staande te schreeuwen, omdat ze "onder geen voorwaarde afstand wil doen van het licht".¹⁶⁴ Ze verstoort hiermee het ritueel van de executie, dat zoals elk ritueel "de bedoeling [heeft] de werkelijkheid op een zijspoor te brengen".¹⁶⁵ Elsje daarentegen heeft wel degelijk door wat haar werkelijke lot is en vertikt het om dit gelaten te ondergaan. Haar reactie wordt tegelijkertijd afgekeurd en begrepen: "[o]nder de toeschouwers waren er enkelen die probeerden te begrijpen waarom ze dat wel begrepen".¹⁶⁶ Dit aspect van de executie maakt grote indruk op de schilder, die enkele maanden eerder zijn levenslustige vrouw Ricky is verloren aan de pest. Ook Ricky wilde duidelijk geen afscheid nemen van het leven en vocht tot het laatste moment, net als Elsje. Het maakte haar korte, hevige ziekbed voor de schilder extra zwaar: "[w]at hem vloerde was haar levenswil".¹⁶⁷

Een opmerkelijke parallel wordt hierbij getrokken tussen kunstwerken en mensen: "Kunstwerken praten net als mensen onophoudelijk met elkaar en verstommen, net als mensen, nadat ze met een paar slagersmessen zijn bewerkt".¹⁶⁸ De levenslust en eindigheid die een mensenleven kenmerken, blijken ook te gelden voor schilderijen en de daarop voorkomende beelden. Een schilder herbergt zijn beelden in schilderijen en "kwalificeert" deze beelden op deze manier voor de eeuwigheid.¹⁶⁹ Schilderijen worden hierbij opgevat als doorgeefstation van bepaalde motieven: "sterke motieven zijn verdomd taaie zwervers, zijn pelgrims. Altijd lukt het ze onderweg wel een nieuw onderkomen op te scharrelen. Een oeroud liefdespaar, tot op de dag van vandaag in leven gebleven".¹⁷⁰ Opvallend is hierbij de vermelding van nieuwe onderkomens. De circulerende motieven kunnen kennelijk in leven blijven in het heden door hun verschijning in telkens een andere context. Het is deze

¹⁶² De Moor (2010: 24)

¹⁶³ De Moor (2010: 29)

¹⁶⁴ De Moor (2010: 223)

¹⁶⁵ De Moor (2010: 221)

¹⁶⁶ De Moor (2010: 222)

¹⁶⁷ De Moor (2010: 141)

¹⁶⁸ De Moor (2010: 28)

¹⁶⁹ De Moor (2010: 168)

¹⁷⁰ De Moor (2010: 116)

mediastrategie waarop veel van het huidige onderzoek in het wetenschappelijke veld van het collectieve geheugen zich richt. Onder andere Rigney benadrukt dat “[t]he ‘working memory’ of a particular community seems more often than not the result of *various* cultural activities that feed into, repeat and reinforce each other”.¹⁷¹

Deze strategie wordt in de roman niet alleen gethematiseerd, maar tegelijkertijd ook zelfbewust gebruikt. Terwijl de dynamiek binnen de schilderkunst in het citaat wordt gethematiseerd, ontstaat er een verbinding ontstaat tussen schilderijen en romans doordat in de roman veel gebruik wordt gemaakt van schilderachtige gedetailleerde beschrijvingen met veel aandacht voor lichtval en kleurschakering in het landschap en de lucht. Bovendien is het belangrijkste motief van de roman, dat van Elsje Christiaens, regelrecht ontleend aan een motief uit een schilderij. Op deze manier breidt de thematiek van de dynamiek binnen de schilderkunst zich uit naar de dynamiek van het culturele geheugen, een dynamiek waar de roman volop en zelfbewust aan deelneemt.

Terwijl sterke motieven volgens de *authorial voice* in de roman kunnen blijven voortbestaan door telkens in een andere context te verschijnen, wordt er op een vergelijkbare manier geprobeerd het motief van het meisje Elsje Christiaens te laten voortbestaan. Niet alleen de context van het motief is in de roman anders dan de schetsen van Rembrandt, maar zelfs het medium. Zonder tekstuele bronnen en een naam, zou de historische Elsje Christiaens in de vergetelheid raken, ondanks haar aanwezigheid op de schetsen van Rembrandt. Door echter het motief van Elsje Christiaens in verschillende media te laten verschijnen, kan zij in herinnering blijven voortbestaan. Met de verschijning van de roman is Elsje Christiaens op deze manier inmiddels in een heel aantal culturele uitingen verschenen: de schetsen van Rembrandt, het artikel van kunsthistorica Van Eeghen (1969), het populaire geschiedeniswerk van Geert Mak over Amsterdam (1995) en de hier besproken historische roman van De Moor.

