



^ In gesprek met Stefan Hertmans. [Still uit de korte film *Het archief als paradijs*. ADVN, 2020, regie Jimmy Kets (Las Belgas)]

FORUM

ARAGORN FUHRMANN & WINNE GOBYN

**“JE KUNT DE WIND NIET FILMEN,
MAAR WEL DE BOMEN DIE BUIGEN.”**

INTERVIEW MET STEFAN HERTMANS OVER
‘DE OPGANG’

Toen Stefan Hertmans in 2001 het boek *Zoon van een “foute” Vlaming* van de Gentse historicus Adriaan Verhulst las, realiseerde hij zich dat hij twintig jaar in het huis van een Vlaamse SS'er had gewoond. Adriaans vader, Willem Verhulst, fungeerde tijdens de bezetting als directeur van de Gentse Radiodistributie (herdoopt in Radio Vlaanderen), trad op als leider van het Comité voor Dietsche Actie en was lid van de DeVlag en de Algemene SS-Vlaanderen. De ontdekking van deze beladen geschiedenis inspireerde Hertmans tot het schrijven van *De opgang* (2020), een historische roman waarin Verhulsts collaboratie hoofdzakelijk vanuit het perspectief van zijn familieleden wordt belicht.

In deze bijdrage gaan we samen met de schrijver dieper in op zijn boek: wat is de verhouding tussen historisch onderzoek en literaire verbeelding? Wat kunnen literaire werken als *De opgang* ons leren over de geschiedenis van de Tweede Wereldoorlog? En hoe kijkt Hertmans als hedendaagse Vlaamse schrijver naar thema's als Vlaamse beweging, collaboratie en repressie?

Vertelt u nog eens in het kort waar De opgang over gaat?

De opgang is een boek waarin, voor een stuk, de geschiedenis van een Vlaamse collaborateur wordt verteld, maar waarin eigenlijk vooral wordt gezocht naar hoe zijn naastbestaanden – zijn vrouw, zijn kinderen, zijn maîtresse, en zelfs zijn kleinkinderen – door zijn collaboratie zijn aangetast. Het boek gaat over de morele flou, waar uiteindelijk *Het verdriet van België* (1983) ook al over ging, maar hier veel meer met een vergrootglas erop en met zeer reële personages.



^ Harmina (Mientje) Wijers, Verhulsts Nederlandse echtgenote en hun drie kinderen. V.l.n.r. Suzanne (Suzy), Harmina, Adriaan en Aletta (Letta), 1945-1947. [Collectie Liberas, archief Willem Verhulst en Harmina Wijers]

Het boek heet ook *De opgang*, niet alleen omdat het de opgang van Willem Verhulst in de collaboratie beschrijft, maar omdat het ook een soort allegorie is die ik heb geconstrueerd om het verhaal te vertellen. De verteller in het boek gaat op de eerste dag dat hij zijn toekomstig huis bezichtigt van kelder tot zolder met de notaris. Dat is een lichte parodie op de *Divina Commedia*, waarin Dante ook op zoek gaat naar de zin van zijn leven, naar wat er gebeurt wanneer iemand verdwaalt in het midden van zijn leven – wat voor Verhulst opgaat –, maar met dien verstande dat op zolder, waar het paradijs zou moeten zijn, en de metafysische vraag naar goed en kwaad zou moeten worden beantwoord, geen antwoord is. Daar heeft ooit een verbrijzelde Hitlerbuste gelegen. Dat is alles wat we weten.

Dat is zo'n beetje de structuur van het boek, maar zoals het ook met de twee vorige romans ging, met *Oorlog en terpentijn* (2014) en *De bekeerlinge* (2016), doemt door het inzoomen op bepaalde individuen in een bepaalde tijd natuurlijk heel die achtergrond op en krijg je ook een groot verhaal. En dat is wat mij het meest interesseert: hoe zit die frictie in elkaar tussen het lot van de individuen en de grote geschiedenis. In die zin denk ik dat *De opgang* een drieluik vormt met *Oorlog en terpentijn* en *De bekeerlinge*. Het gaat telkens om periodes met groot geweld, met oorlog, telkens ook met een religieus motief en met personen die hun noodlot ontmoeten door die grote geschiedenis op de achtergrond.

In Oorlog en terpentijn ging u aan de slag met uw eigen familiegeschiedenis en de op zich vrij ongecontesteerde geschiedenis van de Eerste Wereldoorlog. Voor deze roman lag dat anders. Was het bij het schrijven over een nog steeds erg controversieel onderwerp als de Tweede Wereldoorlog, collaboratie en repressie moeilijker om deze autofictionele en documentaire schrijfwijze te handhaven?

De opgang was voor mij ettelijke keren moeilijker dan *Oorlog en terpentijn*. Al moet je met *Oorlog en terpentijn* natuurlijk ook uitkijken. Zoals de door mij bewonderde Nabokov zei: “Never trust a writer”. Denk niet dat in *Oorlog en terpentijn* de memoires van mijn grootvader letterlijk worden weergegeven. Zijn Vlaams was te ouderwets voor een publiek van nu en zou niet gepast hebben in zo’n boek. Dus daar zit al een zekere frictie tussen feit en werkelijkheid en vertelling. Maar goed, *Oorlog en terpentijn* is gebaseerd op een oud narratologisch model, namelijk het heiligenleven, de ‘vita’. Ik ben Jacobus de Voragine [Middeleeuws theoloog en aartsbisschop van Genua, nvdr.] gaan herlezen toen ik dit schreef, want uiteindelijk is het een boek over de heilige Martinus. Voor *De opgang* had ik geen dergelijk model. Willem Verhulst is ‘the bad guy’. Maar ik heb wel het verhaaltechnische model behouden van een ‘vita’, van geboorte tot dood. Dus de vertellijn, de basislijn, is dezelfde als die van *Oorlog en terpentijn* en *De bekeerlinge*. Je begint bij de geboorte en je eindigt bij de dood, maar daarbinnen kun je ongelooflijk discontinu gaan werken, met temporele dimensies, aaneenschakelingen, cliffhangers. Maar daarbij komt natuurlijk nog een belangrijk ander gegeven. Met mijn grootvader kon ik me nog voor een stuk identificeren, maar met Verhulst was dat moeilijker. En je moet als schrijver toch altijd een punt hebben waar je de emoties aan ophangt. Het moment dat ik besliste dat dit Mientje [Verhulsts echtgenote, nvdr.] zou worden, begon ik de mogelijkheden van het boek te zien. Zolang ik dacht dat Verhulst de narratieve focus was, had ik daar geen zin in omdat ik dacht: Jonathan Littell heeft zoiets reeds gedaan met Max Aue [in *Les Bienveillantes*, nvdr.], we moeten dat grapje niet herhalen. Dat is zo geniaal gedaan, hoe hij zo diep in die Max Aue duikt. Bovendien is Verhulst niet zo’n archetypische nazi als Max Aue. Verhulst is helemaal wat Hannah Arendt een ‘Schreibtischtäter’ noemt, een ‘bureaumisdadiger’. Hij was een man waarvan zijn dochter zei: “hij is een bangschijter die zijn schieter niet goed kon rechthouden”. Hij is een romanesk personage, veel meer dan de ‘Hollywoodnazi’.

