



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Geschiedenis en literatuur in de twintigste eeuw

van der Poel, I.

Publication date

2008

Document Version

Final published version

Published in

De korte 20e eeuw: opstellen voor Maarten van Rossem

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

van der Poel, I. (2008). Geschiedenis en literatuur in de twintigste eeuw. In L. Dorsman, E. Jonker, & J. Koch (Eds.), *De korte 20e eeuw: opstellen voor Maarten van Rossem* (pp. 44-53). Nieuw Amsterdam.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Geschiedenis en literatuur in de twintigste eeuw

Ieme van der Poel

44 Tot aan het einde van de negentiende eeuw waren geschiedenis en literatuur nauw met elkaar verweven. Sterker nog, de geschiedschrijving werd beschouwd als een onderdeel van de literatuur. Met de opkomst van het positivisme komt daarin verandering. De geschiedenis maakt zich los van de letterkunde en verruilt de wereld van de kunsten voor die van de wetenschap. Een goed historicus onderscheidt zich niet langer door zijn visionaire blik en gebruik van fraaie metaforen, maar door zijn *esprit de méthode* die hem, in combinatie met een zo neutraal mogelijk taalgebruik, voor het 'impressionisme' van zijn voorgangers moet behoeden.

In Frankrijk bracht deze ontwikkeling in de beginjaren van de Derde Republiek (1870-1940) een felle polemiek teweeg tussen de voor- en tegenstanders van de verwetenschappelijking van de geschiedschrijving. Tot de voorstanders behoorde Fustel de Coulanges, mediëvist en hoogleraar aan de Sorbonne. Zijn ideeën over de geschiedenis als wetenschap vinden we onder meer verwoord in zijn beroemd geworden voorwoord bij *La Monarchie franque* (1888):

'Geschiedenis is geen vorm van kunst, maar zuivere wetenschap. Zij heeft niet tot taak om meeslepend te verhalen, noch om zich te verliezen in diepzinnige uitweidingen. Zoals iedere wetenschap dient ze zich te houden aan de feiten, om deze vervolgens te ana-

lyseren, met elkaar te vergelijken en hun onderlinge verbanden aan te tonen.'

Tot degenen die zich fel tegen deze ontwikkeling verzetten, behoorde de schrijver en kunstcriticus Joris-Karl Huysmans. Als conservatief katholiek stond Huysmans afwijzend tegen de parlementaire democratie, maar het sciëntisme met zijn grenzeloze vertrouwen in de moderne wetenschap dat de Derde Republiek zo hoog in het vaandel droeg, kon hem evenmin bekoren. In zijn roman *Là-bas* (1891) stelde hij het vooruitgangdenken aan de kaak, zoals hij dat belichaamd zag in twee populaire wetenschappers uit zijn tijd: Louis Pasteur, de grondlegger van de microbiologie, en de arts en psychopatholoog Jean-Martin Charcot. De vindingen van eerstgenoemde waren er volgens Huysmans debet aan dat de Franse wijnen nergens meer naar smaakten, terwijl hij de tweede verweet de mystieke ervaring te hebben gedegradeerd tot een vorm van hysterie.

Maar *Là-bas* vormt in de allereerste plaats een pleidooi voor het behoud van de traditionele band tussen geschiedschrijving en literatuur. Bij monde van zijn alter ego, Durtal, tekent Huysmans verzet aan tegen de professionalisering van de geschiedwetenschap, waarmee deze in handen dreigt te vallen van een stelletje 'garen- en bandhandelaren', met wie ongetwijfeld nieuwlichters zoals Fustel de Coulanges worden bedoeld. Het zal dan ook geen toeval zijn dat Durtal zowel historicus als letterkundige is. Een mediëvist nog wel, die werkt aan een biografie van de vijftiende-eeuwse Blauwbaard Gilles de Rais.