Verlangend vereeuwigen

Zoals uit het voorgaande blijkt, is de roman erop gericht een herinnering aan Elsje Christiaens levend te houden. Hieruit spreekt een verlangen naar de mogelijkheid om bepaalde beelden te vereeuwigen, een verlangen dat in de roman wordt gethematiseerd. De schilder streeft er expliciet naar om bepaalde beelden een lange levensduur te geven: “[p]lezierig doorbordurend bedenkt hij dat zij, de schilders, tenslotte niet bezig zijn de tijdsduur een vorm op te leggen, zoals de dichters dat doen, maar juist omgekeerd de vorm van een tijdsduur voorzien, de blik [...]wat als het een beetje wil een eeuwigheid is”.¹⁷² De schilder probeert dan ook zijn beelden te voorzien van een zekere ‘levenslust’. Samen met een fascinatie voor de werkelijkheid in al zijn facetten, blijkt de levenslust van zowel mens als dier een grote inspiratiebron voor de schilder. Zoals hij op het eind van de roman op weg gaat om de opgehangen Elsje Christiaens te schetsen, zo heeft ook eens een geslacht rund model gestaan voor één van zijn schilderijen, juist omdat “[h]et ondersteboven opgehangen schepsel niets anders uit[drukte] dan zijn vergeefse geweldige wil om te leven.”¹⁷³ Zelfs na hun dood kunnen kennelijk dieren, vereeuwigd door de schilder, hun overlevingsdrang blijven uitdrukken. Op deze manier wordt de overlevingsdrang in de roman niet alleen een drang die eindigt in het onvermijdelijke lot dat mens en dier nu eenmaal treft, maar iets dat juist leidt tot vereeuwiging door het voortleven in de schilderijen van de schilder. Hij heeft het talent én de drang om “een dood

¹⁷¹ Rigney (2003: 20)

¹⁷² De Moor (2010: 166)

¹⁷³ De Moor (2010: 145)

meisje naar het leven te tekenen”, waarbij het voorzetsel naar op twee manieren kan worden opgevat.¹⁷⁴ Wanneer zodoende het lijk van Elsje naar de Volewijk wordt gevaren, is het duidelijk dat de verteller er niet zeker van is dat haar dood ook daadwerkelijk het laatste is dat men van Elsje Christiaens zal horen: “[a]ccepteren dat haar verleden verleden is. Of?”¹⁷⁵ In de roman wordt zodoende gesuggereerd dat het mogelijk is middels de kracht van tekenen het verleden levend te houden: “Wat is er maar weinig nodig om dit ene moment te laten voortduren, niet even, maar voor altijd. Een krassend pennetje”.¹⁷⁶

Het is echter niet zo dat in *De schilder en het meisje* voetstoots wordt aangenomen dat het mogelijk is om authentieke ervaringen en emoties vast te leggen middels kunst. Aan de ene kant lijkt de roman hiermee aan te sluiten bij het *plenitude and loss* model, waarin elke vastlegging van herinneringen in culturele objecten onherroepelijk leidt tot het verlies van de levendigheid van de herinnering. In de roman wordt duidelijk gemaakt dat er bij schilderijen geen sprake is van het bewaren van oorspronkelijke gebeurtenissen of historische personen die in oorspronkelijke vorm uit het schilderij kunnen worden teruggehaald. Wanneer Ricky bijvoorbeeld haar stiefzoon zijn overleden echte moeder wil laten zien, toont ze hem het schilderij dat zijn vader de schilder van haar had gemaakt. Het schilderij, bij zijn moeders leven gemaakt door de schilder en na haar dood grondig aangepast, heeft voor de zoon totaal geen zeggingskracht. Haar blik is voor hem “afwezig, leger dan leeg”.¹⁷⁷ Middels schilderijen kan de schilder zodoende niet de moeder zoals zij was vastpinnen. In lijn hiermee worden afbeeldingen die de schilder maakt onder andere beschreven als “echter dan echt”.¹⁷⁸ Ook van de in reliëf uitgebeelde lijfstraffen in het stadhuis van Amsterdam, die bij de schilder nog heftige emoties oproepen, maakt de roman duidelijk dat tegenwoordige bezoekers van het Paleis op de Dam niet meer op deze manier geraakt zullen worden door de reliëfs: “de schilder, die als al zijn tijdgenoten de spookachtige kracht van het beeld nog erkende, een levensechte bezieling die in later eeuwen totaal zou verwateren”.¹⁷⁹ Terwijl de schilderijen fysiek bewaard kunnen blijven, blijkt zodoende dat de betekenissen en emoties die schilderijen oproepen door de tijd heen veranderen. Een eeuwig bestaan is kortom niet gegarandeerd voor de betekenis en emotie dat een schilderij kan oproepen.

Aan de andere kant wordt op een aantal plaatsen in de roman duidelijk dat herinneringen altijd achteraf worden geconstrueerd, waarmee de roman neigt naar een *social constructivist* opvatting. Alhoewel niet alle toeschouwers in de roman de executie van Elsje Christiaens goed hebben kunnen zien, met uitzondering van één jongetje dat in een lantaarnpaal was geklommen, worden de cruciale details door iedereen achteraf aangevuld: “Toch heeft iedereen gemeend te zien wat het jongetje zag, ook naderhand, in herinnering”.¹⁸⁰ Dat in herinnering de oorspronkelijke ervaring anders wordt beleefd, wordt niet betreurd in de roman. In tegendeel, wanneer Elsje Christiaens een gelukzalige middag in de kroeg herbeleefd, wordt door de verteller opgemerkt dat in haar herinnering deze middag nog veel beter was dan die wellicht in werkelijkheid was geweest: “Het nu heeft niet één verschijningsvorm, het heeft er een heleboel en de eerste versie is heus niet per se