Maar goed, daar kom je narratologisch nog niet ver mee. Pas toen ik dat spanningsveld zag met die tweede vrouw [Verhulsts minnares Greta Latomme, nvdr.] en de complexiteit van Verhulst zelf me duidelijk begon te worden, ben ik ook de structuur van de roman beginnen aanpassen aan de groeiende complexiteit. Naarmate ik meer research deed, stuitte ik namelijk op meer paradoxen: het feit dat die man als jonge kerel wegliep met Frederik Van Eeden en diens socialistisch geïnspireerde tuinbouwcommune Walden, dat hij zich op een bepaald moment ‘christelijk-anarcho-communist’ noemde, dat hij een agent liet noteren dat zijn geloof protestants was, toen hij als een oude hooligan in de jaren zestig op zijn 59-ste nog werd opgepakt omdat hij in een straatgevecht was beland aan de Mageleinstraat in Gent, ... Naarmate ik die complexiteit zag groeien, kon ik me ook wel meer ankerpunten veroorloven in het boek, maar het blijft heel disparaat.

Ik zou dit boek nooit hebben kunnen schrijven vanuit een alwetende verteller. Dat lijkt me niet interessant. Want dan zou ik me hebben moeten voorstellen dat ik alles wist over het gezin Verhulst. De aanwezigheid van de verteller in dit soort van auto-docu-fictie boeken is dan ook niet bedoeld als een narcistische pose. Je moet het eerder vergelijken met hoe Hitchcock ironisch in zijn eigen films passeert. De maker komt even in beeld als een zogezegd personage. Voor mij relativeert dat het vertellersstandpunt. Ik kon nu soms even in de ziel van mijn personages kijken en dan weer terugkeren naar een *'exterior shot'*. Dan sta je weer heel ver buiten die mensen en moet je weer raden wat er met hen gebeurt. Dat is technisch boeiender. Ook psychologisch moet je dat goed afwegen en in de eindversie hangt dat af van een goed geplaatste komma. Je moet dat goed doseren om het geloofwaardig te houden voor de lezer. Dus in die zin was het technisch gezien een bijzonder moeilijk boek om te schrijven. Door de discontinuïteit, de enorme hoeveelheid materiaal en de veelheid van stemmen heb ik ervoor gekozen om ook de stijl polyfonisch te houden. De ene keer wordt er verteld met een Sebald-achtige toon, twee bladzijden verder zit er een soort licht *'schmierende'* Louis Paul Boon-achtige toon in het boek, of dan evoceer ik vanuit een personage wat we *'erlebte Rede'* noemen, het aanhalen zonder aanhalingstekens. Er wordt in dit boek heel vaak gepraat zonder punten en aanhalingstekens, zodat het zo dicht mogelijk op elkaar komt te liggen. Gerard Walschap was daar een meester in. Ik heb die techniek bij hem geleerd: hoe je het volkse van iemand zijn toon en stijl gewoon laat doorlopen in wat je aan het beschrijven bent. Dus als je al die literaire technieken optelt – narratologisch, compositorisch, stilistisch, stijlhoogte, de cliffhangers, hoe het boek aan elkaar hangt, tijd – dan is dat iets totaal anders dan *Oorlog en terpentijn*.

Kwam de historische werkelijkheid soms in de weg lopen van de roman die u aan het schrijven was? Was hier een spanningsveld?

In feite mag de historische werkelijkheid nooit in de weg lopen. Ze moet primeren. Bijvoorbeeld, het feit dat ik van Verhulst geen engeltje kan maken of dat Verhulst in 1953 vrijkomt: dat zijn feiten. Daar moet je niet aan morrelen. Maar waar het moeilijk werd om historische werkelijkheid en verhaal op één lijn te krijgen, is dat ik wel had willen uitpakken met de zekerheid van een aantal van zijn slachtoffers. Maar die kennen we niet. Dankzij Marc Verschooris [auteur van een studie over de Gentse collaboratie, nvd.r.] weten we het slechts van één iemand zeker: Martha Geiringer. Ik had natuurlijk wel slachtoffers kunnen verzinnen, maar dat vind ik onethisch. De historische werkelijkheid is dat deze kerel zo sluw is geweest om alles te verbranden voor hij in september 1944 gevlucht is. En daar moet je het dan als romancier mee doen. Schrijf je een puur imaginaire roman, dan kan je doen wat je wilt. Op een bepaald moment heb ik dat ook gedacht: *'Ik geef hem een fictieve naam, en ik ben van al die chicanes af'*. Maar de impact van dit boek is dat het om een reële personage en een reële familie gaat. De emotionele impact voor de lezer is dat het een waargebeurd verhaal is, dus moest ik me aan de historische werkelijkheid houden.

U maakt daarbij een onderscheid tussen 'historische werkelijkheid' en 'waarachtigheid'. Kan u dit toelichten?

Het is vooral vanaf het werk van W.G. Sebald dat je de imaginatie van wat geschiedenis voor ons is, moet losmaken van wat de historische objectiviteit van de onderzoeker verlangt. Vandaar dat ik er inderdaad vaak op terugkom dat het me niet om waarheid gaat als een factuele waarheid, maar om een soort waarachtigheid van de ervaring en de gebeurtenis. Mijn Londense uitgever mailde me vorige week: "*Stefan, moeten we op dit boek 'fiction' zetten of is het 'non-fiction'?*". We hadden toen een hele correspondentie daarover, en ik heb uiteindelijk verwezen naar *The Crown* op Netflix: "*They have the facts right, but the scenes are imagined*". Dat is wat in *De opgang* ook gebeurt. De feiten zijn de feiten, maar de scènes heb ik mij ingebeeld. Wanneer Aletta Verhulst [de oudste dochter van Willem, nvdr.] mij zegt: "*Mijn vader en moeder stonden met getrokken messen tegenover elkaar*", heb ik eraan genoeg om scènes te verzinnen waarin die mensen staan ruzie te maken. Wát ze daar dan zeggen moet bijdragen aan de waarachtigheid, omdat we daar geen feitelijke waarheid over hebben. We weten alleen wat er op het spel stond. Ik kan dit nu wel eenvoudig zeggen, maar dat blijft een penibele relatie. Dat blijft toch iets waar je als romancier op bepaalde momenten een soort van gewetenswroeging bij hebt: kan ik het zover pushen?

Ik heb ook altijd het moment in mijn hoofd gehouden dat zo'n beetje bekend staat als het einde van de modernistische literatuur à la Samuel Beckett en het begin van de postmoderne literatuur met *Montaillou* (1975) van Le Roy Ladurie. Daarin begint een historicus voor het eerst concreet scènes te verbeelden van hoe het leven in de veertiende eeuw was geweest. Dat gaf een enorme discussie onder historici en historiografen. Men vond een dergelijke inleving wetenschappelijk niet gepermitteerd. De historicus werd daar plots ook een socioloog en een antropoloog, zelfs een schrijver, die zich interesseerde voor het lot van de naamloze mens en dat concreet probeerde te beschrijven. Dat is ook ongeveer het moment wanneer Umberto Eco *De naam van de roos* (1980) publiceert. De imaginatie van dat eventueel verdwenen manuscript van Aristoteles over de komedie bij Eco en die historische fantasie van Le Roy Ladurie, dat was het moment waarop literatuur en historiografie langs elkaar schampten en daar sprongen vonken af. Die frictie is zeer interessant.

De twee dochters van de hoofdpersonages, Willem Verhulst en Mientje Wijers, leven nog. Enerzijds zijn hun getuigenissen belangrijke bronnen, anderzijds hebben ze natuurlijk ook hun persoonlijke gekleurde kijk op hun vader. Hoe ging u daarmee om?

