

De cultuurhistorische waarde van de literatuur: het geval van de gotieke vertelling in de Nederlandse literatuur

door

Lies WESSELING

Abstract

This article probes the extent to which literary history and cultural history may mutually illuminate each other, without neglecting the poetic dimension of literary works. This poetic dimension is embedded within the genre repertoires that shape the production and reception of literary works. One should therefore take into close account that the literary representation of social conflict is always deflected by the prism of genre conventions. Focusing on the case study of the Dutch Gothic novel, I argue that Gothic tales provide a specific take on the post-war modernization of the Netherlands. As such, they make a valuable contribution to historical debates about the periodization of the sixties and seventies, not in spite of, but because of their specific poetic properties. Thus, it is very well possible to bring literary works to bear upon the discussion of historical issues without either infringing upon the relative autonomy of the literary system or neglecting the specific expertise of literary studies as a discipline in its own rights

LITERATUUR IN CONTEXT

Wie zich wil verdiepen in het nut van literatuur voor cultuurgeschiedschrijving en vice versa geraakt aan gevoelige materie. Literatuur kan alleen licht werpen op de geschiedenis wanneer zij zich op enigerlei wijze inlaat met de sociaal-historische werkelijkheid. Hiermee zou echter de autonomie van het literaire systeem en de legitimiteit van de literatuurstudie als zelfstandige academische discipline in het geding kunnen komen, zo vrezen sommigen. Vandaar dat het debat over de interactie tussen literatuur en maatschappij gemakkelijk in onverzoenlijke tegenstellingen verzandt in de neerlandistiek, althans waar het de moderne Nederlandse literatuur betreft.¹

¹ Het gaat hier specifiek om de Nederlandse, en niet om de Nederlandstalige literatuurbeschuwing. In Vlaanderen is het veel gebruikelijker om de bestudering van kunst en literatuur met cultuurpolitieke en maatschappelijke vraagstellingen te verbinden, vanwege de oorspronkelijke verwevenheid van de (academische) bestudering met de Nederlandstalige literatuur met de Vlaamse beweging. Verder gaat het hier om de gestudering van de (eenen)twintigste eeuwse literatuur, en niet om de historische letterkunde, die veel onbekommerder verbanden legt tussen tekst en context.

Weliswaar is er ruimte voor reflectie waar moderne Nederlandse literatuur onderwerp wordt van geschiedschrijving, omdat radicaal autonomisme nu eenmaal moeilijk verenigbaar is met literatuurgeschiedschrijving.² Ambitieuze projecten zoals *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*³ of de meerdelige literatuurgeschiedenis van de Nederlandse Taalunie⁴ nopen haast onvermijdelijk tot methodologische bezinning,⁵ maar ook hier blijft maatschappelijke contextualisering controversieel. De recensies van *Literatuur en Moderniteit in Nederland 1840-1990* (1996) van Frans Ruiter en Wilbert Smulders zijn illustratief in dit opzicht. Het betreft hier een geschiedenis die literaire veranderingen tussen 1840 en 1990 duidt in termen van maatschappelijke modernisering. Het volgende kritiekpunt is typerend: “Wat bij Ruiter en Smulders centraal staat is inderdaad de context van de literatuur, de maatschappelijke inbedding van literatuur, niet de literatuur zelf. Van die literatuur krijgt de lezer alleen een schimmig, zeer onvolledig en vaak vertekend beeld; soms verdwijnt ze helemaal.”⁶

De kritische reserves ten aanzien van *Literatuur en moderniteit* klinken nog als de harmonie der sferen in de oren vergelijking met het gekrakeel dat is uitgebroken omtrent Thomas Vaessens’ *De revanche van de roman*:

² Voor de New Critics vormt de literatuur een tijdloze, monumentale orde, die slechts verandert door de toevoeging van nieuwe werken. In de praktijk heeft deze opvatting tot uiterst selectieve en statische overzichten geleid, zoals *The Great Tradition* (1948) van Frank Raymond Leavis.

³ MA. Schenkeveld-v.d. Dussen, red., *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*. Groningen: Martinus Nijhoff, 1993. Deze geschiedenis volgt het voorbeeld van *A New History of French Literature*, ed. Denis Hollier, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989. De hoofdstukken in deze geschiedenissen zijn geschreven door verschillende auteurs en richten zich telkens op een belangrijke gebeurtenis in de historische ontwikkeling van het desbetreffende literaire veld. Deze data zijn kapstukken voor zowel de bespreking van het literaire evenement zelf als de sociaal-culturele context daaromheen. Een vernieuwende poging tot contextualiserende literatuurgeschiedschrijving, die echter door critici als eclectisch en onsamenhangend is gediskwalificeerd.

⁴ Het betreft hier een inclusieve poging om de geschiedenis van de Nederlandstalige literatuur te schrijven vanaf haar allereerste begin tot de huidige tijd in zeven delen. Deel 1,2,3, 5 en 7 zijn inmiddels verschenen. Zie www.taaluniversum.org, voor nadere informatie over deze delen.

⁵ Zie Harry Bekkering en Arie Gelderblom, red., *Veelstemmig akkoord: Naar een nieuwe literatuurgeschiedenis*. Den Haag; SDU, 1997. Deze bundel bevat de bijdragen aan het gelijknamig symposium dat de aftrap vormde voor deze brede, Nederlands-Vlaamse literatuurgeschiedenis.

⁶ Anne Marie Musschoot, “Nogmaals literatuurgeschiedenis: De druk van de context,” *Neerlandica extra muros* 37 (1999): 53-57, 53.

Literatuur, autoriteit en engagement (2009).⁷ De kersverse hoogleraar moderne letterkunde is zo langzamerhand uitgegroeid tot de favoriete *whipping boy* van literatuurminnend Nederland. Inmiddels is hij weggezet als “nietsnut”⁸, “warhoofd”⁹, “literair populist”¹⁰ en misleidende docent¹¹. Vaessens wordt een “onkunde inzake de literatuur”¹² en een schrijnend tekort aan echte liefde voor literatuur ten laste gelegd.¹³

De hevigheid van deze polemieken wordt des te opmerkelijker wanneer men bedenkt dat Vaessens niet de eerste aantredende hoogleraar neerlandistiek is die literair engagement opwaardeerde. Zijn stellingname doet sterk denken aan Ton Anbeeks fameuze oproep tot meer “straatrumoer”¹⁴ in de roman in diens inaugurele rede uit 1981. Gegeven Anbeeks belangstelling voor maatschappelijk betrokken literatuur ligt het in de rede dat hij zijn loopbaan in 2005 afsloot met een overpeinzing over de relatie tussen literatuurgeschiedenis en cultuurgeschiedenis. Zijn afscheidsrede gaat uitvoerig in op de vraag wat cultuurgeschiedenissen van de jaren zestig kunnen bijdragen aan inzicht in de literatuur uit de jaren zestig. De verrassende conclusie: bitter weinig. Zijn betoog komt neer op

⁷ Dit soort stormen staken al eerder de kop op, bij voorbeeld toen Ginette Verstraete en Jan Baetens hun *Culturele studies: Een inleiding* (2002) publiceerden. Internationaal gezien kwam deze inleiding rijkelijk laat. Desalniettemin werd ze als hoogst provocerend ervaren in Nederland. Het gegeven dat literaire werken in deze bundel besproken werden temidden van een uitgebreid scala aan andere cultuuruitingen zoals films, kinderboeken, popsongs en reclames werd de beide Vlamingen niet in dank afgenomen. Zij moesten dezelfde verwijten incasseren als Vaessens, die in dezelfde ongemeen felle bewoordingen werden geuit: beunhazerij, misleiding, bederf van de studerende jeugd, etc. Verstraete en Baetens hebben inmiddels een heruitgave van hun inleiding verzorgd: *Culturele studies: Theorie in de praktijk*, Nijmegen: Vantilt, 2009. Wie houdt van affaires en nog verder terug wil in de tijd kan zich verdiepen in de receptie van de bundel *De canon onder vuur: Nederlandse literatuur tegendraads gelezen*, die in 1991 onder redactie van Ernst van Alphen en Maaïke Meijer verscheen.