¹⁷⁴ De Moor (2010: 227)

¹⁷⁵ De Moor (2010: 235)

¹⁷⁶ De Moor (2010: 253)

¹⁷⁷ De Moor (2010: 125)

¹⁷⁸ De Moor (2010: 233)

¹⁷⁹ De Moor (2010: 174)

¹⁸⁰ De Moor (2010: 224)

de meest intense en zelfs niet de meest ware".¹⁸¹ Niet alleen in het cognitieve geheugen, maar ook in het collectieve geheugen geldt dat momenten uit het verleden vanuit het heden relevantie en betekenis wordt verleend. Dit is duidelijk te zien wanneer de schilder het schilderij toont dat hij in opdracht van het stadsbestuur voor het stadhuis heeft gemaakt, waarbij de interpretatie van het stadsbestuur een duidelijke stempel drukt op episodes uit het verleden: "Wat in die andere architectuur [van het stadhuis zelf – MH] gebeurde, iets uit de vaderlandse geschiedenis van vele eeuwen geleden, vond vanuit een verblindend Clair-obscur fijntjes en automatisch de weg naar het hier en nu: Nederlanders zijn trouw, betrouwbaar, vroom, ondernemend, open, rechtdoorzee, eerlijk, rebels, koelbloedig, onbuigzaam en schrikwekkend vechtlustig".¹⁸²

Terwijl in de roman enerzijds de doodsheid van een op schilderij vastgelegde herinnering wordt aangehaald, wordt anderzijds ook benadrukt dat herinneringen achteraf worden geconstrueerd, zowel in het cognitieve geheugen als in het collectieve geheugen. En dat laatste is uiteraard ook precies wat de roman zelf doet: vanuit de eenentwintigste eeuw een levendige herinnering construeren aan de door de schilder vastgelegde, letterlijk en figuurlijk dode, Elsje Christiaens. In de roman bestaat zodoende een onopgeloste spanning tussen een verlangen naar toegang tot het verleden en naar vereeuwiging van bepaalde momenten en beelden, en een besef van de onmogelijkheid hiervan, een spanning die kenmerkend is voor het postmoderne tijdperk.¹⁸³

Besluit

In *De schilder en het meisje* wordt met het gebruik van bepaalde narratieve technieken en in thematiek opvallend ingespeeld op de werking van het collectieve geheugen. De vertelsituatie biedt inzicht in verbindingen tussen beelden en herinneringen over vijf eeuwen heen, waarmee de interactie tussen collectieve herinneringen zichtbaar wordt gemaakt. Bovendien wordt hiermee licht geworpen op de rol van literatuur bij de vorming van collectieve herinneringen, iets waar de naamgeving in de roman verder aan bijdraagt. Personages waarin historische figuren zijn te herkennen die een vaste plek hebben veroverd in het collectieve geheugen worden niet met naam aangeduid, terwijl fictieve personages of personages die zijn gebaseerd op figuren uit het archief wel een naam krijgen. Op deze manier reflecteert de roman op het collectieve geheugen, terwijl deze tegelijkertijd deelneemt aan de dynamiek van het collectieve geheugen door een poging te doen om Elsje Christiaens weer op de agenda te zetten. Door het verlangen naar vereeuwiging van het verleden en het belang van circulatie van herinneringen in de thematiek van de roman, wordt bovendien duidelijk dat een verhaal dat losjes op de historische feiten is gebaseerd bij kan dragen aan de gedenkwaardigheid van – in dit geval – Elsje Christiaens. Op deze manier is de roman in lijn met de in het vorige hoofdstuk beschreven roman van Rosenboom.

Wederom is het lastig om *De schilder en het meisje* in te delen in één van de vier in hoofdstuk drie genoemde categorieën, omdat in deze roman de dynamische werking van het collectieve geheugen centraal staat en er nauwelijks wordt ingegaan op de relatie met identiteit. Net als de *Kommunale Gedächtnisroman* herbergt de roman een tegenherinnering. In zekere zin wordt er hiermee ingegaan op het gemeenschapsvormende potentiaal van herinneringen door een expliciet vrouwelijke tegenherinnering te creëren tegenover de veelal op mannen gerichte herinneringen aan

¹⁸¹ De Moor (2010: 41)

¹⁸² De Moor (2010: 20)

¹⁸³ Zoals Elias opmerkt: "postmodernism in the arts is a cultural mindset characterized by an obsession with history and a desperate desire for the comforting self-awareness that is supposed to come from historical knowledge". (Elias 2001: xvii)

de zeventiende eeuw. De authenticiteit van deze tegenherinnering wordt echter niet gesuggereerd, zodat de roman zich toch onttrekt aan indeling bij deze categorie.

Uiteindelijk is *De schilder en het meisje*, net als *De avonturen van Henry II Fix* en *Zoete mond*, een roman die met gebruik van bepaalde narratologische strategieën en in thematiek een interessant licht werpt op het collectieve geheugen en de omgang met herinneringen.