Er zijn bepaalde scènes waarbij ik vaststelde dat Aletta iets anders vertelde dan haar zus Suzy, of dat het ook anders stond in het boek van Adriaan Verhulst. Weet u, ik heb ooit nog les gehad van de legendarische Prevenier. Walter Prevenier zei ons altijd: "*Als je twee of drie bronnen hebt, dan moet je in je onderzoek zeggen dat je drie bronnen hebt. Dan moet je niet proberen te kiezen tussen die bronnen. Je moet in je bronnen kijken tot je de spanning ziet en wat het verschil in bronnen jou vertelt*". Je kunt dit in een roman natuurlijk niet allemaal in detail beschrijven. Het is ook een beetje flauw om in een boek te vertellen: "*de ene zegt dit en de andere zegt dat*". Zo simpel is het niet. Maar je



^ In het ADVN | archief voor nationale bewegingen consulteerde Stefan Hertmans o.a. de memoires van Griet Latomme. [Still uit de korte film *Het archief als paradijs*. ADVN, 2020, regie Jimmy Kets (Las Belgas)]

kunt wel in je stijl laten merken dat je het zelf niet zeker weet. Er zijn manieren om daarmee te spelen, om die veelstemmigheid te laten voelen.

Met deze roman neemt u positie in in het nog steeds voortwoedende debat over collaboratie en repressie. Op welke manier kan u als romancier bijdragen aan deze bredere maatschappelijke discussie?

Ik heb gemerkt dat het publiceren van een roman over feiten die voor onderzoekers al lang bekend zijn veel meer losmaakt aan reacties, ook bij de betrokken families, dan wanneer het om publicaties van historici gaat. Natuurlijk, ik kon mijn roman niet schrijven zonder de onderzoekers, maar een roman is een verhaal en dat komt bij iedereen binnen. Dat is natuurlijk jammer voor het fantastische werk van die vele onderzoekers. Zij zijn de aanreikers voor ons, de schrijvers, maar het is de literatuur die door de geschiedenis in een verhaal te gieten haar uiteindelijk in veel huiskamers brengt. Hierdoor wordt het debat veel meer opengetrokken. Ik heb bijvoorbeeld een paar reacties gekregen waar ik bijzonder van geschrokken ben, waarin ik letterlijk *“een intellectuele schoft uit de verjoodste intelligentsia”* werd genoemd. Anno 2020. ‘Verjoodst’ nota bene, niet ‘Joods’, dat zou gewoon vulgair antisemitisme zijn, maar ‘verjoodst’, wat een term is van de SS: *‘Judaïserung’*. Dat is redelijk onvoorstelbaar. Sommige mensen schrijven me ook dat dit of dat niet waar kan zijn. Soms hebben ze gelijk, soms moet ik hen uit de droom helpen: dat hun vader of grootvader helemaal niet zo onschuldig was. Of dat een of ander feit door die of die onderzoeker naar boven werd gespit, maar dat het niet breed geweten is. Ik krijg uiteraard veel reacties van mensen die zeer aangegrepen zijn. Die zeggen: *“het lijkt wel of u het over mijn vader of grootvader hebt”*. Er zijn ook mensen uit verzetsmilieus die mij schrijven. Ik krijg dus veel reacties omdat ik me via de literatuur kan permitteren wat een onderzoeker niet kan. Dat is de maatschappelijke impact van literatuur.

Historici als Bruno De Wever, Frank Seberechts en Koen Aerts hebben vele van de hardnekkigste mythes over de Vlaamse collaboratie en repressie in verregaande mate ter discussie gesteld. Maar zijn er ook inzichten over de geschiedenis die buiten het bereik van de historicus liggen, die alleen een fictieschrijver kan blootleggen, aanschouwelijk maken?

Zoals gezegd, ik denk dat een schrijver zich veel meer kan permitteren. Het is niet dat hij meer kan, het is dat hij indiscreter, directer is. Hij kan dieper in het leven van de mensen binnendringen en zich hun intimiteiten toe-eigenen. Ik denk dat de verbeelding van een schrijver ergens veel primairder is dan die van een historicus. Een historicus zit vast aan zijn deontologie, aan zijn academische acribie, aan zijn ‘onderzoeksplichtenleer’, om het zo te zeggen. Een schrijver kan daar mee gaan spelen en gaan schuiven. Maar natuurlijk, de romancier zit dan weer vast aan een soort immanente logica van de fictie. Daar bestaan wetten van de waarachtigheid, die zeer nauw luisteren.

Anderzijds, als je er goed in zit, kan je dingen doen die de werkelijkheid bijna vervangen. Ik geef je het voorbeeld van Omer De Ras, een verzetsstrijder uit Gent. Ik ontdekte

De Ras tijdens mijn onderzoek. Aan het eind van de oorlog werd hij nog opgepakt, naar Buchenwald gestuurd en hij is daarvan teruggekomen. Felle kerel. Dus op een bepaald moment denk ik: ik ga Willem Verhulst in 1943 Omer De Ras als verzetsman laten ontmoeten in het Patershol, wanneer de geallieerden oprukken en de oorlog kantelt. Vanaf dat moment, daar kan je vanop aan, kon het gebeuren dat burgers 'smeerlap' riepen naar een SS'er die passeerde. Mensen durfden plots, ze kregen hoop. Dus ik personificeer dat in de persoon van De Ras. Nu, ik ken Herman Balthazar vrij goed, de voormalige gouverneur en hoogleraar Geschiedenis, en ik stuur hem een van de versies van mijn boek op. En Herman schrijft mij geëmotioneerd terug: "Je hebt mijn stiefvader een plaats in jouw boek gegeven. Dat is zo waarschijnlijk dat zoiets gebeurd zou kunnen zijn. Ik herken hem er helemaal in, hoe je hem daar neerzet." Dan weet je als romancier: de mayonaise pakt. Mijn 'waarachtigheidsintuïtie' raakte zo aangescherpt door mijn onderzoek dat ik me dit kon permitteren en dat het juist in zijn plooi viel. Niets garandeert natuurlijk dat je met een volgende scène volledig 'à côté de la plaque' kunt mikken en dat je jezelf moet terugfluiten. Maar het groeit en je krijgt toch een vertrouwdheid met de historische werkelijkheid. Je kan een zeker zelfvertrouwen ontwikkelen in het verzinnen. Maar het moet tot op het laatste afgewogen blijven worden.

Tegelijkertijd is zo'n boek als *De opgang* nooit af. Op het moment dat het verschijnt, worden er allerlei mensen wakker. Er komen nieuwe bronnen en feiten boven. Toen *De bekeerlinge* verscheen in de Verenigde Staten werd ik gecontacteerd door Sefardische geleerden uit New York. Je boek is een brief in elke brievenbus. Dat gebeurt nu ook. Ik probeer omzeggens een terrein van tien kilometer af te bakenen met het verhaal van Verhulst, maar overal zitten mensen op universiteiten die gespecialiseerd zijn in drie vierkante centimeter. En die weten natuurlijk dingen die ik onmogelijk kan weten. Zo vernam ik bijvoorbeeld in een recensie dat Raf Van Hulse eigenlijk toevallig een paar weken in Duitsland zat, op het moment dat ik hem laat aankloppen aan de deur van het huis van Verhulst. Alleen iemand die ongeveer het hele leven van Van Hulse op een kalender heeft staan, kan dat weten. Zo'n boek heeft dus een 'afterlife', want het maakt allerlei dingen los in de wereld.