⁸ Connie Palmen in het TV-programma *De wereld draait door*, 16 april 2009.

⁹ Arie Storm, “Tendentieus en leugenachtig,” *De Groene Amsterdammer*, 15 april 2009.

¹⁰ Carel Peeters, “Het literaire populisme van Thomas Vaessens,” *Vrij Nederland*, 13 mei 2009.

¹¹ Connie Palmen wederom in het *NRC Handelsblad*, “Vaessens is een charlatan. Ik houd mijn hart vast voor iedere student die bij hem afstudeert,” in Elsbeth Etty, “Goede romans zijn geëngageerde romans,” *NRC Handelsblad*, 5 december 2009.

¹² Joke Hermsen, “Moord op de literatuur,” *De Groene Amsterdammer*, 6 mei 2009.

¹³ De kroon wordt gespannen door de criticus Arie Storm, die een recensie publiceerde waarin geen zinnen voorkomen zonder krachttermen zoals “tendentieus en leugenachtig”, “krankzinnig”, “waan-zinnig”, “blufferig”: “Tendentieus en leugenachtig,” *De Groene Amsterdammer*, 15 april 2009.

¹⁴ Ton Anbeek, “Aanval en afstandelijkheid: Een vergelijking tussen Nederlandse en Amerikaanse romans,” *De gids* 144/2 (1981): 70-76.

een diskwalificatie van de cultuurgeschiedenis *tout court*. Het typeert de cultuurgeschiedenis volgens Anbeek dat ze altijd op zoek is naar samenhang, eenheid, naar een zinvol verband:

Er zijn niet alleen maar geïsoleerde sterren, er is verband, zin en betekenis. Dat is de sensatie die de cultuurhistoricus wil delen met zijn lezers, het aangename gevoel dat er een zinvolle samenhang wordt gepresenteerd: alles hangt met alles samen. Het is ook de kracht van Huizinga's *Herfsttij der middeleeuwen*, al lezend krijg je de indruk: zo was het, ik ruik de rottende bladeren.¹⁵

Het probleem is echter dat de eenheid waar de cultuurhistoricus zo naar hunkert een *chimera* blijkt te zijn. Om te beginnen kunnen cultuurhistorische syntheses van een en dezelfde periode sterk uiteen lopen. Dezelfde constatering moet volgens Anbeek gelden voor de literatuur uit de jaren zestig: die valt evenmin gemakkelijk onder één noemer te brengen. Ten slotte doen zich ook nog tal van ongerijmdheden en contradicties voor tussen cultuurhistorische syntheses en literatuurhistorische generalisaties. Kortom, kakofonie alom. De letterkundige doet er daarom maar beter aan zich verre te houden van deze vage discipline. Aan het einde van zijn betoog drukt Anbeek zelfs heimwee uit naar het goede oude “close reading” van het New Criticism.

Anders dan Anbeek ben ik van mening dat cultuurgeschiedenis niet noodzakelijkerwijs op eenheid of grootst gemene delers uit is. Evenmin beperkt zij zich per definitie tot de periodisering van decennia. De tijdvakken die door de cultuurgeschiedenis worden afgegrensd variëren van de kleinste eenheid van een decade tot periodes die diverse eeuwen omvatten. En waarom zouden we cultuurhistorische periodes van welke omvang dan ook niet kunnen duiden in termen van typerende conflicten, onderhuidse spanningen en onopgeloste tegenstrijdigheden? Precies hierin schuilt de cultuurhistorische waarde van literatuur. Literaire werken zijn bij uitstek geschikt om het (zelf-)beeld van een bepaalde periode of ontwikkeling te nuanceren, te compliceren, of zo nodig open te breken.¹⁶

¹⁵ Ton Anbeek, “De Nederlandse Literatuur en de jaren zestig, of: is cultuurgeschiedenis mogelijk?” *Voortgang: Jaarboek voor de Neerlandistiek* 23 (2005): 223-237, 229. De overeenkomst met Vaessens' essay is onmiskenbaar, zij het dat Anbeek zich prescriptief opstelde, terwijl Vaessens meer descriptief een bepaalde tendens in de literatuur meent bloot te leggen. Omdat hij vervolgens deze tendens niet alleen beschrijft, maar ook toejuicht, is het misverstand ontstaan dat hij schrijvers een engagement wil opleggen.

¹⁶ Zie bij voorbeeld Ido Weijers, *Terug naar het behouden huis: Romanschrijvers en wetenschappers in de jaren vijftig*, Amsterdam: Sua, 1991. Deze dissertatie analyseert de romans van De Grote Drie als een kritisch contrapunt bij het wederopbouwoptimisme van de zogeheten Utrechtse school in de na-oorlogse sociale

Hun idiosyncratische perspectieven op politieke en maatschappelijke kwesties vloeien voort uit de genre repertoires die literaire representaties van maatschappelijke spanningsvelden aansturen. Het is mijns inziens dus heel goed mogelijk om literaire werken als inspiratiebronnen van cultuurhistorische inzichten te ontsluiten zonder ze te ontdoen van precies die eigenschappen die hun aantrekkelijkheid uitmaken in de ogen van velen, zoals ironie, ambiguïteit, subversiviteit, open eindes, etc. In het licht van de hermeneutische cirkel moet het daarbij niet alleen gaan om de waarde van cultuurgeschiedenis voor een beter begrip van literaire werken, maar ook andersom: hoe kan de bestudering van literatuur de cultuurgeschiedenis verrijken? Deze vraag wil ik bespreken aan de hand van de plaats en functie van de gotieke vertelling in de Nederlandse literatuur en cultuur. In het onderstaande zal ik het standpunt verdedigen dat de gotieke vertelling een geheel eigen perspectief op de na-oorlogse modernisering van de Nederlandse samenleving biedt.

GENRE

Voordat ik inga op de gotieke vertelling wil ik eerst stilstaan bij het fenomeen ‘genre’ *per se*. De taxonomische opvatting van genres als vaststaande lijsten van eigenschappen waaraan een literaire tekst volledig moet voldoen wil het tot genre x of y behoren, is op zijn laatst sinds Alastair Fowler’s *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (1982) in diskrediet geraakt. Sindsdien probeert de genre-theorie te verdisconteren dat genres de literaire productie en receptie van een bepaalde periode sturen terwijl ze zelf aan verandering onderhevig zijn door de tijden heen. Hoe kan men recht doen aan zowel de dynamiek als de dwingende kracht van genres? In navolging van de discours-theorie zou ik genres willen definiëren als open verzamelingen van *enabling constraints* die aangeven wat waarover geschreven kan worden en hoe. Deze discursieve strategieën omvatten zowel formele als inhoudelijke aspecten (motieven, symbolen, gemeenplaatsen, stijlfiguren, vertelperspectieven, plotstructuren, etc.) Genre repertoires verschaffen het literaire systeem een zekere mate van autonomie ten opzichte van bijvoorbeeld religieuze, wetenschappelijke of journalistieke duidingen van natuur en maatschappij, die door andere sets van *enabling constraints* worden gereguleerd.

Met deze benadering ga ik voorbij aan het romantische idee van de kunstenaar als vrij scheppend genie. Schrijven begint volgens dit perspectief met lezen. Exemplarische voorbeelden van bepaalde genres worden via

wetenschappen.

productieve receptie omgesmeed tot een nieuw werk, dat bepaalde eigenschappen van oudere werken wel, en andere niet overneemt. Als het nieuwe werk invloedrijk is, zal het nieuwe elementen aan het genrerepertoire toevoegen en oude wissen. Individuele werken belichamen altijd selecties uit genrerepertoires. Dit opent de mogelijkheid dat twee uitwerkingen van hetzelfde repertoire niet of nauwelijks eigenschappen met elkaar delen.¹⁷

Genrerepertoires begrenzen de verwachtingshorizon van de lezer, met als gevolg dat afwijkingen van genre repertoires bijzondere aandacht en extra interpretatieve inspanningen zullen uitlokken. Schrijvers kunnen regie voeren over de activering van specifieke genre frames in het bewustzijn van de lezer via intertextuele verwijzingen naar beroemde exempla van een genre. Zij kunnen deze voorbeelden noemen, citeren, of aspecten ervan imiteren dan wel parodiëren. Genres spelen zodoende een belangrijke rol in de literaire communicatie tussen schrijver en lezer.

