

Ruïnes van de toekomst: Rouwen en herinneren bij Hans van Houwelingens Sluipweg Brian Dillon

Vertaald door Vincent W.J. van Gerven Oei

'Death is a displaced name for a linguistic predicament.'¹
- Paul de Man, 'Autobiography as De-facement' (1979)

In het eerste hoofdstuk van Charles Dickens' roman uit 1861, *Great Expectations*, roept hij een beeld op van gedenkschriften en hun betekenis, dat paradoxale consequenties heeft voor het verhaal dat erop volgt en, als we stilstaan bij de complexiteit ervan, voor de manier waarop we het monument in zijn algemeenheid opvatten. Pip, de jonge verteller en hoofdpersoon van de roman, bevindt zich eenzaam in de kustmoerassen vlakbij zijn huis in het zuidoosten van het graafschap Kent, peinzend over de graven van zijn ouders, die hij nooit heeft gekend, en zijn vijf broers die als kind gestorven waren. Het eerste wat we over Pip te weten komen is dat hij een dubbel gevoel heeft over zijn naam, en dus zijn identiteit: hij heet Philip Pirrip, maar kan de naam nog niet uitspreken waardoor hij hem samentrekt tot 'Pip'.

Maar het dilemma waar Pip voor staat betreft niet alleen de taal, het is eerder een probleem omtrent het verband tussen taal en herdenkingsobjecten. De zeven graven met hun zeven namen - de broers Alexander, Bartholomew, Abraham, Tobias en Roger; zijn moeder Georgina en zijn vader, die ook Philip heet - die hij ontdekt op een klein plattelandskerkhof, verbinden de jongen met een onherroepelijk verleden, maar ook met een landschap dat als thuis, maar toch kil aanvoelt: als kind was hij zich er maar vaag bewust van dat 'de donkere, vlakke wildernis achter het kerkhof, doorkruist met dijken en wallen en sluizen, met her en der verspreid vee dat erop graasde, het moeras was; en dat de lage loodlijn verderop de rivier was; en dat de verre, woeste hol waaruit de wind woei de zee was.' Pip bevindt zich verspreid tussen de gedenktekens aan de doden, in of over een weinig bekend terrein, geplaagd door maritieme en militaire geschiedenissen, vol gevaar, waar alles kan gebeuren.

Dit idee van een eigen identiteit die verbonden is met plaats en geschiedenis en tegelijkertijd op ongemakkelijke wijze is verbonden met de dood is een terugkerend thema in negentiende-eeuwse literatuur. Al aan het einde van de voorgaande eeuw, in zijn gedicht 'We are Seven' uit 1798, beschreef de dichter William Wordsworth en dergelijk tafereel, waarbij hij verhaalt over een gesprek met een kind dat geen onderscheid maakt tussen haar levende broers en zussen en degenen die op een nabij kerkhof begraven liggen, 'Twaalf stappen of iets verder van mijn moeders deur.' Maar een uitgebreidere beschrijving van de tijdsparadox van het monument voor de doden is te vinden in de eerste van drie essays die Wordsworth in 1810 schreef onder de titel 'Essays Upon Epitaphs'. Hierin beschouwt de dichter het gepaste retorische register van de tekst die in een monument voor een overledene staat gegraveerd en komt daarbij, misschien zonder het te willen, tot een nogal paradoxale en anachronistische conclusie.

In eerste instantie is de retorische en dichterlijke inzet van het grafscript helder: het dient een zo precies en gevoelig mogelijk idee van de overledene te geven. Volgens Wordsworth wordt het grafscript formeel gekenmerkt door 'een juiste verhouding tussen het gemeenschappelijke of universele gevoel van de mensheid en gevoelens die worden opgeroepen door een onmiskenbare en heldere conceptie, overgebracht naar de lezers geest, van het individu, wiens dood wordt betreurd en wiens herinnering blijvend moet worden bewaard; althans zoals zijn karakter, na zijn dood, voorkwam aan hen die hem liefhadden en om hem rouwden. Specifieke gedachten, handelingen en indrukken

dienen een algemeen medeleven op te roepen, aan te wakkeren en te verspreiden - details omtrent leeftijd, beroep, levenswijze, door de overledene ervaren voorspoed, de tegenslagen die hij te verwerken kreeg; door een algeheel gevoel van medeleven dienen deze te worden samengebracht en in harmonie gevierd.' Maar deze balans of dit midden tussen biografische waarheid en een appèl aan de melancholische sentimenten van de nabestaanden is niet alleen moeilijk te bewerkstelligen; het is ook nog, zoals Wordsworth moet toegeven, een soort fictie. Anekdoten en levensfragmenten moeten zorgvuldig worden uitgezocht, andere weggelaten; hoogtepunten moeten worden benadrukt en alledaagse episodes moeten worden gebagatelliseerd. Dat heeft tot gevolg dat de status van de naam van de overledene door het grafschrift precies wordt bepaald; zo'n eigenaam wordt dan de aanduiding van een fictief karakter, een aanwezigheid die ergens zweeft tussen de persoon die niet meer bestaat en de gevoelens en herinneringen verbonden aan die persoon. Dit is met name het geval wanneer het grafschrift als het ware met de stem van de overledene spreekt, en zo een wezen oproept zwevend tussen leven en dood, een geest die ons vanuit gene zijde van het graf aanspreekt en op onheilspellende wijze het onderscheid tussen leven en dood, dat het grafschrift en het monument in eerste instantie zo stevig lijken te benadrukken, vervaagt. De dode wordt een 'zachtaardige fictie', een 'schimmige interpositie die de twee werelden van de levenden en doden harmonieus met elkaar verenigt'.