Er is ook na het jaar 2000 al opvallend veel fictie over de Tweede Wereldoorlog verschenen, zowel in België als in het buitenland. Denk alleen maar aan uw Vlaamse collega's Erwin Mortier, Jeroen Olyslaegers en Kris Van Steenberge. Hoe verklaart u die rijke productie? Waarom is de literatuur (en bij uitbreiding de cultuur) nog steeds niet klaar met dit thema waarover toch al zoveel inkt is gevloeid?

Ik denk dat literatuur vaker over grootvaders dan over vaders gaat. Dat is één ding. Vaders, wat kun je ermee doen? Een vadermoord plegen, of ermee in gesprek gaan. Dat is nogal één op één. Maar met grootvaders gaat er literair veel meer psychische ruimte open. Ik denk ook dat literatuur inherent een soort schuld in zich draagt en dat ze, wat Sebald noemt, restitutie wil plegen voor onze vergeetachtigheid. Het is pas als je grootouders sterven dat je aan je ouders zult vragen: "Ja maar, oma had toch na de oorlog iets met een Fransman? Waarover werd er gefluisterd?". Zolang die mensen leven vraag je dat niet. Dat is heel merkwaardig. Blijkbaar is het geheugen een beetje zoals

die fameuze uil van Hegel die pas in de schemer vliegt. Het geheugen vliegt ook pas in de schemer uit. Ik denk dat het verdwijnen een van de grote elegische krachten van de literatuur is. En dat zie je bij schrijvers als Erwin Mortier, Jeroen Olyslaegers en Kris Van Steenberghe. Laten we ook Stefan Brijs niet vergeten, die met *Post voor mevrouw Bromley*, een imaginaire, maar toch heel interessante roman over de Eerste Wereldoorlog schreef. Ik denk dat het intuïtieve gevoel dat er een periode aan het verdwijnen is de verbeelding 'triggert'.

Weet u, ik denk daarbij altijd aan die engel uit een van de *Thesen über den Begriff der Geschichte* (1940). Walter Benjamin stelde zich de geschiedenis voor als een engel die naar de verkoelde resten van het paradijs kijkt. Vandaaruit waait een wind van hitte die de engel met zijn vleugels ruggelings de toekomst in drijft. Dat is een verschrikkelijk beeld van de geschiedenis. Dat beeld zit heel diep in mij, die melancholische Walter Benjamin-blik. We verwijderen ons van de 'Trümmer der Geschichte'. Met onze vleugels open worden we de toekomst ingedreven en we luisteren naar 'Ruinen Musik'. Ik denk dat de 'Ruinen Musik' iets is waar je als schrijver en dichter op een elegische manier je begrip op kunt richten en dat je van daaruit kunt luisteren of je mensen uit het verleden nog hoort spreken. In de film *Der Himmel über Berlin* (1987), voert Wim Wenders samen met Peter Handke een engel op die in de bibliotheek aan de hoofden van de mensen gaat luisteren. En wanneer hij zijn hoofd dicht bij de mensen houdt, hoort hij ze gewone dingen denken als: "Oh, ik moet nog om boodschappen". Of, "ik wilde dat ik een beetje meer rust had". Eigenlijk stel ik me de 'Engel der Geschichte' zo voor: met zijn hoofd heel dicht bij gestorven mensen: hoor ik nog iets van wat ze ooit hebben gezegd?

Dat verklaart wellicht waarom in uw drie laatste boeken telkens het beeld van een engel opduikt in een van de eerste passages.

Zeker. Die engel is voor mij nog altijd de engel na de dood van god. Dat literair motief zit zeer diep in mijn werk. Wat kun je leren van de engel die de werkloze is van een dode god? Hoe zwerft die door de wereld? In dat beeld van die zwervende, door god verlaten engelen uit *Der Himmel über Berlin* zit voor mij alles. Het is eigenlijk een formidabel beeld voor wat geschiedenis betekent voor de literatuur.

Er is ook een sterke tendens bij hedendaagse schrijvers van deze tijd om documentaire, journalistieke of biografische fictie te schrijven. Een tendens die op haar beurt weer te maken lijkt te hebben met een bredere culturele verschuiving in het historisch besef. Volgens de Franse historicus Pierre Nora ervaren we steeds minder een doorvoeld contact met de geschiedenis en proberen we dat contact daarom bijna wanhopig te herstellen door op te zoek gaan naar Lieux de Mémoire.

De roman werd al vaak doodverklaard. James Joyce had met *Finnegans Wake* (1939) de laatst mogelijke roman geschreven. Het was een fantastische vernietiging van de roman, free jazz van de literatuur. Met Samuel Beckett werd de roman zo minimaal dat het iets terminaal had. Beckett ging werkelijk tot de uiterste grens. Daarop volgde de 'nouveau roman', die met een heel dogmatische leer kwam van wat allemaal niet

meer mocht in de literatuur. Veel van de moderne literatuur bestond vooral uit 'don't', en veel minder uit 'do'. De totale bevrijding van conventies bracht alleen maar nieuwe verbodsbepalingen met zich mee. Daaruit ontstond van de weeromstuit de bevrijding van de postmoderne literatuur à la Umberto Eco, waarin als het ware een barok orkest klinkt met een poporkest. De terugkeer naar vroegere genres is er niet alleen in de literatuur. Als je op een klassieke zender zoals Klara afstemt, hoor je tegenwoordig voor 70% muziek uit de 16de-17de-18de-19de eeuw. Je hoort bijna nooit Arnold Schönberg en Anton Webern. Dan denk ik aan de filosoof Theodor Adorno, die ons allemaal zo streng toesprak in de jaren '30-'40-'50: dat het tot een voorbije bourgeoiswereld behoorde, nog terug te verlangen naar harmonie. Hij kon onmogelijk vermoeden wat mensen nodig zouden hebben in zo'n gefractureerde, gebroken, gestresste wereld, waarin we soms zelfs denken dat de hele planeet ten onder kan gaan. Hij kon niet vermoeden dat onze sensibiliteit liever terug zou keren naar Gesualdo wanneer we op de autostrade in de file staan. Vanuit zijn belommerde Berlijnse of Weense huizen of in Pacific Palisades in Californië, was het gemakkelijk te stellen dat je alleen naar avant-garde muziek moest luisteren. Zij hadden nog de luxe om dat soort 'bourgeoisgeest' te hebben, die hun de rust en de tijd gaf om het atonale te omarmen als nieuwe norm. Maar wij die in de postmoderne tijd leven, wij hebben tonale verhalen nodig, blijkbaar. Dit betekent dat de avant-garde eigenlijk 'antiquiert' is geworden. Haar sensibiliteit lijkt ons nu een voorbije luxe; we verlangen opnieuw naar verbondenheid en harmonie – zie de enorme successen van componisten als Johann Johannsson of Max Richter. Wat we echter wel hebben geleerd, is de avant-garde te beschouwen als een gereedschapskist waar technieken kunnen worden uitgehaald die ons vandaag van pas komen, zoals het dispartate en het discontinue van de huidige roman. De roman is als genre zoiets als een hybride stofzuiger, alles kan erin. Toen Julian Barnes *The Man in the Red Coat* – wat ook typisch zo'n docu-roman is – publiceerde, vroeg iemand in een interview: "Can we still call this a novel?" Julian Barnes antwoordde: "You can call this a novel because I do so, I'm the writer". Dat betekent dat wij schrijvers allen samen de roman aan het veranderen zijn. Wij passen elk op onze eigen manier de roman aan, aan de noden van de tijd. Journalisten zijn tegenwoordig vaak evenzeer grote schrijvers. En veel schrijvers laten zich inspireren door de journalistiek. Ik heb ooit Don DeLillo in een interview horen zeggen: "the contemporary writer has become the journalist of his own characters". Dat vond ik zeer betekenisvol. Ik was als het ware de journalist met zijn microfoon die door mijn eigen huis liep om te horen of de doden me nog iets te zeggen hadden.