DE GOTIEKE VERTELLING

In de terminologie van Alastair Fowler moet de gotieke vertelling opgevat worden als een ‘subgenre’ van de roman. Subgenres splitsen zich af van een genre door middel van een thematische verbijzondering. In dit geval bestaat de thematische toespitsing uit de bijzondere functie van de *setting*, die wordt opgewaardeerd van decor tot hoofdrolspeler. Gotieke verhalen spelen zich goeddeels af binnen de besloten ruimte van de menselijke behuizing. De plot draait om een verwarrend spel met diep verankerde symbolische betekenissen van Het Huis en van de verschillende huiselijke vertrekken: voor- en achtergevels, kerkers en torens, kelders en zolders, donkere en lichte kamers, open en afgesloten ruimtes, valluiken, wenteltrappen, het worden alle met betekenissen overladen metaforen die een sleutelrol vervullen in de verdichting en ontknoping van het verhaal.

De culturele connotaties van Het Huis zijn indringend beschreven in Gaston Bachelards fenomenologie van de huiselijke ruimte, *La poétique de l'espace* (1958). Volgens Bachelard vergroeien huizen en hun bewoners met elkaar doordat het huis de belangrijkste aanleiding tot en het centrale onderwerp van de dagdroom is. Huizen schermen ons af van de

¹⁷ Fowler verwijst in dit verband naar Wittgenstein's metafoor van ‘family resemblances’. Het is heel goed mogelijk dat twee familieleden niet of nauwelijks eigenschappen met elkaar delen, doordat ze verschillende selecties hebben gemaakt uit de genenpoel van familie x of y. Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Boston, MA: Harvard University Press, 1982.

buitenwereld en bieden ons daarmee een veilige plek waar we ons naar binnen kunnen keren om de inwendige ruimte van de eigen psyche te exploreren. Onze ervaring van de menselijke behuizing is altijd diep en gelaagd: in de beleving van het nieuwe huis resoneren de dagdromen die verkleefd zijn met de huizen waarin we eerder hebben gewoond mee. Geen dagdromen zonder herinneringen. We kunnen alleen thuis geraken in een nieuwe woning wanneer deze de mijmerende terugkeer naar het huis van onze jeugd mogelijk maakt. Bachelard definieert het huis als een actief integrerende psychische kracht: “I must show that the house is one of the greatest powers of integration for the thoughts, memories and dreams of mankind.”¹⁸ Dit moge verklaren waarom het huis een van de belangrijkste symbolen voor de menselijke ziel is geworden, zoals Bachelard opmerkt met een verwijzing naar de dieptepsychologie van Carl Gustav Jung. Ook de psyche omvat oudere en jongere delen, heldere vertrekken en duistere krochten, toegankelijke en ontoegankelijke ruimtes. Bachelard ontleent bewijsmateriaal voor zijn duiding van de huiselijke ruimte aan een keur van romans en gedichten. Alleen het poëtische beeld zou namelijk in staat zijn om het huis in al zijn diepgang, gelaagdheid en psychische dynamiek te vatten. Literaire werken worden door Bachelard opgevat als gestolde dagdromen en zijn als zodanig intiem verweven met de huiselijke ruimte.

Het valt op dat Bachelard zich expliciet beperkt tot positieve belevingen van de huiselijke ruimte, die worden gevoed door warme, gelukzalige herinneringen aan het huis van onze vroegste jeugd. Hiermee heeft hij onbedoeld een rudimentaire, omgekeerde blauwdruk afgegeven van de gotieke vertelling. Als het huis de ultieme plaats van veiligheid en warmte is, hoe groot moet onze huiver dan zijn wanneer dreiging en gevaar niet van buitenaf komen, maar van binnenuit. Het huis verandert in zo'n geval van een scherm voor mijmering en dagdroom in een spiegel van onze diepste angsten en ergste nachtmerries. Deze heilzame kracht van psychische integratie verwordt dan tot een splijtzwam die blootlegt wat verborgen had moeten blijven. De gelukzalige terugkeer naar onze eerste woning ontaardt in de gewelddadige terugkeer van het verdrongene. Eén ding blijft echter gelijk in dit alles: zowel het gelukzalige als het huiveringwekkende huis staan volledig in het teken van de herinnering. In het eerste geval is de herinnering een bron van steun en troost, in het tweede van achtervolging en waanzin.

De symbolische dimensie van het huis in de gotieke vertelling kan als volgt beschreven worden. Het huis functioneert in de eerste plaats als een *chronotoop*, als een plek waar de loden last van het verleden

¹⁸ Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*. Translated from the French by Maria Jolas. Boston, MA: Beacon Press, 1994, 6.

onontkoombaar drukt op het heden. In de tweede plaats figureert het huis als een *psychotoop*, als een metafoor voor de complexiteit van de menselijke psyche, die geneigd is om impulsen die het daglicht van de ratio niet kunnen verdragen uit te stoten in de duisternis van het onderbewuste, waar ze rusteloos rond blijven spoken. Ten slotte is het huis ook een *sociotoop*, waarop het spanningsveld van verschuivende maatschappelijke hiërarchieën wordt geprojecteerd. Het huis bedt het individu in in een gezin, het gezin in een familie, de familie in een klasse, en de klasse in een maatschappelijke rangorde. Deze inperkingen bestaan bij gratie van de greep van het verleden op het heden. Oude machthebbers en instituties die door maatschappelijke moderniserings-processen afgedaan lijken te hebben, behouden in de gotieke vertelling altijd een huiveringwekkende fascinatie. Graaf Dracula, vertegenwoordiger van een eeuwenoud adellijk geslacht, lijkt een achterhaald anachronisme in de moderne burgerlijke samenleving van Jonathan Harker, maar in het imaginaire universum van de gotieke vertelling blijft hij voor altijd en eeuwig *ondood*. Het draait in de gotieke vertelling dus niet alleen om de terugkeer van het verdrongen individuele verleden, maar ook om de hardnekkigheid van traditionele maatschappelijke machtsverhoudingen die de moderniteit probeert te overwinnen.

De drievoudige streng van de gotieke topografie impliceert dat de grens tussen de publieke sfeer en de privé-sfeer uiterst vloeiend is. Verschuivende maatschappelijke machtsverhoudingen moeten hun beslag krijgen in de belevingswereld van het individu, die gekoloniseerd wordt door de herinnering. De gotieke vertelling encenseert de ingrijpende transformaties van het moderniseringsproces door hun inwerking op de belevingswereld van het individu te representeren. Deze belevingswereld omsluit altijd een archaisch substratum, waar de verworvenheden van de moderniteit op afketsen. Het verleden heeft nooit echt afgedaan in de belevingswereld van het individu, waarmee de mogelijkheid van een nieuwe start met een schone lei in twijfel wordt getrokken. De moderne (over)waardering van een radicale breuk tussen heden en verleden wordt in de gotieke vertelling telkens weer opnieuw ter discussie wordt gesteld.

Binnen de hierboven geschetste parameters is een grote verscheidenheid aan inhoud en vorm mogelijk. Het archetypische Huis kan de gedaante aannemen van kloosters, kastelen, abdijen, ruïnes, landelijke villa's, stedelijke burgermanswoningen, winkels en zelfs vakantiehuisjes. Even divers zijn de personages die deze ruimtes bewoond hebben in de loop der tijd: edellieden, geestelijken, vampieren, spoken, burgerlijke huistirannen, allen vergezeld van hun onvermijdelijke slachtoffers: onschuldige maagden, opgesloten huisvrouwen, machteloze kinderen. Huiver en doodsangst krijgen gestalte in hyperbolisch exces in taalgebruik en verteltrant.