Durtals kritiek op de historici uit zijn tijd richt zich niet alleen op wat hij als de depoëtisering, de onttovering van zijn vak beschouwt. Hij trekt ook de claim van objectiviteit in twijfel zoals die door Fustel de Coulanges en diens geestverwanten, de historici Seignobos en Langlois, werd gemaakt:

'Ze pretenderen niets aan de verbeelding over te laten, hetgeen weliswaar juist is, maar dat weerhoudt hen er niet van om door

een selectieve keuze van hun bronnen de geschiedenis te vervalsen. En daarbij wordt hun methode ook gekenmerkt door een grote mate van simplisme! Wanneer ze ontdekt hebben dat een bepaalde gebeurtenis zich op een paar plaatsen in Frankrijk heeft voorgedaan, dan verbinden ze er direct de conclusie aan dat het hele land zo dacht en leefde, op die en die dag, van dat en dat jaar, op dat en dat uur.²

46 Aangezien het onmogelijk is om het verleden te reconstrueren, zo stelt Durtal, is de historicus, nét als de romanschrijver, in de eerste plaats aangewezen op zijn verbeeldingskracht en zijn vermogen om zich in te leven in de tijd die hij beschrijft. In *Là-bas* resulteert dit in visionaire beschrijvingen à la Michelet van de door Gilles de Rais en diens handlangers aangerichte heksensabbats en moordpartijen, met als apotheose het moment waarop de bloeddorstige edelman, tot inkeer gekomen, het voor zijn proces toegestroomde volk om vergeving vraagt en, 'de stralende geest van de Middeleeuwen de rechtszaal vulde van een oogverblindend licht' (*Là-bas*, p. 227).

Een late echo van de controverse tussen de voor- en tegenstanders van de scheiding tussen geschiedenis en literatuur vinden we in *Omzien in verwondering*, de autobiografie van Annie Romein-Verschoor. We schrijven 1914: Romein verruilt haar ouderlijk huis in Den Helder voor Leiden om daar, gedreven door vage literaire aspiraties, de kandidaatstudie Nederlandse letteren te volgen. Op dat moment bestond er aan de Leidse Universiteit nog geen onderscheid tussen de opleidingen geschiedenis en neerlandistiek en Romein-Verschoor loopt zowel college bij de historicus Huizinga als bij de taalgeleerde Uhlenbeck. Terugblikkend op deze periode, vermeldt ze met instemming hoe ze deze laatste eens tekeer heeft horen gaan over de schrijver en criticus Herman Robbers. In het portret dat ze van de auteur van *De bruidstijd van Annie de Boogh* (1901) schetst, weerspiegelt zich de strijd tussen de 'impressionistische' en de wetenschappelijke geschiedbeoefening, zoals hierboven beschreven:

'Een romanschrijver en niet zo bijster intelligente criticus die zich en zijn lezers weer eens ergens vergast had op de sinds het begin van de eeuw zo gretig genoten hoon van de "scheppende kunstenaar" tegen de dorre, droge wetenschap, het domme verstand.'³

Wanneer Romein-Verschoor tijdens de colleges van Huizinga voor het eerst kennismakt met 'een geschiedenis die geen verhaal vertelde, maar die met historische begrippen werkte en speelde', is haar keuze voor 'wat we later de theoretische geschiedenis zouden gaan noemen', snel gemaakt. Ze omarmt de door Robbers verguisde 'dorre, droge wetenschap' en laat haar vroegere, literaire ambities varen.

47 De scheiding tussen literatuur en geschiedenis, zoals die rond het begin van de twintigste eeuw haar beslag kreeg, heeft echter noch schrijvers noch historici ervan weerhouden om zich bij gelegenheid op het erf van de ander te wagen. Zo opent historica Evelien Gans het eerste deel van haar dubbelbiografie over Jaap en Ischa Meijer met de constatering dat 'de scheiding tussen feit en fictie zelf een fictie is'. Daarbij sluit ze de mogelijkheid geenszins uit dat haar 'personages' met haar aan de loop zullen gaan, als betrof het romanfiguren in plaats van mensen van vlees en bloed.⁴ Toch bekruipt je als lezer van deze dubbelbiografie nooit het gevoel dat Gans een roman geschreven heeft in plaats van een historische studie: de grens die biografie en fictie van elkaar scheidt, wordt nergens overschreden. Juist op de momenten waarop zij zich niet beperkt tot de beschrijving van de historische feiten zonder meer – het Joodse gezin Meijer werd tijdens de oorlog gedeporteerd en overleefde Bergen-Belsen – maar zich ook de vraag stelt hoe het was om de gruwelijkheden van het nazisme aan den lijve te ondervinden, heeft Gans een grote mate van terughoudendheid betracht.