7 Ter afsluiting

In dit onderzoek heb ik vanuit het perspectief van het collectieve geheugen drie hedendaagse Nederlandse historische romans geanalyseerd, om inzicht te krijgen in de dialogische relatie tussen deze romans en de theorie van het collectieve geheugen. Het perspectief van het collectieve geheugen is breder dan dat van de officiële historiografie en binnen de theorie over het collectieve geheugen is veel aandacht voor de rol die literatuur kan spelen bij het doorgeven van bepaalde herinneringen, oftewel representaties van het verleden. In mijn literaire analyses heb ik niet zozeer naar de daadwerkelijke inhoud van de geproduceerde herinneringen gekeken, maar naar de manier waarop herinneringsprocessen op zowel cognitief als collectief niveau in de romans worden gethematiseerd en met behulp van retorische technieken zichtbaar worden gemaakt. Ik heb me zodoende onder meer gericht op de *mimesis of memory* in de drie romans en daarbij heb ik dankbaar gebruik gemaakt van de herinneringsculturele narratologie zoals deze is beschreven door Neumann. Door de thematiek in de romans te analyseren in combinatie met de gebruikte narratologische strategieën, bleek het onder meer mogelijk om na te gaan welk beeld van het collectieve geheugen en de bijbehorende dynamiek tussen herinneren en vergeten in de romans wordt neergezet. In dit afsluitende gedeelte van mijn onderzoek zal ik allereerst kort mijn belangrijkste bevindingen op een rij zetten, waarbij ik een vergelijking zal trekken tussen de drie besproken romans. Hierna zal ik ingaan op de mogelijkheden van het perspectief van het collectieve geheugen bij literaire analyse en de dialogische relatie tussen de historische romans en de theorie van het collectieve geheugen bespreken. Ten slotte zal ik afsluiten met enkele suggesties voor verder onderzoek op dit gebied.

Flexibel bewaren

Tussen de drie in eerste instantie totaal verschillende historische romans die ik heb besproken, zijn een aantal opvallende overeenkomsten te noemen op het gebied van de omgang met herinneringen. Deze overeenkomsten zijn er vooral op het gebied van de thematiek. In alle drie de romans staat het bewaren van momenten, feitelijkheden, beelden en namen in zowel het persoonlijke als het collectieve geheugen centraal. Dat blijkt duidelijk uit het feit dat er in elke roman sprake is van een personage dat zich sterk richt op het bewaren van ervaringen. In Jongstra's roman is dat Henry II Fix, bewaarder in hart en nieren die het liefst alles wat hij meemaakt en tegenkomt fixeert en bewaart voor het nageslacht. Zijn gehele autobiografie is er dan ook op gericht om alles wat met de tijd verdwijnt op te schrijven en hiermee tevens op te slaan voor latere generaties. In *Zoete mond* van Thomas Rosenboom is het Jan de Loper die een extreme bewaardrang aan de dag legt wat betreft zijn persoonlijke ervaringen. Ook hij wil zijn ervaringen in oorspronkelijke vorm bewaren, in eerste instantie in het communicatieve geheugen. Naarmate hij echter ouder wordt en zijn bekendheid in Angelen en omstreken afneemt, beseft hij dat de herinnering aan hem in het communicatieve geheugen met uitsterven wordt bedreigd en probeert hij zich via verschillende media te laten opnemen in het culturele geheugen. In Margriet de Moors roman *De schilder en het meisje* is het de schilder die bepaalde beelden en momenten in zijn schilderijen probeert vast te leggen en daarmee probeert te kwalificeren voor de eeuwigheid. In de roman krijgt de schilder te maken met verschillende gevallen van de vernietiging van het bestaan, met als duidelijkste voorbeeld de executie van het meisje. Door het schilderen van portretten, een genre waarin naar het leven getekend wordt, wil de schilder in zijn doeken de levenslust van onder andere het meisje bewaren.

Niet altijd verloopt het bewaren van het verleden even soepel en dat heeft er mee te maken dat in de drie romans een spanning ontstaat tussen enerzijds opvattingen die in verband kunnen worden gebracht met het *social constructivist* model en anderzijds opvattingen die in verband kunnen worden gebracht met het *plenitude and loss* model. In het *social constructivist* model wordt de mogelijkheid tot het bewaren van oorspronkelijke ervaringen in twijfel wordt getrokken en de aandacht gevestigd op de constructieve rol van de media bij het doorgeven van bepaalde representaties van het verleden. In *De avonturen van Henry II Fix* is de worsteling met de authenticiteit van herinneringen prominent aanwezig. Terwijl hoofdpersonage Fix vasthoudt aan het idee dat oorspronkelijke ervaringen kunnen worden opgeslagen in het ondoorgrondelijke systeem van het geheugen en hij hiermee tot de *plenitude and loss* aanhangers kan worden gerekend, wordt met de roman als geheel juist uitgebeeld dat herinneringen aan het verleden op basis van opgeslagen informatie vanuit het verleden achteraf, in het heden, worden geconstrueerd. Het met een schijn van neutraliteit onderbrengen van zogenaamd authentieke herinneringen in een vast systeem met vaste betekenissen wordt in de roman met veel humor aan de kaak gesteld, door een fictieve herinnering te creëren uit talloze archiefstukken. Op deze manier wordt bovendien een flexibele manier van het omgaan met informatie uit het verleden gepropageerd, die niet de schijn ophoudt van een neutrale weergave.