Psychische verwarring en waanzin wordt verbeeld door middel van allerhande spiegelingen (raamvertelling, *myse-en-abyme*, dubbelgangers, *revenants*), raadsels en geheimen (de verloren sleutel, het onleesbare manuscript, de verborgen kamer). De onwrikbare greep van het verleden op het heden kan worden uitgedrukt middels een keur aan archaische, anachronistische uitdrukkingen, motieven, metaforen en symbolen, die dikwijls religieus zijn getint. Ten slotte kunnen alle maatschappelijke transformaties die sinds de industriële revolutie het moderniseringsproces hebben voortgestuwd gethematiseerd worden binnen de flexibele structuren van dit genre. Ondanks het feit dat gotieke vertellingen dus niet erg ‘vormvast’ zijn, kunnen ze in de regel toch goed herkend worden als uitwerkingen van één en hetzelfde genre repertoire.

DE GOTIEKE VERTELLING IN DE NEDERLANDSE LITERATUUR

Wat is nu de waarde van de gotieke vertelling voor cultuurhistorische perspectieven op de na-oorlogse modernisering van de Nederlandse samenleving en andersom: in hoeverre kan een historische contextualisering bijdragen aan een beter begrip van dit genre? Om te beginnen bij het laatste: het historisch perspectief kan verklaren waarom dit genre pas laat zijn intrede maakt in de Nederlandse literatuur. Zoals de meest gangbare benaming *Gothic novel* al aangeeft, lijkt het genre een overwegend Angelsaksische aangelegenheid te zijn. Daar hebben de *Gothic studies* zich dan ook ontplooid tot een ware academische industrie. In Nederland zijn de letterkundige beschouwingen die dit genrebegrip systematisch in verband brengen met de Nederlandse literatuur op de vingers van één hand te tellen.¹⁹ Dit heeft te maken met het feit dat de Nederlandse literaire traditie

¹⁹ Rosemarie Buikema, Lies Wesseling en Agnes Andeweg zijn de enigen die tot dusverre systematische beschouwingen aan de gotieke vertelling in de Nederlandse literatuur hebben gewijd. Hella Haasse bezigde de term als eerste met tekst en uitleg met betrekking tot de romans van Renate Dorrestein. Daarnaast valt de term incidenteel in recensies van romans van met name Thomas Rosenboom, maar binnen het beperkte bestek van een recensie kunnen de gehanteerde concepten nauwelijks uitgewerkt worden. Voor een gedetailleerd overzicht van deze referenties, zie Agnes Andeweg, *Griezelig gewoon: Gotieke verschijningen in Nederlandse romans, 1980-1995*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010 (forthcoming). Deze dissertatie besteedt tevens ruime aandacht aan de vraag wat de meerwaarde van een gotieke inkadering voor de interpretatie van de desbetreffende literaire werken zou kunnen zijn. Verder verdient de monografie van Hendrik van Gorp vermelding in deze context, waarin veel aandacht wordt besteed aan Nederlandstalige vertalingen en bewerkingen van *Gothic novels*: Hendrik van Gorp, *De romantische griezelroman (Gothic novel): Een merkwaardig randverschijnsel in de literatuur*, Leuven-Apeldoorn: Garant, 1998.

tot voor kort amper op inheemse gotieke vertellingen kon bogen.²⁰ Terwijl het genre een prominente rol speelde in de achttiende- en negentiende-eeuwse Engelstalige literatuur, was het nagenoeg non-existent in de Nederlandse literaire productie. In deze situatie komt geleidelijk aan verandering in de na-oorlogse periode, met bij voorbeeld de verhalenbundel *Paranoia* (1953) van Willem Frederik Hermans of de roman *De verborgen bron* (1950) van Hella Haasse. Vanaf de jaren tachtig tekent zich zelfs een gotieke trend af, waaraan schrijvers zoals Gerard Reve, Renate Dorrestein, Helga Ruebsamen, Frans Kellendonk, Thomas Rosenboom, Vonne v.d. Meer, Manon Uphoff en Herman Franke hebben bijgedragen. Ongetwijfeld zal nader onderzoek nog meer voorbeelden aan het licht brengen.

Hoe kunnen we verklaren waarom er eerst niet en nu wel sprake is van een Nederlandse gotieke vertelling?²¹ Een historische benadering zoekt een antwoord op deze vraag in het bijzondere karakter van de maatschappelijke en culturele modernisering van Nederland, die zich in een ander tempo en via andere stadia voltrok dan bij voorbeeld de modernisering van het Britse Gemenebest. Er bestaat een brede consensus onder historici over de opvatting dat Nederland pas vanaf de late jaren vijftig daadwerkelijk 'modern' werd in sociaal-economisch, politiek en sociaal-cultureel opzicht. Hans Righart vat de stormachtige veranderingen die piekten in de jaren zestig, met naschokken tot diep in de jaren zeventig, als volgt samen:

... economische groei en in het kielzog daarvan welvaart en uitbreiding van de sociale zekerheid, sociaal-economische spanningen, politieke vernieuwing en radicalisme, ontzuiling, ontkerkelijking en deconfessionalisering, de snelle opmars van de televisie, grotere seksuele vrijheid, de opkomst van een jongerencultuur, de vorming van een militante, links-ideologische studentenbeweging en ten slotte een verhevigd generatieconflict.²²

Met de ontzuiling en de opkomst van een consumen­ti­stische welvaartsmaatschappij in de jaren zestig, compleet met het daarbij

²⁰ Dit geldt overigens niet in dezelfde mate voor de Vlaamse literatuur. Diverse toonaangevende negentiende en twintigste-eeuwse Vlaamse auteurs hebben griezelverhalen geschreven, zoals Conscience, Timmermans en Streuvels. Een vergelijkend onderzoek naar de ontwikkeling van de gotieke vertelling in de Nederlandse en Vlaamse literatuur zou zeer de moeite waard zijn.

²¹ Voor een uitvoeriger behandeling van deze problematiek, zie Rosemarie Buikema en Lies Wesseling, *Het heilige huis: De gotieke vertelling in de Nederlandse literatuur*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

²² Hans Righart, *De eindeloze jaren zestig: Geschiedenis van een generatieconflict*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1995, 13. Deze studie bevat tevens een overzicht van de historiografie van de naoorlogse periode, die de hierboven genoemde consensus aannemelijk maakt.

behorende hedonistische ethos, werd de weg vrijgemaakt voor een hele reeks emancipatiebewegingen, zoals de emancipatie van de lagere maatschappelijke klassen via verruiming van de toegangsmogelijkheden tot het hoger onderwijs, de tweede feministische golf, de homobeweging, de opkomst van een autonome jeugdcultuur en de consolidatie van het multiculturalisme als het antwoord op de uitdagingen van de multi-ethnische samenleving. De veranderende verhoudingen tussen ouders en kinderen, ouderen en jongeren, mannen en vrouwen, homo- en heteroseksuelen, werkgevers en werknemers, hoofd- en handarbeiders, werden bekrachtigd door een apocalyptische, revolutionaire retoriek: de tijden waren onherroepelijk en onomkeerbaar aan het veranderen, weerstand zou zinloos zijn. Pas in deze periode werd het *Pathos des radikalen Neuanfangs* dat volgens de Duitse filosoof Wolfgang Iser het hart van de moderniteit vormt, dominant.²³ De jaren zestig en zeventig verhieven het bij-de-tijd-zijn tot een waarde op zich. Tegen deze achtergrond werd de gotieke encensering van de wurggreep van het verleden op het heden voor het eerst pertinent.

Toen historici vanaf de jaren tachtig de balans begonnen op te maken van ongeveer drie decennia maatschappelijke vernieuwing, probeerden romanschrijvers gelijktijdig met en onafhankelijk van historici hetzelfde te doen, zij het met inzet van geheel andere middelen. Laten we eens zien hoe deze weging uitpakt.