U verwees daarstraks al naar Jonathan Littell, die in Les Bienveillantes (2006) de fictie aanwendt om zich zo diep mogelijk in te leven in de verbeelding van een SS-officier, wat dan weer fel werd bekritiseerd door een andere Franse schrijver, Laurent Binet. In HhhH (2016), een roman over de aanslag op nazi-kopstuk Richard Heydrich put deze Binet zich juist uit om zo dicht mogelijk bij de historische feiten te blijven. Hoe zou u zich positioneren in dit debat?

Het is niet aan mij om mijn plaats te bepalen in een literair debat. Mijn boek zal dat zelf bepalen. Maar dat ik daar intuïtief een plaats in zoek, is een feit. Ik weet dat ik heel erg vermengend, hybride, te werk ben gegaan. Mijn boek is zeker geen boek in een



- ^ Het voorlopig vreemdelingenpaspoort uitgereikt aan Willem Verhulst in Hannover tijdens zijn vlucht naar Duistland, oktober 1944. [Collectie Liberias, archief Willem Verhulst en Harmina Wijers]

klassieke rij over nazi's. Het hoort voor mij toch nog altijd veel meer thuis in de thematiek van Walter Benjamin en W.G. Sebald, de melancholie van de herinnering. Vandaar dat het huis centraal staat, de '*lieux de mémoire*'. In die context wordt Verhulst een figurant, een historische figurant die een open wonde in Vlaanderen voor de zoveelste keer personifieert. Ook heel anders in *Les Bienveillantes* van Littell is dat je Max Aue als lezer op afstand kan plaatsen. Hij is de absolute schoft. Je kunt als lezer 'droog' blijven [verwijzing naar *Het droge en het vochtige* van Littell, nvdr.]. In mijn boek blijf je niet helemaal droog, je wordt mee in het bad getrokken. Er is geen moralistisch standpunt mogelijk. Je voelt natuurlijk wel dat de verteller in het boek ironie heeft over Willem Verhulst, je voelt dat het leed dat wordt aangericht aan zijn familie immoreel is, maar het is geen boek waarin de SS'er de volledige '*autre*' is, hij is niet '*l'autre*', hij is '*l'autre en soi*'. En dat is belangrijk. Hij is degene die wij allen op een ander moment, met een andere opvoeding in een andere tijd misschien hadden kunnen worden. Iemand had ons kunnen misleiden. Vandaar dat die scène cruciaal is waarin de verteller zichzelf een beetje belachelijk maakt als hij vertelt dat hij in mei '68 denkt dat hij een halve revolutionair is en met zijn zatte kop in een verkeerde betoging belandt: hij loopt mee

met Voorpost. Dat is voor mij een belangrijke scène, omdat ik daar de lezer een ironische knipoog wil geven dat ik niet degene ben die het veroordelende standpunt inneemt. Dat ik niet zeg dat Willem Verhulst de volkomen andere is. Hij is de gelijkende. En ik hoop dat als het boek al pijn kan doen dat het daar pijn kan doen. Hij is 'just a normal guy', die helemaal 'dérapeert', die helemaal de verkeerde kant uitgaat. En daar is niet veel voor nodig.

U toont bij Willem Verhulst een sterk verlangen om anderen te imponeren met grandeur. Is het dat verlangen dat Verhulst in de collaboratie drijft, eerder dan zijn politieke en ideologische overtuiging?

Ik heb heel veel gehad aan het boek *Männerphantasien* (1977) van Klaus Theweleit, waarin hij het psychogram van de jonge nazi probeert te schetsen. Verhulst beantwoordt daar grotendeels aan: dat erotische, dat heel erg kwetsbaar in elkaar zit, met heroïsche beelden van 'de vrouw', die wel op afstand wordt gehouden juist door de mythisering. Het homo-erotische heb je bij Verhulst niet, al zit dat eigenlijk ook in het feit dat een jonge kerel zich zo laat verleiden door het mannelijke uniform. Daar begint de homo-erotiek, zelfs bij de heteroman. Wanneer hij vindt dat hij plotseling tien keer sexier is voor de vrouwen door een uniform aan te trekken, dan is hij eigenlijk bezig met auto-erotiek. Dat zijn dingen die mij veel meer interesseren dan de totaal andere boze nazi neer te zetten. Verhulst was dat soort jongen waarvan je denkt: ik had ermee op de schoolbanken kunnen zitten. Vandaar dat ik op het einde van het boek schrijf dat ik wel een sigaretje met hem had willen roken.

Dat doet me dan toch weer aan Littell denken. Ook hij heeft zich door Thewelets werk laten inspireren, in hoge mate zelfs. Je zou bovendien kunnen stellen dat hij – door voor het ik-perspectief te kiezen en de lezer zo diep mee te sleuren in de fantasie van een SS-officier – die lezer juist dwingt om zich te identificeren met 'de schurk'. Waarom heeft u dan toch de keuze gemaakt om niet zover te gaan als Littell?

Als ik zoals Littell met Max Aue een fictief personage had gecreëerd, dan had ik Verhulst gruweldaden kunnen laten verrichten. Dan had ik hem kunnen laten medeplichtig zijn aan waar hij waarschijnlijk medeplichtig aan is. Ik had hem kunnen laten afdalen in de folterkelders met Gaston Delbeke [chauffeur en tolk bij de Sipo-SD in Gent, berucht wegens zijn gewelddadige ondervragingen, nvdr.]. Maar hij is reëel. Hij heeft alles verbrand. Het kwaad dat Verhulst vertegenwoordigt, is voor een groot stuk niet meer te achterhalen, afgezien van wat ik heb gevonden in de gerechtsdossiers. Daar zien we het letterlijk staan wat hij gedaan heeft: de gewelddadige overname van de textiel fabriek van Goethals in Eeklo en noem maar op. Maar het leek mij interessanter om te denken: goed, je kunt de wind niet filmen (ik weet niet wat hij echt heeft gedaan), maar je kunt wel de bomen filmen die buigen. Dat zijn dan zijn nabestaanden, zijn familie, zijn gezin. Daar zie je wat voor morele schade hij heeft aangericht, door wat zij hebben doorgemaakt. Want laten we wel wezen: Mientje, Adri en nog een aantal nabestaanden zijn gestorven zonder het te weten. Dat betekent dat ik eigenlijk niet mijn gang kon gaan met Verhulst en dat het voor mij interessanter was om een personage te creëren dat in feite een hiaat is en waar een kille leegte van uitgaat.



^ Stefan Hertmans in gesprek met Aletta (Letta) Verhulst in de binnentuin van het ADVN | archief voor nationale bewegingen. [Still uit de korte film *Het archief als paradijs*. ADVN, 2020, regie Jimmy Kets (Las Belgas)]

U beschrijft hoe Willem Verhulst in de eerste jaren na de Grote Oorlog interesse opvat voor het pacifisme, christendom, anarchisme én communisme. Hoe verklaart u het dat Verhulst vervolgens voor het nationaalsocialisme kiest? De scène waarin hij geëmotioneerd het pistool in het water keilt waarmee hij ooit kardinaal Mercier wilde liquideren, laat vermoeden dat het allemaal anders had kunnen lopen.