Deze flexibele omgang met informatie uit het verleden komt tevens duidelijk naar voren in *Zoete mond*. In deze roman is het niet zozeer de authenticiteit van herinneringen die wordt bevraagd, maar meer de functionaliteit van herinneringen die in al te vaste – in De Lopers geval letterlijke - vorm worden doorgegeven. Terwijl Jan de Loper wordt voorgesteld als een personage dat vastgeroest zit in oude patronen en zo onherroepelijk in de vergetelheid aan het verdwijnen is, kan het stroomopwekkingsmodel dat Van Buyten ontwikkelt worden opgevat als een manier waarop het bewaren van herinneringen wel functioneel kan zijn. Een van de belangrijkste boodschappen van de roman lijkt dan ook te zijn dat juist het flexibel omgaan met informatie uit het verleden kan zorgen voor een plaats in het collectieve geheugen. Het telkens herhalen van een naam alleen is niet genoeg. Om herinnerd te worden heeft deze naam een verhaal nodig dat hieraan losjes is verbonden en de naam actualiseert.

De schilder en het meisje lijkt perfect aan te sluiten bij de ‘reclamestrategie’ die in *Zoete mond* voorgesteld wordt, want in de roman wordt een verhaal gegeven bij de enige feitelijke gegevens die er bekend zijn over het meisje Elsje Christiaens, namelijk haar naam en haar beeltenis. De roman neemt hiermee deel aan de dynamiek van het culturele geheugen en doet dit bovendien zelfbewust, aangezien in de roman het belang van circulatie in verschillende media voor het voortleven van bepaalde media wordt gethematiseerd. Het verhaal is grotendeels fictief, waaruit kan worden afgeleid dat de authenticiteit van de herinnering niet zozeer van belang is, als wel de functionaliteit. In de roman bestaat bovendien een onopgeloste spanning tussen een verlangen om het verleden te vereeuwigen in kunst en een besef van de beperkte mogelijkheid hiervan. Authentieke emoties en betekenissen kunnen niet worden vereeuwigd in kunst, maar bepaalde motieven kunnen blijven voortleven in de herinnering wanneer hier met een zekere flexibiliteit mee wordt omgegaan.

Kortom, tussen de thema’s in de drie romans bestaan vele raakvlakken, die liggen op het gebied van het geheugen. In de romans wordt in meer of mindere mate gereflecteerd op de authenticiteit van herinneringen, waaruit is af te leiden dat de drie romans in verband kunnen worden gebracht met het *social constructivist* model en ervan uitgaan dat herinneringen achteraf worden geconstrueerd

met behulp van informatie uit het verleden. Daarbij wordt vooral ingegaan op de mogelijkheden die er zijn om deze informatie onder de aandacht te brengen, waarbij flexibiliteit, actualisering en het verhaal (oftewel de achteraf geconstrueerde herinnering) een belangrijke rol spelen.

Mimesis of memory

In mijn analyses heb ik niet alleen gekeken naar de thematiek van het geheugen, maar ook naar de *mimesis of memory* die in de romans tot stand komt door het toepassen van uiteenlopende literaire technieken. Literatuurwetenschappers als Neumann hebben de aandacht gevestigd op de mogelijkheid van literatuur om herinneringsprocessen op cognitief en collectief niveau zichtbaar te maken met behulp van verschillende retorische strategieën. Uit mijn analyses is gebleken dat ook de door mij onderzochte romans gebruik maken van deze technieken om de werking van het cognitieve én collectieve geheugen uit te beelden.

In Jongstra's roman *De avonturen van Henry II Fix* wordt op twee verschillende niveaus gebruik gemaakt van een *personal voice*, die van Fix in zijn autobiografische werk en die van de bezorger van Fix egodocument. Met behulp hiervan wordt duidelijk de ondoorgrondelijke werking van het cognitieve geheugen getoond, vanwege de opmerkelijke verbanden die in de roman worden gelegd. Fix' verhaal is bovendien niet geheel chronologisch, omdat herinneringen nu eenmaal niet chronologisch opkomen. Tevens is het document in hoge mate selectief, vanwege het feit dat bepaalde ervaringen onherroepelijk vergeten worden. Met een flinke dosis humor wordt de *personal voice* ingezet om authenticiteit te suggereren. Maar juist door de absurde verbanden, de hoge mate van selectiviteit en de aan onbetrouwbaarheid grenzende naïveteit van Fix wordt deze authenticiteit tegelijkertijd bevraagd. Doordat beide ik-vertellers bovendien een extreme passie voor het bewaren van uiteenlopende culturele en materiële dingen aan de dag leggen, werpen zij bovendien licht op de (on)mogelijkheden van het bewaren van collectieve herinneringen. Het vele gebruik van intertekstualiteit en intermedialiteit draagt bij aan het inzichtelijk maken van het creatieve karakter van het herinneringsproces. Door de vele citaten en afbeeldingen in de roman die uit hun oorspronkelijke context worden gehaald en in de context van Fix' leven worden geplaatst, wordt bovendien de rol van context en media in het creëren van herinneringen op de voorgrond geplaatst, wat de authenticiteit van de opgehaalde herinneringen nog meer ondermijnt.