OPWAARTSE SOCIALE MOBILITEIT

Vanaf het moment dat de financiële barrières voor deelname aan het hoger onderwijs waren geslecht werd 'klasse' een factor van sterk afnemend belang geacht in de Nederlandse samenleving.²⁴ Nederland leek zichzelf opnieuw uit te vinden als één grote, genoeglijk consumerende middenklasse, waarin rangen en standen vervlakten. Thomas Rosenbooms thriller *Vriend van Verdienste*, gepubliceerd in 1985, maar gesitueerd in de

²³ Wolfgang Iser, *Unsere postmoderne Modernen*. Weinheim : VCH Acta Humaniora, 1987.

²⁴ Belangrijk moment in deze ontwikkeling is de invoering van de Mammoetwet in 1968, die het voortgezet en hoger onderwijs herorganiseerde om een einde te maken aan het standenonderwijs. De hervorming werd sterk aangestuurd door de overtuiging dat de afschaffing van het standenonderwijs ook de klasse maatschappij zou opheffen en paste als zodanig goed binnen het maakbaarheidsdenken van de sociaal-democraten.

jaren zestig, schetst een ander beeld.²⁵ De plot draait om de ontsporende relatie tussen vier adolescenten jongens. Twee van hen zijn afkomstig uit de bovenlaag van de bevolking, namelijk de broers Pieter en Otto van Hal, zonen van een rechter en woonachtig in een riant landhuis. De andere twee, Freddie en Theo, behoren tot de lagere middenklasse. Theo (belangrijkste focalisator in deze roman) bewondert de Van Hal broers en wil graag bij hen in het gevlei komen. Daartoe verricht hij diensten voor hen, evenals Freddie. Hiermee wordt gelijk zonneklaar dat de verhoudingen tussen de jongens uiterst ongelijk liggen. De geleverde diensten komen voornamelijk neer op het stelen van goederen in opdracht van Otto.

Het valt op dat de vier adolescenten nauwelijks onderhevig zijn aan enigerlei vorm van ouderlijke macht of zorg. Theo's moeder is overleden, moeder van Hal is ten prooi aan wanen, vader van Hal wordt in beslag genomen door buitenechtelijke relaties, en Theo's vader heeft het druk met het uitbaten van zijn café. Zodoende zijn de jongens volledig aan elkaar overgeleverd. Bevrijdend voelt dat niet. De criminaliteit die de vriendschapsbanden moet smeden brengt de nodige risico's met zich mee voor Theo, wiens oudere broer Geert al in een heropvoedingsinstituut is beland vanwege diefstal. Ook Theo komt op een gegeven moment met justitie in aanraking, maar hij weet uit het politiebureau te ontsnappen en zoekt vervolgens zijn toevlucht in de grote villa van de familie van Hal. Pieter en Otto verstoppen hem in een zolderkamer hoog in de nok van het majestueuze landhuis, niet geheel zonder eigenbelang, gegeven hun medeplichtigheid.

Vanaf het moment dat Theo zich verschanst in de van Hal-villa wordt de spanning van dit van meet af aan onheilspellende verhaal tot ondragelijke hoogte opgevoerd. Bij nacht en ontij waart moeder van Hal rond in wit gewaad met loshangende haren, als een voorbode van naderend onheil.²⁶ De

²⁵Ik ben in belangrijke mate schatplichtig aan Agnes Andewegs interpretatie van deze roman: Agnes Andeweg, "Bij hoog en bij laag: Het gotieke in Thomas Rosenbooms *Vriend van verdienste*." *Nederlandse letterkunde* 10/1 (2005): 18-33.

²⁶Een typisch voorbeeld van een intertextuele referentie die de geïnformeerde lezer ertoe aanzet om het frame van de gotieke vertelling te activeren. Moeder van Hal doet sterk denken aan Bertha Mason, zeker wanneer men bedenkt dat zij de van Hal-villa heeft omgedoopt als Huize De Toorts, een verwijzing naar de vlammenzee die Bertha Mason aansteekt om heel Thornfield Hall in de as te leggen. Net zoals Bertha Mason wordt moeder van Hal afgewezen als wettige echtgenote en verkeert haar man onder hun dak met zijn nieuwe geliefde. In *Vriend van verdienste* wordt de madwoman in the attic opgesplitst in twee waanzinnigen: Theo, *the mad boy in the attic*, en moeder van Hal, *the madwoman in the cellar*. Deze twee richten uiteindelijk dan ook in onderlinge samenwerking het huis van Hal te gronde.

villa functioneert inderdaad als een kracht van psychische ontregeling en desintegratie in een proces van voortdurende omkering van onder en boven, hoog en laag, modern en primitief, het zuivere en het abjecte, transcendentie en dood (het huis als *psychotoop*). Dat de plebejer Theo hoog in de adellijke villa troont is een verstoring van de culturele en maatschappelijke orde, evenals het gegeven dat de vrouw des huizes de neiging heeft om uit de onderste regionen van de villa op te doemen (het huis als *sociotoop*). Alle voortekenen wijzen er dan ook op dat Theo's *social climbing* verkeerd moet aflopen, zoals zijn onafscheidelijke metgezel Rokko, een getemde kraai. De kraai past als gevleugeld schepsel bij Theo, die op allerlei manieren naar het hogere streeft, maar tegelijkertijd zijn kraaien en raven van oudsher sinistere voortekenen van dood en verderf. De diensten die Theo bewijst aan zijn hoger geplaatste vrienden in een modern streven naar nivellering van klasseverschillen doen aan als heidense zoenoffers die jonge mannen als bloedbroeders met elkaar moeten verbinden.²⁷ Pieter van Hal, die aan boogschieten doet, initieert deze ruil van diensten voor gunsten als volgt: "Jij en ik, Rokko en de boog"²⁸, een cryptische uitspraak die eerder overkomt als een magische bezweringsformule die een verbond sluit tussen primitieve jagers dan als een voorstel tot vriendschap tussen twee moderne teenagers.

Theo's gerichtheid op de hogere maatschappelijke regionen wordt literair vormgegeven als een haast religieus streven naar zuivering en transcendentie van alles wat laag, lichamelijk en vergankelijk is. Zo wordt hij bijvoorbeeld danig in beslag genomen door een soort alchemistisch experiment in het gedoe met zijn "broeiberg", een rottende composthoop onder een laag plastic waaruit uiteindelijk, zo gelooft Theo, een mysterieus edelmetaal zal groeien, stralend wit, en zo schoon dat je al zuiver wordt als je er alleen maar naar kijkt. De broeiberg is een icoon voor het proces dat Theo later probeert te ontketenen tijdens zijn opsluiting in de zolderkamer. Omdat de broers Theo's fysieke behoeftes verwaarlozen, raakt hij steeds meer ten prooi aan vervuiling, honger en uitdroging. De broeiende hitte van de augustusmaand maakt hem uiteindelijk zo dorstig dat hij zich genoopt voelt om uit zijn toiletemmer te drinken. Wederom een haast alchemistische transformatie van rotting en verderf, want Theo meent dat hij door in te nemen wat hij heeft uitgeworpen ook zal veranderen in een hogere, zuivere, meer edele menssoort, die de gelijke zal kunnen zijn van Pieter en Otto. De ultieme vernedering, je eigen uitwerpselen innemen, mondt hier uit in een een subliem moment van epifanie. Terwijl hij drinkt uit zijn toiletemmer

²⁷ De titel van de verfilming van Rosenbooms roman, *Bloedbroeders* (2008) is daarom zeer toepasselijk.

²⁸ Thomas Rosenboom, *Vriend van verdienste*. Amsterdam: Querido, 1985, 34.

ontstaat in hem een “helder schijnsel” (164), gevolgd door een visioen van duisternis die wordt opengeboren door een stralend licht.