Ook voor wat de naoorlogse periode betreft werpt zich onherroepelijk de vraag op hoe en in welke mate deze zo traumatische ervaringen het handelen en denken van de gebiografeerden blijvend hebben bepaald. Of, zoals Gans het zelf verwoordt: 'Ook

Jaap Meijer zal vaak door het prisma van het kamp gekeken hebben, zo kort na de bevrijding en nog lang – of zelfs altijd – daarna (p. 386).⁷

Om enigszins greep te krijgen op deze weerbarstige materie die zich nauwelijks met feiten laat staven, neemt Gans met enige regelmaat haar toevlucht tot fictie. Zo citeert ze een aantal van de gedichten die Jaap Meijer in zijn latere leven schreef en waarin zijn kampervaringen een belangrijk thema vormen. Opmerkelijk genoeg greep Meijer voor deze gedichten vaak terug naar het Groningse dialect van zijn kindertijd. Hieraan zou je de (voorzichtige) conclusie kunnen verbinden dat zij niet door hun inhoud in de eerste plaats maar juist door hun *vorm* iets duidelijk maken van de leemte, de holle leegte, die vanaf het einde van de oorlog onverbreekelijk deel uitmaakte van Meijers persoonlijk bestaan. Hij leefde in het besef dat de taal van zijn vroegste jeugd geen enkel doel meer diende: niet alleen de moeder die hem die taal had geleerd was in de oorlog weggevoerd, maar ook de Joodse gemeenschap die haar gesproken had en de Joodse cultuur die voor een belangrijk deel in deze taal tot uitdrukking werd gebracht, waren door de oorlog weggevaagd.

Een ander voorbeeld van de wijze waarop Gans feit en fictie met elkaar verbindt, is te vinden in het hoofdstuk dat de periode van kort na de oorlog beschrijft. Hierin lezen we hoe Jaap Meijer dagelijks per trein op en neer reist tussen Amsterdam en Gouda, nadat hij daar een baan als leraar aan het gymnasium heeft gekregen: “Elke dag op en neer met die trein,” fluisterde zijn moeder, bekommerd. “En hij was nog zo ziek van Belsen.”⁵

De regels die Gans hier citeert, zijn strikt genomen niet ontleend aan een historische bron, maar aan een van de columns die Ischa Meijer onder het pseudoniem ‘De Dikke Man’ in de jaren negentig in *Het Parool* publiceerde. De vader naar wie in dit citaat wordt verwezen, is dus strikt genomen niet Jaap Meijer, leraar in Gouda en als overlevende worstelend met alle angsten en obsessies die hij aan het kamp had overgehouden, maar diens literaire tegenhanger: ‘de-vader-van-de-Dikke-Man’. Dit roept onvermijdelijk de

vraag op waar in dit geval de geschiedenis eindigt en de literatuur begint. Je zou hoogstens kunnen zeggen dat Gans, door haar *intentie* een historische studie te willen schrijven, de vader zoals hij door de zoon is verbeeld, weer terugplaatst in de geschiedenis.

In de hierboven geciteerde tekst van Ischa Meijer staat de spoorweg voor een gevoel dat zich moeilijk onder woorden laat brengen, maar dat alles te maken heeft met de angstige beklemming om, met achterlating van alles wat je lief was, een onbekende bestemming tegemoet te gaan. Het is derhalve niet verwonderlijk dat deze als een bij uitstek *literair* motief regelmatig terugkeert in het werk van een aantal hedendaagse schrijvers bij wie de pijnlijke herinnering aan de deportatie en de vernietiging van de Europese Joden een belangrijk thema vormt. De Brits-Duitse schrijver W.G. Sebald ijkte in dit verband de term *Schmerzenspuren*:

‘Die dag sprak Austerlitz (...) nog lang over de sporen van pijn (*Schmerzenspuren*) die in talloze fijne lijntjes door de geschiedenis heen lopen zoals hij zei te weten. Bij zijn onderzoekingen naar de architectuur van stations (...) kon hij de gedachte aan de smart van het afscheid nemen en de angst voor vreemde streken nooit uit zijn hoofd zetten, hoewel zulke dingen natuurlijk niet tot de architectuurgeschiedenis behoorden.’⁶