Ik heb er met Aletta ook een aantal keer over gesproken. We weten niet goed wanneer het omslagpunt in Verhulst zich voltrekt, wanneer hij van een kwade flamingant die zich gekwetst voelt door de minachting van de Franstalige bourgeois kinderen in Antwerpen iemand wordt die toetreedt tot een fascistische organisatie. Het is hoogstwaarschijnlijk gebeurd in de jaren dertig, ik situeer het in 1935-1936. Hij moet al als 'commis-voyageur' contacten gehad hebben. Volgens Aletta is het goed mogelijk dat Greta Latomme daar een rol in heeft gespeeld in Langemark, samen met Raf Van Hulse.

Er is altijd een punt in een personage, of in een mens zijn leven, dat zijn idealisme botst op zijn eigen duistere kant. Dat is heel interessant. Het moment dat je denkt: nu ga ik voor mijn idealisme, bots je op je duistere kant. Verhulst heeft op een bepaald ogenblik, wanneer hij in de nazi-ideologie duikt, het gevoel: "I can be a hero if just for one day". Het uniform lonkt en het geld lonkt en de vrouwen lonken en daar wordt het idealisme de handige kapstok voor alles wat je hebt aan libidineuze energie. Ik denk dat er bij Verhulst zeker sprake is van de initiële wonde: zijn moeder die sterft wanneer hij elf jaar is, net voor zijn puberteit, maar ook het verlies van een oog [Verhulst werd op vierjarige leeftijd aan één oog blind, nvdr.]. Je kunt daar George Bataille op loslaten. Daar zit erotisch heel wat te spelen. Die jongen voelde zich waarschijnlijk achteruitgesteld omdat hij gepest werd vanwege dat oog – dat beschrijft hij ook in zijn memoires. Maar hij schrijft ook dat hij vanaf het moment dat hij bij zijn zussen mocht slapen omdat zijn moeder gestorven was, vaak bij de vrouwen heeft geslapen. Dus je ziet dat zijn 'male fantasy' – 'ik ben mannelijk', 'ik ben wel iets waard' ontstaat vanuit de initiële wonde. Vanuit de initiële kwetsbaarheid wil hij een held zijn. Maar die wonde blijft opspelen. Hij krijgt heel lang van de SS geen pistool omdat hij niet goed kan richten. En dat pistool heeft dan ook weer zijn freudiaanse dimensie. Het is bijna lachwekkend als je erop ingaat hoe dat past bij het freudiaanse psychogram en daarbij komt dan de taal, de lacaniaanse kant van de seksualisering van de taal. Plotseling heeft hij een fallische taal die hem mannelijk maakt. Hij is heel gevoelig voor vrouwen. Hij is getrouwd met een meisje, een Nederlandse boerendochter die mentaal, fysiek, filosofisch, op alle terreinen, bijna te sterk is voor hem. En dan heeft hij die kleine, nazigezinde minnares nodig, zijn kleine 'Blauwe engel' [Der blaue Engel (1930) van Josef von Sternberg met Marlene Dietrich, nvdr.] om het zo te zeggen. Dat zijn natuurlijk allemaal erg archetypische elementen die maken dat we daar iemand voor ons zien die uit de brij van de alledaagse banale omstandigheden die iedereen in zijn leven nu eenmaal aangeboden krijgt, iets kookt dat diabolisch wordt.

Schuilt in die hele analyse ook geen risico? Namelijk: dat we de mechanismen van de totale verleiding al te veel reduceren tot het psychologische?

Ja, ja. We moeten ervoor uitkijken dat we Verhulst ook niet te veel schematiseren en

tot die clichétypologie herleiden. Maar ik ben nu eenmaal gebotst op iemand die daar erg goed in past [lacht] en die het nooit tot een ware archetypische SS'er schopt, maar wel die hele archetypische oersoep in zich heeft. Ik vond in die zin de televisieserie *Babylon Berlin* (2017) heel interessant, omdat je daarin ziet hoe mensen zich eigenlijk als lemmingen naar een catastrofe toe bewegen zonder dat te beseffen. Ze komen in een veranderde politieke context terecht. Omstandigheden die jij en ik ook zouden kunnen voorhebben in ons leven (ik kan ook een oog verliezen als jongetje, ik kan ook mijn moeder verliezen op mijn elf jaar, enz., ik kan ook een narcistisch verlangen hebben om leuk gevonden te worden), worden allemaal fatale elementen juist dóór die veranderde politieke situatie. Dat is natuurlijk wel erg om te bedenken. Dat betekent dat het zich op elk moment kan herhalen. De ideologie is het reukloze denken, zoals Adorno ooit heeft gezegd. Je kunt met al die libidineuze duistere driften in een soort van pseudo-objectiviteit belanden. De veranderde tijdsgeest zorgt ervoor dat al je libidineuze duistere energieën plots, binnen een bepaald ideologisch kader, als normaal worden gezien en dat wat je doet straffeloos kan gebeuren. Dat is ook het verhaal van de kampbeul, waar George Steiner [Frans-Amerikaanse cultuurfilosoof die veelvuldig publiceerde over de Holocaust, nvdr.] zich heel zijn leven het hoofd heeft over gebroken: hoe was dat mogelijk?

Ik denk ook dat de ideologie van de *'underdog'* een zeer gevaarlijke ideologie is. De ideologie van de *'underdog'* maakt dat je in naam van de vernedering die de anderen je hebben aangedaan, gerechtigd bent om over de schreef te gaan. Om een rekening te vereffenen. Dat zit als een doem boven de Vlaamse beweging, boven een bepaald soort minderwaardigheidsgevoel. Eigenlijk zie ik het nog elke dag. Ik ben heel vaak in Brussel en als je mensen uit de Vlaamse provincies in Brussel ziet komen, dan zie je bij hen al een soort schild tegen iedereen die hen in het Frans zou aanspreken. Maar negentig procent van de mensen daar spreekt Frans. Dus dat is dan koren op hun molen om te zeggen: *"Kijk eens, wij worden nog steeds vernederd"*. Als je zo kijkt, krijg je altijd gelijk. Je kunt ook gewoon Frans spreken tegen iemand die Franstalig is en je daar niet vernederd door voelen. Je kunt zelfs zeggen: kijk, uiteindelijk heb ik het beter dan jij, want ik kan twee talen spreken. Het hangt er allemaal maar vanaf hoe je daarmee omgaat.

Eens je besloten hebt dat jij de vernederde bent, dat jij het slachtoffer bent, dan ben je bereid om onrecht te begaan. Bij de meeste mensen leidt dat tot kleine kibbelarijen en kleinzieligheden, over en weer. Ook de sneren van Franstaligen naar Vlamingen. Maar het loopt mis wanneer een ideologie haar klem dichtslaat en er een oorlog nadert en je plots daden kunt stellen tegen iemand die jou alleen maar een beetje beledigd heeft. Dan is er maar een kleine stap nodig voor iemand als Verhulst. Dat is de stap van iemand die zich vernederd heeft gevoeld en denkt: ik zal het jullie eens betaald zetten. En wat er met jullie gebeurt, dat weet ik niet [bedekt de ogen]. Ik zet jullie alleen maar op de lijst.

Ik heb het hierbij niet alleen over de psyche van bepaalde mensen bij ons. Ik heb het ook over de psyche van andere volkeren die datzelfde gevoel blijven koesteren.