Dit alles is een gruwel voor met name Otto, in wiens ogen Theo het abjecte belichaamt, niet alleen omdat hij smerig en vervuild is, maar vooral omdat hij de verschillen uitwist waarop de identiteit van de van Hal broers is gebaseerd. Theo miskent als een werktuig van de chaos het verschil tussen zuiverheid en verderf, visioen en zinsbegoocheling, hoog en laag. Doordat Theo zich heeft verschanst in hun huis verliezen Otto en Pieter de regie over de relatie. Zij voelen zich in toenemende mate gedwongen om de oude orde met geweld te herstellen. De ‘vriendschap’ neemt steeds meer sadomasochistische trekken aan. Uiteindelijk beslissen de broers zelfs dat ze Theo moeten doden. Juist wanneer ze Theo onder een vals voorwendsel naar beneden hebben gelokt, omdat ze zich via hun handlanger Freddie van hem willen ontdoen, doemt moeder van Hal plotsklaps op uit de kelders van het huis als een archaïsche, chtonische godin die de door haar uitgekozen slachtoffers meevoert naar de onderwereld (*chronotoop*). In overeenstemming met de bezweringsformule “Jij en ik, Rokko en de boog”, die een zekere uitwisselbaarheid tussen Pieter en Theo suggereert, ziet moeder van Hal Theo inderdaad voor haar eigen zoon Pieter aan en vervult daarmee Theo’s diepste wens. Hierbij offert ze haar eigen zoon op. Theo vlucht weg de duisternis in en Freddie maakt vervolgens de fout om Pieter te vermoorden. De vertelling culmineert zodoende in een implosie van alle verschillen. Theo (vanuit zijn stinkende zolderkamer) en moeder van Hal (vanuit een kelder die eveneens is vervuld van een geur van rotting en ontbinding) wissen in onderlinge samenwerking de verschillen uit, maar zonder enig positief resultaat. De roman eindigt in een volstrekte impasse. Er is bijna niets meer dat ons er aan herinnert dat dit verhaal zich afspeelt in de *swinging sixties*, en Rosenbooms gesoigneerd, archaïsch taalgebruik helpt daar ook al niet bij. We zijn nu wel erg ver verwijderd van het vrolijke maakbaarheidsoptimisme dat de ingrijpende modernisering van Nederland begeleidde. Klassenverschillen zijn allesbehalve een *non-issue* in de belevingswereld van deze roman.

VROUWENEMANCIPATIE

In het kielzog van de tweede feministische golf verscheen een belangwekkende verzameling essays, getiteld *Moederschap is mijn Achilleshiel* (1979).²⁹ De medewerkers aan deze bundel beschrijven de

²⁹ Dymphie van Berkel et al., red. *Moederschap is mijn achilleshiel: Een boek over kracht en kwetsbaarheid*, Utrecht: Instituut voor ontwikkelingspsychologie, 1979.

problemen die vrouwen ondervinden om moederschap met het streven naar emancipatie te rijmen. Precies deze Achilleshiel wordt in het werk van Dorrestein met veel zwarte humor en hyperbolisch excès uitvergroot. In romans zoals *Ontaarde moeders* (1992) en *Hart van Steen* (1998) drijft zij de spanning tussen moederschap en zelfbepaling op de spits.

Hart van steen heeft de vorm van een raamvertelling. We lezen hoe de hoofdpersoon Ellen van Bemmél opnieuw haar intrek neemt in haar ouderlijk huis, zwanger en wel. Ze heeft het leegstaande huis gekocht om het te redden voor zichzelf en het kind dat ze moet baren. Wanneer ze zich in het huis heeft verschanst raakt ze aan bed gekluisterd door een dreigende miskraam. Om de tijd te doden bladert Ellen door haar oude fotoalbums en dat brengt vele herinneringen terug. Alle voorwaarden lijken zodoende vervuld voor de gelukzalige, nostalgische dagdromerij waar Gaston Bachelard zo welsprekend over heeft geschreven. Ellen keert in geest en lichaam terug naar het huis van haar jeugd, die in eerste instantie aandoet als een pure idylle. Ellen groeide hier op met twee broers, twee zussen en twee ouders. De ouders waren liefdevol, tolerant en altijd beschikbaar, want ze verdienden hun inkomen met een knipselbureau aan huis. Dit huis is een zinnebeeld voor huiselijk geluk. Als een groot en afgelegen bouwwerk aan het einde van een doodlopende weg vormt het een complete wereld op zich (*sociotoop*). Alles en iedereen had zijn vaste plek in dit huis. De kinderen sliepen op zolder, het knipselbureau nam de middelste twee verdiepingen in beslag, en het gezinsleven speelde zich af in de kern van de huiselijke ruimte: de woonkeuken in het souterrain. Dit was een plek van ultieme veiligheid. Daar verpozen voelde alsof je werd gekoesterd in de buik van een groot, goedmoedig dier, zo herinnert Ellen zich, alsof de kinderen van Bemmél nooit echt uit de baarmoeder waren verdreven (*psychotoop*). Toch is het ongebruikelijk en verontrustend dat het centrum van het gezinsleven zich onder de grond bevindt en deze locatie zal verderop in het verhaal dan ook de plek des onheils bij uitstek blijken te zijn.

Er is één oningevulde, verborgen plek in dit huis: de ouderlijke slaapkamer. Het wordt niet echt duidelijk waar deze zich bevindt, en van hieruit wordt dan ook het ongeluk over het gezin van Bemmél uitgezaaid, wanneer het vijfde kind³⁰ Ida wordt geboren. Na haar laatste bevalling valt moeder van Bemmél in toenemende mate ten prooi aan religieuze wanen, veroorzaakt door schuldgevoelens over haar actieve seksualiteit. Deze schuldgevoelens worden geprojecteerd op de vruchten van die seksualiteit.

³⁰ Gegeven Dorresteins liefde voor de Engelstalige Gothic novel, ligt een verwijzing naar Doris Lessing's *The Fifth Child* (1988) voor de hand hier. Ook in deze gotieke roman verstoort de komst van het vijfde kind Ben op dramatische wijze de huiselijke idylle.

Moeder van Bommel vat het idee op dat haar gezin is bezoedeld en dat zij een daad moet stellen om hen te reinigen. Eerst lijkt het offer van Ida te volstaan. Maar terwijl ze zich opmaakt om het kind dood te steken op (uitgerekend) de keukentafel, dringt het tot haar door dat alleen Ida doden niet voldoende zal zijn. Vader van Bommel doet intussen niets om de gekmakende symbiose tussen moeder en dochter te doorbreken, en slikt uiteindelijk braaf de dodelijke pillen die hij samen met zijn kinderen uitgeserveerd krijgt. Alleen de hoofdpersoon Ellen ontsnapt aan deze *danse macabre*, omdat ze toevallig de hond aan het uitlaten was toen het noodlot toesloeg.

Hart van Steen suggereert dat een gelukkig en ongestoord gezinsleven bestaat bij gratie van het buitensluiten van de grote boze buitenwereld. Tegelijkertijd wordt juist dit isolement de familie van Bommel uiteindelijk noodlottig. De dreigingen die van buitenaf leken te komen, manifesteren zich feitelijk van binnenuit, vanuit de beschermende, koesterende onderbuik van de keuken in het souterrain. Juist vanwege hun ooit zo genoeglijke *self-sufficiency* zijn de van Bommels met huid en haar uitgeleverd aan de wederopstanding van Medea (*chronotoop*).

De raamvertelling verhaalt Ellens pogingen om de geesten uit haar verleden te verdrijven en zich van het geheim van haar familiegeschiedenis te ontdoen. Of zij in staat zal zijn om nieuw leven te schenken zonder ofwel haar eigen subjectiviteit, ofwel die van haar kind te doden blijft vooralsnog een ongeschreven verhaal.