Behalve in het hierboven geciteerde *Austerlitz*, spelen spoortrajecten ook een cruciale rol in een ander boek van Sebald: *Die Ausgewanderten* (1993). Hierin probeert een anonieme verteller de levens van een viertal mannen te reconstrueren, of preciezer, te verbeelden, van wie het lot in belangrijke mate door de oorlog werd bepaald. Net als Jaap en Ischa Meijer behoren deze migranten allen op de een of andere manier tot de ‘overlevenden’. Een van hen is Paul Bereyter, een vroegere onderwijzer van de verteller. Degenen die hem hebben gekend, herinneren zich hem als iemand die van kindsbeen af gefascineerd was door alles wat met trainen te maken had en die deze hartstocht voor spoorboekjes en spoorwegemplacements ook overbracht op zijn leerlingen. Op zijn vierenzeven-

tigste maakt Bereyter een einde aan zijn leven door voor een trein te gaan liggen: 'Spoortrajecten hadden voor Paul een diepe betekenis. Misschien voorvoelde hij dat zij naar de dood leidden.'⁷

Sebalds fictie vertoont wat de vorm betreft een sterke gelijkenis met de biografie. In plaats van gebruik te maken van de vrijheid die de roman biedt om gebeurtenissen van binnenuit te beschrijven, geeft hij de voorkeur aan het vertelperspectief van de (fictieve) buitenstaander, dat net als dat van de historicus/biograaf, een ruime mate van terughoudendheid impliceert. Daarnaast bevatten zijn boeken steevast een aantal illustraties in de vorm van kaarten, plattegronden en vooral ook foto's. De voorliefde van de schrijver gaat daarbij uit naar vooroorlogse familiefoto's, amateuristisch gemaakte kiekjes, vaak onscherp en voorzien van een ouderwets, witgekarteld randje. Voor zijn lezers zijn deze foto's zowel intrigerend als verwarrend, omdat er, anders dan in een gewone biografie, geen duidelijk (of eenduidig) verband bestaat tussen de kinderen en volwassenen die op de foto's staan afgebeeld en de personages die in de tekst worden beschreven. Mede hierom wordt Sebald wel beschouwd als de grondlegger van een nieuw literair genre: de biografische fictie.

Een vergelijkbare vermenging van feit en fictie vinden we in het werk van de Franse schrijver Patrick Modiano, voor wie de troebele geschiedenis van Frankrijk tijdens de bezettingsjaren, net als nazi-Duitsland voor Sebald, een onuitputtelijke bron van inspiratie vormt. Of wellicht is het juist om in verband met deze twee auteurs te spreken van een niet-aflatende obsessie die zich vertaalt in literatuur. In *Dora Bruder* (1997) probeert de ik-figuur de levensgeschiedenis te achterhalen van zomaar een Joods meisje in Parijs in oorlogstijd. Als uitgangspunt voor deze roman nam Modiano een kort bericht dat op 31 december 1941 in de Franse krant *Paris-Soir* verscheen en dat de verteller van de roman, jaren later, bij toeval onder ogen krijgt. Het betreft een oproep van ouders die op zoek zijn naar hun dochter, Dora Bruder, die kennelijk van huis is weggelopen. Hoewel de anonieme verteller er tijdens zijn dagenlange zwerftochten door Parijs beetje bij beetje in slaagt om zowel een fo-

toetje van Dora te achterhalen, als de verschillende adressen waar ze woonde en de scholen die ze bezocht, blijft de korte periode van haar 'eerste' verdwijning – die aan haar definitieve verdwijning in *Nacht und Nebel* voorafgaat – in raadsels gehuld. Daarmee vormt deze episode ook het meest wezenlijke aspect van Dora's voortijdig beëindigde leven, een uniek moment waarop ze zich aan de anonimiteit van haar slachtofferschap heeft weten te onttrekken:

'Weglopen is – schijnt het – een soort noodkreet, en soms een vorm van zelfmoord. Toch heb je even een gevoel van eeuwigheid. Je hebt niet alleen alle banden met de wereld verbroken, maar ook met de tijd.'⁸

Door aan dit op het eerste gezicht zo onbeduidende voorval universele betekenis toe te kennen, geeft Modiano een van de naamloze slachtoffers van de *Endlösung* een gezicht, alsmede een bescheiden mate van *agency*, het vermogen haar lot in eigen hand te nemen. Daarmee ontstijgt Dora Bruder haar eigen geschiedenis en doet zij haar intrede in de literatuur.