Dat ze achtergesteld zijn geweest. Dat het nooit meer goed komt. Ik sprak een tijd geleden nog met een Macedonische dichter: wat daaruit kwam aan rancune tegen Griekenland. En dan denk je: ja, er moet ook op Cyprus niet veel gebeuren. We zien het ook gebeuren in Israël en Palestina, in Koerdistan, in Kosovo, noem maar op. Als je mensen gaat vernederen, drijf je hen naar de radicalisering.

Dat keert ook terug in uw roman: Willem Verhulst wordt in zijn jeugd jaren herhaaldelijk vernederd door Franstalige burgers, wat zijn flamingantisme zou hebben aangewakkerd. In dergelijke passages neemt u Verhulsts versie van de feiten over, maar die beantwoordt natuurlijk ook aan het beproefde Vlaams-nationalistische narratief van de franskiljon die de Vlaamse volksjongen vernederd. Had u bij momenten geen schrik om dat soort clichés onbedoeld te reproduceren?

Ik heb dat doelbewust geïntroduceerd in het boek. Het is natuurlijk zo dat mijn eigen grootvader flamingant geworden is in de loopgraven, omdat hij vernederd was door Franstalige militairen. Mijn eigen vader werd in 1965 nog gestraft door zijn administratieve overheid bij de spoorwegen in Brussel, omdat hij in het Nederlands had getelefoneerd. In 1965! Ik zeg dat ook tegen mijn Franstalige lezers: kijk eens, een stuk radicalisering hebben jullie zelf veroorzaakt. Dat is zo. En daar wou ik ook wel oren naar hebben. Denk bijvoorbeeld aan die cruciale scène waarin Verhulst een kokarde draagt met de Vlaamse leeuw en daarrond de Belgische vlag – wat nog altijd betekent dat men zich de Vlaamse beweging voorstelt binnen het Belgische bestel. Op het moment dat een Franstalige burger die van zijn jasje rukt op de tram en zegt: *“maintenant c'est fini tout cela!”*... Als je dat doet met zo'n jongen die zestien, zeventien is, dat is natuurlijk een bom, hé. Die man heeft dat niet beseft, maar eigenlijk was het een daad van agressie tegen een jongen die in zijn eigen stad was. Dat is óók wel een initiële wonde en ook daar wilde ik wel begrip voor tonen. Maar in de jaren dertig kantelt dat diabolisch. Na de moorden in Duitsland op SA-kopstukken in 1934 en na de 'Kristallnacht' waarop Joden massaal naar België beginnen te vluchten, hadden ze het moeten weten. Dan hadden ze moeten loskoppelen en de Vlaamse beweging ver van dat alles houden. Maar neen, onze jongens stonden met zwarte hemden met duizenden tegelijk in de Vlaamse weiden en werden toegebruld door Staf De Clercq en consorten. Dat was de fatale omslag: dat die gerechtvaardigde strijd om gelijke burgerrechten, die heel veel volkeren hebben gevoerd voor onderwijs in eigen taal, rechtspraak enz., plotseling diabolisch werd. Daar helpt geen *'Wir haben es nicht gewusst'*. Dat blijkt nu steeds meer uit huidig onderzoek. Het is die kanteling die het hem doet. Maar wat Verhulst in zijn jeugd voelde, ja, daar wil ik oren naar hebben. Ik wilde precies aantonen tot waar het begrijpelijk is en vanaf waar het totaal ontspoord. Daar gaat het boek ook over. Waar begint de banaliteit van het kwaad? Het is een centimeter-tje. Maar de wegen lopen zeer snel ver uit elkaar [maakt armgebaar].

In een interview in De zevende dag vergeleek u uw boek met de oproep van August Vermeylen aan de Vlamingen om Europeërs te worden. Wilt u zich voortaan opwerpen als een kritische 'volksopvoeder' type Vermeylen? Of gaat De opgang vooral over het trieste besef dat het daar te laat voor is, dat u niet langer in "het huis Vlaanderen" woont?

Ik denk dat je duidelijk twee snelheden ziet wanneer je de positie van de Vlamingen bekijkt vandaag de dag. Vlaamse kunstenaars zijn erg internationaal. Ga naar repetities kijken in de Vlaamse theaters en bij de choreografen. Daar worden op de scène vier, vijf talen door elkaar gesproken. Vlamingen zijn thuis in New York, Rome, Helsinki. Er is een toplaag die altijd internationaal geweest is en nog altijd is. Maar er blijft een soort dood gewicht hangen aan die samenleving: dit misnoegd zijn, dat miskend zijn. Dus ik denk dat we de kreet van Vermeylen enerzijds altijd weer moeten in herinnering brengen en dat we anderzijds moeten beseffen dat dat Vlaamse huis zeer geleed is. Ik heb redelijk wat Franstalige vrienden in Brussel, het is heel interessant om te zien hoe zij naar de Vlamingen kijken. Zij zijn ongelooflijk positief jaloers op de enorme artistieke potenties en die massa energie, vindingrijkheid op de Vlaamse scènes. Aan de andere kant zeggen ze: maar van waar komt dan dat donkere duistere geluid dat maar blijft voortduren? Hoe is het mogelijk dat dit volk zo schizofreen en verscheurd is? Wellicht is dat de echte wonde. Vlaming zijn is beseffen dat wij een samenleving zijn met die verscheurdheid, met die identiteit die nooit stabiel wordt. Spreek je met een Nederlandse vriend, dan zegt die: "Ja, ik ben Nederlander". Je ziet ons dat niet zeggen: "Ja, ik ben Belg, ja ik ben Vlaming" zonder bijgedachten te koesteren. Voor een kunstenaar is dat interessant, die instabiele identiteit. Dat inspireert. Daarom heb ik ook *De opgang* kunnen schrijven. Het is onze tragiek. Maar het is voor de gewone burgers in het dagelijkse leven vaak nog een 'battle ground'. En dat lijkt niet te verbeteren. Denk aan *Pukkelpop*, dat een aanleiding wordt voor dat soort 'culture war' [klimaatactiviste Anuna De Wever werd in 2019 op *Pukkelpop* bedreigd door jongeren getooid met Vlaamse strijdvlaggen, nvdr.]. Je ziet ook weer radicaler figuren opduiken in de rechtervleugel van de politiek. Ja, ik zie het niet zo positief in.

Voor mij is dit boek een afsluiter. Ik heb weinig talent voor de megafoon. Ik hou meer van een fijn afgestelde microfoon. Ik hou nog meer van kamermuziek. Uiteraard zijn het ook grote symfonieën, zulke romans. Maar ik heb ook altijd weer de poëzie die mij redt. Ik vind de publicatie van mijn dichtbundel *Onder een koperen hemel* (2018) persoonlijk minstens zo belangrijk als *De opgang*. Niet voor de buitenwereld, maar voor mijzelf, omdat daar heel veel van die thema's ook in aan bod komen, op een totaal andere manier. Vanaf *Oorlog en terpentijn* (2013) zou ik als schrijver zagezegd iets totaal anders hebben gedaan. Sommigen stellen het nu voor alsof ik een volksschrijver ben geworden, terwijl ik tevoren zo iets als een experimenteel orakel zou zijn geweest. Dat is natuurlijk een onzinnige perceptie. Maar een auteur die zich met zijn perceptie bezighoudt, wordt slordig in zijn komma's en zijn punten.