Ook in *Ontaarde moeders* vormt de poëtische stoffering van de ruimte de spil van het verhaal. Het lot van de diverse personages is in feite al gegeven met hun oriëntatie in de ruimte. Sommige personages reizen de hele wereld rond en genieten de vergezichten van wijde vlakten en hoge berghellingen. Anderen zijn aan huis gekluisterd en kunnen de blik alleen naar binnen richten. De handeling komt op gang wanneer de twee hoofdpersonen, vader Zwier en zijn elfjarige dochter Maryemma aanvliegen vanuit Nairobi om vervolgens als gevangen engelen af te dalen in een onbetekenend Twents dorpje 'Sibculo', waar ze gevangen zullen worden in de beklemming van de huiselijke kring. Maryemma's moeder Bonnie is niet van de partij. Als succesvol wetenschapper reist ze van congres naar congres, waarbij ze de verzorging en opvoeding van haar kind graag aan diens vader overlaat. Zwier en Maryemma komen om de kerstdagen door te brengen met hun familie in Sibculo, zoals oom Gert Balm, die een drogisterij uitbaat.

De drogisterij van Balm heeft twee kanten die niet met elkaar sporen. Aan de voorkant bevindt zich uiteraard de etalage, die letterlijk en figuurlijk staat voor verlichting en moderniteit. De etalage is gevuld met boenmiddelen, bruistabletten, cosmetica, afslankingsmiddelen, tandpasta's,

shampoo's, etc., kortom alles wat mogelijkerwijs kan helpen om de vervuiling, de gebreken, het verval en de ontbinding van huis en lichaam tegen te gaan. In het benauwde, schaars verlichte woonhuis achter de winkel zetelt Balms echtgenote Meijken, een formidabel dikke vrouw van 250 kilo. Ze kan zich door haar overgewicht amper bewegen en komt het huis niet meer uit. Meijken wordt geportretteerd in dierlijke en prehistorische beelden. Ze koestert de gewoonte om zich in haar stoel over te geven aan de sluimer die past bij het half-duister van haar woonkamer, "gelijk een nijlpaard in een modderpoel"³¹ en haar uitpuilende, als het ware permanent zwangere lichaam doet denken aan een prehistorische vruchtbaarheidsgodin (*chronotoop*). De drogisterij verbergt Meijken en Meijken verbergt een verschrikkelijk familiegeheim achter haar vele vetlagen (*psychotoop*).

Net zoals in villa van Bemmelen heeft iedereen zo zijn eigen plek in deze gotieke locatie. Gert bewaakt de voorkant en begeeft zich buiten winkeltijden in de kelder, waar hij werkt aan een geheimzinnig project. Meijken heerst over het duistere rijk van het achterhuis. Later blijkt dat Gert in de kelder heeft geknutseld aan een kerstcadeau voor zijn nichtje Maryemma: een poppenhuis met alles erop en eraan, inclusief verlichting, dat wordt bewoond door een vader, een moeder en een dochter. Het poppenhuis etaleert een miniatuurversie van een ietwat geforceerde huiselijke eenheid. De gezinsleden hokken dicht bij elkaar op de bank, hun gelaatsuitdrukkingen zijn identiek en ze lijken sprekend op elkaar. Verder zijn ze van alle gemak en comfort voorzien. Ze hebben het om zo te zeggen piekfijn voor elkaar in hun kleine middenklasseparadijsje (*sociotoop*). Het poppenhuis lijkt precies op het kneuterige vakantiehuisje 'Doornroosje' waarin Zwier en Maryemma vervolgens hun toevlucht moeten zoeken midden in de winter omdat de hotels volgeboekt zijn. Het eenzaam verlichte vakantiehuisje in een volledig verlaten vakantiepark biedt een pathetisch schouwspel van isolement en verlatenheid. Vormt het poppenhuis een voorteken van de valkuil waarin Maryemma ook vroeger of later wel zal trappen? De drogisterij, het poppenhuis, Doornroosje, ze spiegelen elkaar. Deze verdubbelingen drukken uit dat je niet gemakkelijk kunt ontsnappen aan de betovering van de huiselijke kring. Waar je ook gaat of staat, je treft overal hetzelfde aan.

Hoe verstikkend het gezinsleven kan zijn blijkt pas ten volle bij de ontknoping, wanneer duidelijk wordt dat Bonnie niet de zus, maar het buitenechtelijke kind is van Meijken, dat haar is afgenomen door Meijkens moeder en als haar eigen kind opgevoed met het oog op het burgerlijk fatsoen. Moeders en dochters vormen een gevaar voor elkaar en bevinden zich daarom nooit in dezelfde ruimte. Bonnie vliegt vrij rond en bemoeit

³¹ Renate Dorrestein, *Ontaarde moeders*.

zich nergens mee, Meijken zit vast in het achterhuis, en Meijkens hoogbejaarde moeder is evenmin mobiel. Er is een goede reden voor dit mijdingsgedrag, want moeders en dochters lijken hun zelfbepaling alleen over elkaars rug te kunnen bevechten. De autonomie van de moeder lijkt altijd te moeten wijken voor die van de dochter, of andersom. De enkele gelegenheid waarop een moeder-dochter paar toch wordt verenigd blijkt ogenblikkelijk fataal voor één van beiden. Nadat Meijken haar geheim heeft prijsgegeven tegenover Bonnie besluit ze dat ze nu eindelijk eens recht heeft op enige moederlijke genegenheid en waardering voor het offer van haar kind. Ze komt met grote krachtsinspanning uit haar stoel om zich naar het verzorgingstehuis van moederlief te begeven. Eenmaal aangekomen kruipt Meijken als een klein kind bij haar moeder op schoot, daarmee de fragiele oude vrouw verpletterend onder haar gewicht in een bevrijdende apotheose van een letterlijk adembenemende moeder-dochtersymbiose.

De besproken romans zouden aangevuld kunnen worden met een scala aan andere gotieke vertellingen die stuk voor stuk de vermeende verworvenheden van de na-oorlogse emancipatieprocessen in twijfel trekken door een gevoels- en belevingswereld bloot te leggen die haaks staat op verlichting en moderniteit. De acceptatie van homoseksualiteit lijkt bij voorbeeld zo vanzelfsprekend nog niet in Frans Kellendonks *Mystiek lichaam*, en het multiculturalisme is in Herman Franke's *Wolfstonen* (2003) slechts voorbehouden aan een kleine en kwetsbare culturele elite die bar weinig voeling heeft met wat zich feitelijk aan de onderkant van de samenleving afspeelt. Sterker nog, deze elite schermt zichzelf opzettelijk af voor de 'wolfstonen' van de multi-ethnische samenleving en ook hier blijkt isolement uiteindelijk een fatale strategie. Terwijl ontzuiling en secularisatie gelden als de belangrijkste transformaties van de na-oorlogse Nederlandse samenleving, wordt de toon van de meeste Nederlandse gotieke romans gezet door een onmiskkenbaar religieus idioom.

DE ONDERHUIDSE SPANNINGEN VAN DE MODERNITEIT

Welke conclusies kunnen we nu trekken over het cultuurhistorische potentieel van de Nederlandse gotieke vertelling? Laten we eerst een moment stil staan bij het werk van Hans Righart en James Kennedy³², die de belangrijkste cultuurhistorische syntheses over de jaren zestig schreven. In grote lijnen stemmen hun inzichten overeen. Ze delen het breed gedragen inzicht dat Nederland betrekkelijk laat moderniseerde, om zich vervolgens

³² James Kennedy, *Nieuw Babylon in aanbouw: Nederland in de jaren zestig*. Amsterdam: Boom, 1995.