Alhoewel op veel vlakken afwijkend in structuur van Jongstra's roman, wordt de ondoorgrondelijke werking van het geheugen ook in *De schilder en het meisje* duidelijk uitgebeeld. Het gaat hier niet zoals in het geval van Fix, om het cognitieve geheugen, maar om het collectieve geheugen. In *De schilder en het meisje* is er sprake van een *authorial voice* die niet alleen de functie heeft om inzicht te geven in de innerlijke wereld van zowel de schilder als het meisje, maar vooral inzicht geeft in de herinneringen *van* de personages als de latere herinneringen *aan* de personages. Voortdurend wordt er zodoende tussen verschillende tijden heen en weer geschakeld, waarbij de zestiende-eeuwer Titiaan en de negentiende-eeuwer Van Gogh aan het woord komen en ook alvast vooruitgeblikt wordt naar de eenentwintigste eeuw. De verbanden die er op deze manier tussen gebeurtenissen, beelden en namen uit vijf eeuwen gelegd worden, tonen de werking van het collectieve geheugen, waarin de ene herinnering voortdurend andere oproept, ongeacht het tijdsvak. De interactie tussen beelden in de collectieve herinnering wordt zodoende niet alleen gethematiseerd, maar middels de vertelsituatie bovendien uitgebeeld. Bovendien blijkt op deze manier dat actualisering van bepaalde bewaarde afbeeldingen en informatie belangrijk is bij het verwerven van een plek in het collectieve geheugen, en wordt op dit inzicht handig ingespeeld in de vertelsituatie. Daarbij werpt de roman licht op de rol van literatuur bij de vorming van collectieve

herinneringen, onder andere door gebruik te maken van opvallende naamgeving. Gecanoniseerde historische figuren uit de zeventiende eeuw worden in de roman niet bij naam genoemd, wat de aandacht vestigt op de verhaallijnen die in het officiële historische discours onderbelicht zijn, namelijk die van Elsje Christiaens en van vrouwen in het zeventiende-eeuwse Amsterdam.

Zoete mond is in vergelijking met *De avonturen van Henry II Fix* en *De schilder en het meisje* op het gebied van structuur een veel traditionelere roman. In de roman is sprake van een *authorial voice*, die als functie heeft om inzicht te bieden in de manieren waarop beide hoofdpersonen met hun persoonlijke herinneringen omgaan. De roman is grotendeels chronologisch en maakt, anders de *De schilder en het meisje* en *De avonturen van Henry II Fix* weinig gebruik van grote sprongen in de tijd. Toch is er ook in *Zoete mond* sprake van *mimesis of memory*, maar dit ligt op het gebied van het collectieve geheugen. Door middel van het variëren van de frequentie waarmee herinneringen en ideeën in de roman worden verteld, wordt de vorming van communicatieve herinneringen aanschouwelijk gemaakt. Daarbij wordt in *Zoete mond* de rol die het medium speelt bij de constructie van collectieve herinneringen uitgebeeld aan de hand van het personage Van Buyten. Rondom het compleet fictieve personage Van Buyten worden verschillende episodes uit het verleden aan elkaar gekoppeld, zoals de gebeurtenis met de witte beloegadolfijn in de Rijn uit 1966 en het verhaal van L.C. Dudok de Wit, die leefde van 1843 tot 1913. Van Buyten staat - getuige ook zijn naam - in werkelijkheid buiten de geschiedenis, maar heeft onder andere door het koppelen van deze twee episodes, een enorme invloed op de gerepresenteerde herinnering aan beide episodes.

In de drie romans worden kortom verschillende retorische strategieën gebruikt die de thematiek van het geheugen in de romans aanvullen. Herinneringsprocessen worden op deze manier inzichtelijk gemaakt, evenals de problematiek rondom het bewaren en omgaan met herinneringen aan het verleden. Dit gebeurt niet alleen in *De avonturen van Henry II Fix* en *De schilder en het meisje*, die beide een opmerkelijke literaire vorm hebben, maar ook in Rosenbooms roman waarin een meer traditionele vorm wordt gehanteerd.

De dialoog

Zoals blijkt uit mijn analyses zijn de drie romans opvallend goed te verbinden met de hedendaagse theorie van het collectieve geheugen die in het tweede hoofdstuk van deze scriptie is beschreven. In de besproken romans is er sprake van vele verwijzingen naar het proces van het herinneren, op zowel cognitief als collectief niveau. Vooral in *De avonturen van Henry II Fix* en *Zoete mond* wordt expliciet gesproken over herinneringen, door personages op te voeren die problemen ondervinden bij de omgang met hun persoonlijke herinneringen. In beide romans wordt de omgang met persoonlijke herinneringen gekoppeld aan de omgang met collectieve herinneringen, een metaforische stap die juist binnen het onderzoeksgebied van het collectieve geheugen gemaakt wordt. Daarbij wordt er in de drie romans samen gebruik gemaakt van een breed scala aan mediavormen, waaronder literatuur, afbeeldingen, schilderijen, officiële geschiedkundige bronnen, documentaires, gedenkboeken, wetenschappelijke werken en populairwetenschappelijke uitgaven. Hierdoor zijn de romans goed te verbinden aan de theorie van het collectieve geheugen, die zich richt op representaties van het verleden in allerlei soorten media.