Zoals het werk van de hierboven geciteerde schrijvers laat zien, blijkt er ten aanzien van de verbeelding van de meest dramatische momenten uit de geschiedenis van Europa in de twintigste eeuw een grotere overeenkomst tussen literatuur en geschiedschrijving te bestaan dan men wellicht zou denken. Hoewel de geschiedenis als universitaire discipline nog altijd in handen is van de door Huysmans zo verfoeide 'garen- en bandhandelaren', zijn er onder hen weinig meer die hun vak nog als een 'zuivere' wetenschap ervaren. Niet voor niets gaf Evelien Gans haar biografie van Jaap en Ischa Meijer de ondertitel 'een joodse geschiedenis' mee. Daarmee wilde zij ongetwijfeld het feit benadrukken dat iedere biografie per definitie het stempel van zijn maker draagt en daarmee ook onwillekeurig de invloed ondergaat van diens persoonlijke geschiedenis en het moment van waaruit hij of zij terugblijkt op het verleden.⁹

De rol die in de romans van Sebald en Modiano aan de fictionele verteller wordt toegekend, lijkt in zijn bescheidenheid, zijn 'dienstbaarheid' om de Franse literatuurwetenschapper Emmanuel Bouju te citeren, sterk op die van de biograaf.³⁰ Anders dan bijvoorbeeld het geval is bij Durtal, het alter ego van Huysmans, die zijn schrijftafel op gezette tijden verruult voor het bed van zijn maitresse, blijft in deze hedendaagse romans het persoonlijke leven van de verteller, zo hij dat al bezit, vrijwel geheel voor de lezer verborgen. Hij speurt, observeert en luistert in de eerste plaats. En is daarbij, naar het voorbeeld van de historicus, uiterst spaarzaam met zijn commentaar.

52 Maar er is ook een belangrijk verschil tussen beiden. Want terwijl de geschiedenis ernaar streeft het verleden zo goed en zo volledig mogelijk te reconstrueren, kiest de contemporaine literatuur ervoor om ten aanzien van dit zelfde, pijnlijke verleden een zekere mate van dubbelzinnigheid te laten bestaan. Een aantal hedendaagse schrijvers gaat daarin zo ver dat zij juist het mysterie, het niet-weten of niet *kunnen* weten, tot de kern van hun verhalen hebben gemaakt. Wat betreft de structuur vertoont hun werk vaak een grote gelijkenis met de detective, maar de verwachte ontknoping blijft uit. Of zoals Modiano aan het einde van *Dora Bruder* schrijft:

'Ik zal nooit weten hoe ze haar dagen doorbracht, waar ze zich verborgen hield en in wiens gezelschap ze zich bevond (...). Dat is haar geheim. Een armzalig en kostbaar geheim dat de beulen, de verordeningen, de zogenaamde bezettingsautoriteiten, het huis van bewaring, de kazernes, de kampen, de Geschiedenis, de tijd – alles wat ons bezoedelt en vernietigt – haar nooit meer zullen kunnen ontfutselen (p. 138).'

Een tweede verschil tussen de historicus en de romanschrijver is de fascinatie die deze laatste aan de dag legt voor personages die hij weliswaar aan de werkelijkheid heeft ontleend, maar van wie het historisch belang, anders dan bij een Gilles de Rais, om zo te zeg-

gen puur gelegen is in hun menselijkheid. Zo heeft Sebalds intense belangstelling voor een personage als Paul Bereyter ongetwijfeld veel, zo niet alles te maken met diens onopvallendheid. Zijn keuze voor deze figuur is ongetwijfeld mede ingegeven door het feit dat er, anders dan bij publieke personen zoals Jaap en Ischa Meijer, geen tastbare sporen zijn die nog aan Bereyters leven als individu herinneren, aan alles wat hem tot zo veel meer maakte dan slechts een overlevende. Bij schrijvers als Sebald en Modiano liggen historische reconstructie en literaire verbeelding dus in elkaars verlengde. Uit piëteit houden zij zich verre van het innerlijk leven van hun personages en vermijden zij iedere vorm van psychologie. Hun fantasie als schrijver dient slechts één doel: de witte plekken in de levens van hun personages op te vullen met datgene wat de oorlogen ontstolen heeft: het recht op een *ongedenkwaardig* bestaan dat zoveel meer omvatte dan alleen een naam.