in korte tijd een prominente positie als ‘gidsland’ te verwerven onder de meest liberale en verlichte landen van het westelijk halfrond. Volgens Righart waren de sociaal-economische, sociaal-culturele en politieke veranderingen van de jaren zestig ingrijpend, diepgaand en onomkeerbaar. Righart spreekt van een aardbeving met als epicentrum het generatieconflict tussen de babyboomers en de vooroorlogse generatie. Eenmaal op gang gebracht, kon de “dekolonisatie van de burger”³³ volgens hem niet meer teruggedraaid worden. Zodoende duurt dit proces voort tot op de dag van vandaag. In die zin zijn de jaren zestig ‘eindeloos’. Kennedy daarentegen relativeert het vermeend revolutionaire karakter van de jaren zestig en zeventig vergaand. Hoe komt het toch, zo vraagt hij zich af, dat de naoorlogse emancipatiebewegingen zo snel en geweldloos hun doelen leken te bereiken? Waarom had Nederland geen RAF, geen Rode Brigade, geen Weathermen, geen Charles Manson? Kennedy vindt het antwoord in de pragmatische opstelling van de Nederlandse bestuurlijke elites, die stellig geloofden dat de op handen zijnde veranderingen onvermijdelijk waren, zodat men ze maar liever moest accommoderen dan onderdrukken, teneinde er nog een zekere regie over te kunnen voeren: “Er werd een grote mate van vrijheid toegestaan opdat de orde kon worden gehandhaafd (17).” Kennedy’s beeld van *containment* van maatschappelijk verzet roept onherroepelijk de vraag op hoe fundamenteel de moderne omwentelingen dan eigenlijk waren. In hoeverre veranderden de machtsverhoudingen structureel? En in hoeverre drongen deze verschuivingen door tot de individuele beleving van de maatschappelijke verschillen die samenhangen met sekse, klasse, ethniciteit en seksualiteit? Kennedy werpt deze vragen bij herhaling op, maar gaat er niet diep op in. Kennelijk geraken we hier aan de grenzen van het historisch discours.

Met de laatste vraag betreden we het domein van de literatuur. Weliswaar kunnen historici met behulp van ego-documenten en dergelijke de belevingswereld van vroegere periodes in beperkte mate ontsluiten, maar romans doen meer dan dat. Ze geven proactief vorm aan belevingsmogelijkheden die niet uitgedrukt kunnen worden in gangbare propositionele vertogen, omdat ze betrekking hebben op spanningen, ongerijmdheden, tegenstellingen. Literaire werken bieden een unieke ingang tot de belevingsaspecten van maatschappelijke spanningsvelden, niet zozeer door ze te weerspiegelen, maar door ze als eerste te benoemen en

³³ Hans Righart ontleent deze gevleugelde uitdrukking aan de columnist H.J.A. Hofland, die hiermee aangaf dat burgers na de jaren vijftig het juk van tucht en ascese van zich afwierpen om zich in toenemende te ontpoppen tot mondige en kritische burgers. Eenmaal bevrijd, zo suggereert Righart, laat deze burger zich niet meer terug in een keurslijf dwingen.

daardoor mede vorm te geven. De gotieke vertelling articuleert met name de spanning tussen het moderne streven naar emancipatie en gelijkheid enerzijds en de zuigkracht en heimelijke fascinatie van de oude orde anderzijds. De huiselijkheidsideologie van het burgerlijk gezin mag een bedrieglijke valkuil zijn vanuit feministisch perspectief, maar Dorresteins portret van het gezin van Bommel in goede doen maakt onmiddellijk duidelijk hoezeer deze idylle ons nog steeds kan betoveren. Omgekeerd geeft de gotieke vertelling ook stem aan de diepgaande huiver en afkeer die de vestiging van nieuwe maatschappelijke verhoudingen kan oproepen. Otto van Hal kijkt niet slechts neer op de parvenu Theo, hij voelt een ondragelijke, existentiële walging wanneer hij zich echt zijn gelijke moeten weten.

Het is veelzeggend dat een aanzienlijke groep toonaangevende schrijvers zich heeft ingelaten met een literair genre dat volledig is ingericht op het zichtbaar maken van de onderhuidse spanningen van de moderniteit. Hiermee levert de romanliteratuur een eigenstandige bijdrage aan de cultuurhistorische onderneming om de erfenis van de jaren zestig te schatten. Bezien vanuit het perspectief van de gotieke vertelling heeft een Kennedy, die vraagtekens plaatst bij de diepgang van centraal beheerste maatschappelijke veranderingen het per definitie meer bij het rechte eind dan een Righart, die de revolutionaire retoriek van vernieuwingsbewegingen over lijkt te nemen in zijn beschouwingen over breuklijnen en aardbevingen. “The Times, They Are A-Changin’,” zo zong Bob Dylan in een popsong die als de ultieme expressie van het apocalyptische vernieuwingselan van de jaren zestig mag gelden. Men kan echter van de gotieke vertelling leren dat de tijden nooit overal op dezelfde manier tegelijkertijd veranderen, al was het alleen maar omdat het menselijk bewustzijn een geheel eigen temporele orde omsluit waarin de schokken van de moderniteit worden gedempt door lagen die gehoorzamen aan oude goden. In dit opzicht zijn literaire werken complementair aan geschiedkundige werken. Literatuur schiet echter aan geschiedschrijving voorbij in die zin dat ze de *expérience vécu* niet alleen benoemt en als eerste zichtbaar maakt, maar ook een bepaalde strategie aanreikt om met belevingsconflicten om te gaan. In de woorden van Jane Tompkins:

The novel functions both as a means of describing the social world and as a means of changing it. It not only offers an interpretive framework for understanding the culture, and, through the reinforcement of a particular code of values, recommends a strategy for dealing with cultural conflict, but it is itself an agent of that strategy, putting into practice the measures it prescribes.³⁴

³⁴ Jane P. Tompkins, *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction*,

Wat is deze strategie dan in de hierboven besproken werken? Drukken Rosenboom en Dorrestein uit dat ze het ‘fluwelen’ karakter van de Nederlandse modernisering betreuren? Gegeven de biografieën van de hier genoemde en besproken auteurs lijkt het niet aannemelijk dat ze de vrouwen- of homo-emancipatie zouden willen terugdraaien, of de afschaffing van klasse-privileges bepleiten. De voorgestelde en de door de romans zelf belichaamde strategie is eerder een Freudiaans zo volledig mogelijk onder ogen zien en zo grondig mogelijk *durcharbeiten* van de door modernisering ontketende onzekerheid, verwarring en chaos. Zoals deelnemers aan een psychoanalyse psychische arbeid verrichten om uit de ban te geraken van conflicten tussen de verschillende regionen van de menselijke psyche, zo verrichten gotieke vertellingen *cultural work*³⁵ om de conflicten tussen verschillende temporele ordes te verwerken. De moord en doodslag in de gotieke vertelling, die zo gewelddadig is als de modernisering van Nederland vreedzaam was, kan men opvatten als uitdrukkingen van de intensiteit deze conflicten. Een dergelijke waardebeoordeling behoort niet tot de taakstelling van de historicus.

Cultuurgeschiedenis en literatuurgeschiedenis kunnen een vruchtbare dialoog met elkaar voeren mits men recht doet aan de bemiddelende rol van genre repertoires in literaire representaties van de sociale werkelijkheid. De meerwaarde van literaire perspectieven op maatschappelijke processen ligt mijns inziens besloten in de bijzondere discursieve strategieën die literaire werken aanwenden om de belevingsdimensie van veranderingsprocessen te articuleren. Schrijvers kunnen bijdragen aan een pluriformer, veelkleuriger beeld van een bepaalde periode door de ongelijktijdigheid van het gelijktijdige zichtbaar te maken, en moeilijk benoembare onderhuidse spanningen te vertolken. Aandacht voor het cultuurhistorische potentieel van literaire werken hoeft dus geen afbreuk te doen aan de relatieve autonomie van het literaire systeem, noch de letterkundige expertise overbodig te maken die benodigd is voor de duiding van hun bijzondere literaire kenmerken.

1790-1860. New York: Oxford University Press, 1986.

³⁵ Deze term is afkomstig uit het vocabulaire van het New Historicism, waarvan Jane Tompkins een prominent vertegenwoordiger is. Het New Historicism heeft in het Nederlandse taalgebied een waardig vertegenwoordiger in Jürgen Pieters. Zie, onder andere, *Speaking with the Dead: Explorations in Literature and History*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.