Door de verbinding van de romans met de theorie van het collectieve geheugen vielen bovendien, vanwege de focus op herinneringen, verschillende elementen in de romans op hun plaats, zoals de opvallende naamgevingskwestie in *De schilder en het meisje* en het stroomopwekkingsmodel van Van Buyten dat opvallend vaak wordt aangehaald in *Zoete mond*. Aan

de andere kant maken de drie romans verschillende theoretische concepten op hun beurt aanschouwelijk, niet alleen in thematiek, maar ook doordat *mimesis of memory* van toepassing blijkt op de historische romans die ik heb onderzocht. In de drie casussen die ik behandeld heb, bleek de structuur in hoge mate bij te dragen aan het beeld dat de romans uitdragen over het collectieve geheugen en de werking daarvan. Zo wordt in de romans duidelijk op welke manier een model als het *plenitude and loss* model problematisch kan zijn en dat daarom het collectieve geheugen beter via een *social constructivist* benadering beschouwd kan worden. De focus in het geval van de door mij besproken romans ligt op de flexibele omgang met informatie uit het verleden en de rol van media bij het construeren van herinneringen aan het verleden. Vragen die in de drie romans gesteld worden zijn vragen naar de mogelijkheid van het bewaren van authentieke herinneringen, en naar de mogelijkheden om herinneringen aan het verleden kracht te laten hebben in het heden.

De drie besproken romans tonen hiermee dat historische romans in een dialogische verhouding kunnen staan tot het geheugentheoretische discours. De drie romans lenen zich er bijzonder voor om gelezen te worden vanuit het perspectief van het collectieve geheugen, met behulp van het gereedschap van de herinneringsculturele narratologie en bieden op hun beurt hun visie op de vorming van collectieve herinneringen.

Verder onderzoek

In deze scriptie ben ik ingegaan op de theorie van het collectieve geheugen en heb ik aan de hand daarvan drie hedendaagse historische romans geanalyseerd. Aan de hand van deze drie historische romans heb ik laten zien dat het perspectief van het collectieve geheugen een nuttig en breed perspectief kan bieden van waaruit deze romans kunnen worden geanalyseerd. Dit biedt mijns inziens perspectief voor verder onderzoek op dit gebied.

In mijn theoretisch kader heb ik kort gewezen op de verschillende overeenkomsten tussen de theorie van literatuurwetenschappers op het gebied van historische romans en de geheugentheoretische benadering van literatuurwetenschappers. Interessant zou zijn om deze overeenkomsten verder uit te diepen, zodat niet alleen het veld van de historiografie en het collectieve geheugen naar elkaar toe kunnen groeien, maar ook dat van de bijbehorende literatuurwetenschappelijke gebieden. Daarbij zou het interessant zijn om niet alleen hedendaagse, maar ook oudere historische romans te analyseren vanuit het perspectief van het collectieve geheugen. Op deze manier is het mogelijk om na te gaan of, en zo ja op welke manier de in de romans uitgebeelde herinneringsprocessen zich hebben ontwikkeld, in relatie tot de ontwikkelingen in het wetenschappelijke veld van het collectieve geheugen.

Verder ben ik bij de bespreking van de herinneringsculturele narratologie ingegaan op Neumanns model voor de *fictions of memory*. Uit mijn analyses bleek duidelijk dat de analyse van historische romans aan de hand van herinneringsculturele narratologie verhelderend kan zijn, maar tegelijkertijd bleek dat de historische romans niet goed in het door Neumann gemaakte model passen, omdat hun focus niet zozeer ligt op het gebied van de identiteit. Wel echter beelden de drie romans op zeer uiteenlopende wijzen de werking van zowel het collectieve als het persoonlijke geheugen uit, waarmee ze bepaalde theoretische concepten als het *social constructivist* model aanschouwelijk maken. Een onderzoek naar meer historische romans waarin *mimesis of memory* te herkennen is, biedt wellicht mogelijkheden voor uitbreidingen van Neumanns model, die als leidraad bij de literaire analyse kunnen gelden van romans die zich bezighouden met de werking van het geheugen.

Tot slot maken mijn analyses duidelijk dat wanneer het gaat om het begrijpen en verdiepen van de theorie rondom het collectieve geheugen, het bijzonder nuttig kan zijn om niet alleen naar de inhoud, transformatie en circulatie van specifieke herinneringen in literatuur te kijken, maar ook na te gaan op welke manier er in de literaire praktijk zelf tegen het collectieve geheugen wordt aangekeken. Terwijl historische romans zelf deelnemen aan de dynamiek tussen archief, canon en vergetelheid, heb ik laten zien dat de romans in sommige gevallen hun visie op deze dynamische processen bovendien literair uitbeelden. Dit maakt historische romans niet alleen het lezen, maar ook het bestuderen waard.