Op een bepaald moment heeft iemand in een interview gesteld: het postmodernisme is nu wel helemaal dood met *Oorlog en terpentijn*. Ten eerste heb ik mijzelf nooit gerekend tot een soort typisch postmodernisme. Dat is mij opgekleefd. Ik ben gewoon iemand die signalen van zijn tijd opvangt, bijvoorbeeld, zoals we daarnet zeiden, dat de journalistiek de roman verandert. Dus, ten eerste, ik heb geen ideologisch programma, ook literair-tekstueel niet. Ten tweede is het natuurlijk zo dat men *Oorlog en terpentijn* wel heel raar moet lezen om niet te zien dat er een continuïteit is in mijn

Naar oostland

Naar oostland moesten wij rijden
naar oostland en wilde wij gaan,
twee Horda en een aanhangwagen
't was een moderne Karewaan.

Wij eeden over die Heide
te Soltau daar bleven wij staan
de wagens zijn aangerlagen
te voet mochten wij verder gaan
ons gepak mochten wij dragen
wij trokken naar de goede steen
Kriegen bommen alle dagen
het oosten viel ons ook niet mee

Zoen kwamen Tegeer uit het Westen
ze zochten ons in 't oosterland
Belgen vonden ons ten lerte
en voerden ons naar Vlaanderenland

Wij moesten niet verder zoeken
alwaar nu ons Vaderland is
want wij stonden in hun boeken
slogen in de gevangenis

Hier zitten wij nu te Kriegen
leeft de Jap of de Rik gelijk
tussen het Rijk der Germanen
of tussen het Groot-Germaanse-Rijk

disruptieve en ironisch gekaderde manier van vertellen. *Naar Merelbeke* [een roman uit 1994, nvdr.] is heel discontinu verteld, met die kleine vlakjes. In die zin is mijn werk volgens mij alleen maar doorgegaan.

Soms wordt de continuïteit met Naar Merelbeke wel heel opvallend. Bijvoorbeeld de passages over de jeugd van Willem Verhulst, die beginnen met: 'Hij hield van bloeiende paardenkastanjes'.

[lacht] Dat is juist [in *Naar Merelbeke* figureert een bloeiende paardenkastanjeboom, onder meer als symbool voor seksuele ontwakings, nvdr.]. Er zitten nog knipogen in het boek. En ja, natuurlijk, wanneer je zo'n jongen beschrijft die tien of elf is, dan denk je aan hoe je zelf was op die leeftijd. Als alles in jou aan het ontwaken is en al die gevoeligheden bovenkomen. Ik vond het in die zin ook belangrijk om Verhulst heel dicht bij jou als lezer te brengen. Zo dicht als het leugenaartje van *Naar Merelbeke*. Ja, die twee jongetjes hadden samen gespeeld kunnen hebben.

In de terloopse opmerkingen over hoe 'u' alle eigendommen van Verhulst (en daarmee een gevoelig Vlaams verleden) achteloos in de container hebt gekieperd klinken zelfspot en schuldgevoel door. Zit in deze roman ook een kritiek op uw vroegere schrijverschap en bij uitbreiding op een generatie van links-progressieve kunstenaars en schrijvers, die wellicht te voortvarend alle banden met het verleden doorknipte?

Het is zeker zo dat ik in een van de stadia die ik tijdens het schrijven heb afgelegd de bedoeling had om het milieu van de jaren zeventig en tachtig te laten zien als dat van mensen die een historische schuld hadden, juist omdat wij alleen maar bezig waren met onze gitaren, onze liefjes en onze joints. We dweepten met de alternatieve film, de beat literatuur en de underground muziek en leefden gewoon in ons eigen hippe wereldje. Dat is niet anders dan de hipsters van vandaag de dag, die het belangrijker vinden om bij de juiste barista te zitten dan om zich af te vragen wat er gebeurd is in hun straat. Je bent altijd zo op een bepaalde leeftijd volgens mij. En je hoeft daar ook niet te hard over te oordelen. Mensen hebben ook het recht om luchthartig te zijn en niet altijd de hele geschiedenis op hun schouders te torsen. Maar ik wou die historische frivoliteit, die lichtzinnigheid van mijn generatie wel laten zien. In die zin zet ik de verteller in het boek, die het huis wil kopen, neer als iemand die historisch van toeten noch blazen weet. Het feit dat de historicus Adriaan Verhulst hem zagezegd 'buist' voor zijn vak, vond ik ook een fijn signaal: 'Ken je geschiedenis'.

- < Gedicht van Willem Verhulst, geschreven in gevangenschap. Het gedicht beschrijft zijn vlucht in 1944 naar Duitsland en zijn daaropvolgende arrestatie door de Belgische autoriteiten in 1945. [ADV, AC 554 – archief Willem Verhulst].

U merkt op dat Adriaan Verhulst bijzonder mild over zijn vader heeft geoordeeld. Hoe verklaart u het dat Verhulst junior, die een vooraanstaand historicus en liberale intellectueel was, niet bij machte bleek om kritisch te oordelen over de daden van zijn vader?

Het hoofdstuk Adriaan Verhulst behoort tot de moeilijkste in het boek. Toen ik zijn boek had gelezen en mij aan het verdiepen was in de zaak, en nog veel meer wanneer ik de archieven onder ogen had gekregen van de processtukken, stelde ik mij natuurlijk de vraag: waarom heeft Adriaan de archieven nooit opgevraagd? Aletta zei me vandaag nog: "Hij durfde niet en zei tegen mij: 'Waarom wilde jij dat weten?'". Dat is de mentaliteit die ik bij mij thuis ook gezien heb: de mensen hadden genoeg over die oorlog gehoord. Er waren zoveel pijnlijke dingen gebeurd aan alle mogelijke kanten, zoveel families geschonden. Men had geen zin meer om erover te praten. Er volgt op zo'n oorlog altijd een soort omerta-periode. Literatuur is een trage verteerder van de grote thema's. Literatuur die te snel na de feiten komt gaat niet lang mee. Dus ja, ik begrijp Adriaan Verhulst wel. Ik ben zelfs gaan navragen bij mensen die met hem in de raad van bestuur van de BRT hebben gezeten hoe hij zich heeft verhouden tot Maurice De Wilde en zijn onderzoek. Was hij bang dat De Wilde, die zo'n pitbull was als journalist, ook in zijn verleden zou duiken? Heeft Verhulst hem daar ooit van af proberen te houden? Iedereen die ik gesproken heb zei het tegenovergestelde. Adriaan Verhulst is totaal onbesproken. Hij was zelfs voorzitter van de wetenschappelijke commissie die toezag op de reportages van Maurice De Wilde. Hij moedigde dat onderzoek aan. Het enige wat je je kunt afvragen is: waarom heeft Adriaan in godsnaam niet de dossiers opgevraagd. Ik denk dat ik de vraag voor een stuk beantwoord in het boek, met veel empathie voor hem, door te vragen: hoeveel waarheid verdraagt een mens wanneer het over zijn eigen vader gaat? Dus ik ben de laatste om hem een steen toe te werpen. Maar hij is het kwetsbaarste punctum in het boek. Hij is het punctum van het leed van de tweede generatie. En zijn leed is precies dat hij Verhulsts dossier niet heeft opgevraagd omdat het zijn vader was. En daar heb ik, zeker als romanschrijver, wel begrip voor. Wie zijn wij om daarop te antwoorden?

Dit interview werd afgenomen op 14 december 2020 in het ADVN | archief voor nationale bewegingen, in het kader van de draaidag van *Het archief als paradijs*. Deze korte film over de totstandkoming van *De opgang* kunt u bekijken op [advn.be](https://advn.be/nl/nieuws/het-archief-als-paradijs-0) (<https://advn.be/nl/nieuws/het-archief-als-paradijs-0>).