Literatuur

- Assmann, A. (2008) 'Canon and Archive'. In: Erll en Nünning (red.) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlijn: De Gruyter, pp. 97-107.
- Assmann, J. (1995) 'Collective Memory and Cultural Identity'. In: *New German Critique* 65, pp. 125-134.
- Baggerman, A. (2007) 'Knippen & plakken. Over de Zwolse avonturen van Atte Jongstra'. In: *Hollands Maandblad* 49.8/9, pp. 4-9.
- Berns, E. (1981) 'Jacques Derrida en de taal filosofie'. In: Berns, IJsseling en Moyaert (red.) *Denken in Parijs. Taal en Lacan, Foucault, Althusser, Derrida*. Alphen aan de Rijn: Samsom, pp. 139-170.
- D'Haen, Th. L. (red.) (2000) *Proceedings of the XVth Congress of the International Comparative Literature Association "Literature as cultural memory": Leiden, 16-22 August 1997*. Amsterdam: Rodopi.
- Eeghen, I. H. van (1969) 'Elsje Christiaens en de kunsthistorici'. In: *Amstelodamum* 56.4, pp. 73-78.
- Elias, A.J. (2001) *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Erll, A. (2005) 'Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses'. In: Erll en Nünning (red.) *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlijn: De Gruyter, pp. 249-276.
- Erll, A. (2006) 'Re-writing as Re-visioning. Modes of representing the 'Indian Mutiny' in British novels, 1857 to 2000'. In: Erll en Rigney (red.) *Literature and the production of cultural memory. EJES (European Journal of English Studies)* 10.2, pp. 163-185.
- Erll, A. (2008a) 'Cultural Memory Studies: an introduction'. In: Erll en Nünning (red.) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlijn: De Gruyter, pp. 1-18.
- Erll, A. (2008b) 'Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory'. In: Erll en Nünning (red.) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlijn: De Gruyter, pp. 388-398.
- Erll, A. en A. Nünning (2006) 'Concepts and methods for the Study of Literature and/as Cultural Memory'. In: Nünning, Gymnich en Sommer (red.) *Literature and Memory. Theoretical Paradigms, Genres, Functions*. Tübingen: Francke, pp. 11-28.
- Erll, A. en A. Rigney (red.) (2006) *Literature and the production of cultural memory. EJES (European Journal of English Studies)* 10.2.
- Hutcheon, L. (1988) *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*. New York: Routledge.
- Huysens, A. (2000) 'Present Pasts: Media, Politics, Amnesia'. In: *Public Culture* 12.2, pp. 21-38.

- Jongstra, A. (2007) *De avonturen van Henry II Fix*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Mak, G. (1995) *Een kleine geschiedenis van Amsterdam*. Amsterdam: Atlas.
- Molhuysen, P.C. en P.J. Blok (red.) (1911) 'Cloeck, Mr. Pieter'. In: *Nieuw Nederlandsch biografisch woordenboek. Deel 1*. Leiden: A.W. Sijthoff.
Op: http://www.dbnl.org/tekst/molh003nieu01_01/molh003nieu01_01_1024.php?q= [geraadpleegd 13-06-2011].
- Moor, M. de (2010) *De schilder en het meisje*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Neumann, B. (2005) *Erinnerung – Identität – Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of Memory“*. Berlijn: De Gruyter.
- Neumann, B. (2008) 'The literary representation of memory'. In: Erll en Nunning (red.) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlijn: De Gruyter, pp. 333-343.
- Nora, P. (1989) 'Between memory and history: les lieux de mémoire'. In: *Representations* 26, pp. 7-25.
- Olick, J.K. en J. Robbins (1998) 'Social Memory Studies: From "Collective Memory" to the Historical Sociology of Mnemonic Practices'. In: *Annual review of Sociology* 24, pp. 105-140.
- Rigney, A. (2001) *Literatuur als herdenking*. Amsterdam: VU uitgeverij.
- Rigney, A. (2003) 'Scarcity, plenitude and the circulation of cultural memory'. In: *Journal of European Studies* 35.1/2, pp. 11-28.
- Rigney, A. (2004) 'Portable Monuments: Literature, Cultural Memory, and the Case of Jeanie Deans'. In: *Poetics Today* 25.2, pp. 361-396.
- Rigney, A. (2008) 'The Dynamics of Remembrance: Texts between Monumentality and Morphing'. In: Erll en Nunning (red.) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlijn: De Gruyter, pp. 345-353.
- Rosenboom, Th. (2010) *Zoete mond*. Amsterdam: Querido. [2009]
- Streng, J.C. (1996) 'Aan weerszijden van de Franse revolutie: Zwolle voor 1787 en na 1795'. In: *Overijsselse Historische Bijdragen* 111, pp. 105-116.
Op: <http://www.historischcentrumoverijssel.nl/NR/rdonlyres/5569537A-AAAB-4ED3-8BA7-AD1B47382D97/0/06.pdf> [geraadpleegd 13-06-2011]
- Vervaeck, B. (2004) *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Nijmegen: Vantilt. [1999]
- Vervaeck, B. (2009a) 'Werken aan de toekomst: De historische roman van onze tijd'. In: *Nederlandse letterkunde* 14.1, pp. 20-48.
- Vervaeck, B. (2009b) 'Over *Zoete mond* van Thomas Rosenboom'.
Op: http://www.dereactor.org/home/detail/nooit_gedacht_rosenboom/ [geraadpleegd 13-06-2011]

Vitse, S.B. (2007) 'Een Zwollenaar met vaart. Over goedgekozen woorden en historisch bewustzijn in Jongstra's *Henry II Fix*'. In: *Dietsche Warande & Belfort* 152.4, pp. 701-714.

Wesseling, L. (1988) 'Geschiedenis als bodemloze bron; de postmodernistische variant op de historische roman'. In: Blok, Steen en Wesseling (red.) *De historische roman*. Utrecht: Stichting Grafiet, pp. 140-162.