Aan de ene kant is dit natuurlijk ook precies de functie van het monument: het vullen van het heden met de materiële herinneringen en overblijfselen van de doden, om de dood aanwezig en inderdaad onsterfelijk te maken. (Dat wil zeggen, het individu leeft voort in zoverre hij of zij wordt herinnerd, maar dat geldt ook voor de opgetekende nagedachtenis aan zijn of haar dood; in die zin wordt de dood zijn eigen grafschrift.) Maar de dubbele functie van het monument blijft bestaan - de eis dat het zowel de specifieke overledene herdenkt als een algemeen gevoel van verlies, aan de Dood herinnert in plaats van aan de individuele levens van de doden. Geen beter monument illustreert en belichaamt deze tweeledigheid dan het oorlogsmonument. De Engelse romancier en criticus Geoff Dyer doet in zijn boek *The Missing of the Somme* - een gedetailleerde en subjectieve beschrijving van collectieve herinnering als gevolg van de Eerste Wereldoorlog - verslag van de geschiedenis van de Cenotaaf (in het Grieks letterlijk 'lege tombe'), in het bijzonder de constructie - eerst een tijdelijke van hout volgens een ontwerp van Sir Edwin Lutyens, later in een identieke versie gemaakt van Portland-steen - die in het centrum van Londen werd opgericht om de doden van 1914-1918 te eren. In de week na de onthulling op 11 november 1919 liepen meer dan een miljoen mensen langs het monument om het te bekijken en hun respect te betuigen: de levenden, aldus Dyer, vervangen de onzichtbare doden, wier namen spoedig door heel Engeland in dorpen en steden op kleinere monumenten verschenen. Juist de omvang van het verlies dat besloten ligt in zulke monumenten werd, volgens Dyer, een soort troost: 'De pijn van de moeders, vrouwen en vaders werd ondergebracht in een lijst namen die door zijn omvang op zichzelf niet te bevatten was. Gedurende de oorlog had men het aantal gesneuvelde gebagatelliseerd. Daarna werd, in het besef dat het leed beter beheersbaar zou worden wanneer het door een miljoen mensen tegelijkertijd werd gedeeld, de schaal van het offer benadrukt. Het openbaar maken van de omvang van het verlies was de beste manier om het dragelijk te maken.' Deze monumenten voor de afwezige doden lijken dus een tweeledig doel te hebben: de levenden te herinneren aan de concrete, individuele levens die verloren zijn gegaan, en persoonlijke rouw uit te bouwen tot een gezamenlijke publieke reactie, of zelfs emotie te veranderen in sentiment: een gevoel dat zo gegeneraliseerd kan worden dat het het risico loopt betekenisloos te worden.

*

Hans van Houwelingen project *Sluipweg* situeert zich binnen dit complex aan tegenstrijdige betekenissen, herinneringen en emoties, zij het vanuit geheel andere historische perspectieven. Om te beginnen is er sprake van een serie verplaatste grafstenen die in het landschap zijn gelegd: objecten die onmiddellijk het moerassige kerkhof van Dickens oproepen, met zijn aan individuen opgedragen relieken die zweven tussen leven en dood, die de toekomst van de hoofdpersoon bepalen zelfs terwijl ze zich aan het zicht van de geschiedenis onttrekken. In *Grote verwachtingen* is Pips eerste les in zelfontplooiing het 'uitvinden' van zijn eigen verloren familie, door fictief vlees aan hun beenderen te plakken. Het bewandelen van het pad dat door Van Houwelingen is uitgelegd engageert ook een soort fictionalisering; onvermijdelijk worden bij elke naam waarop gelopen wordt verhalen verzonnen, of

wordt er een collectief verlies uit heel cohort doden naar boven gehaald, zoals Dyer over de oorlogsmonumenten beschrijft; maar buiten dat lijken de artefacten een collectief of groep aan doden te vormen, alsof ze allemaal tegelijkertijd zijn gestorven in dezelfde naamloze catastrofe. In een bepaald opzicht heeft het voetpad het effect van een historische afvlakking of 'platitude' doordat het historische specificiteit verandert in een gegeneraliseerd idee van de Dood, wat, zoals Wordsworth beargumenteert, een essentieel aspect is van de wijze waarop het monument de levenden aanspreekt. Maar het voetpad, dat het fort in de kern deels omcirkelt, beschrijft concurrerende tijdreizen, zowel naar het verleden toe als er vandaan. Het monument en zijn begeleidende opschrift, dat een specifiek soort herinneren veilig wil stellen, wordt deel van het portret van de Herinnering als zodanig.

In dit opzicht lijkt het gedenkteken of monument op een klasse waarmee het historisch gezien geregeld is samengevallen: de ruïne. De esthetiek van ruïnering, verval en ontbinding die centraal stond in de Europese kunst en literatuur gedurende de Romantiek en haar zelfs domineerde was altijd maar deels gebaseerd op de herinnering aan specifieke gevallen van vernietiging of ineensstorting. Het was een bron van inspiratie, een ware 'ruïnelust', juist ook omdat dat het een veel ruimer begrip aansneet van de onvermijdelijkheid van verval, zij die natuurlijk, maatschappelijk van aard of het gevolg van de verschrikkingen van een oorlog. Ruïnes symboliseerden de overmoed van de beschaving of van de mensheid in de breedste zin van het woord. Maar ruïnes waren geen bouwwerken of plekken die louter naar voorbijgevoerde voorbeelden van dergelijk gedoemde overmoed verwezen; ze richtten zich net zo veel op de toekomst als op het verleden, en wijzen zowel naar een mogelijke ondergang als naar de tekenen van een toekomst die had kunnen zijn. Indien het monument, zoals Dickens en Wordsworth wisten, de kijker uitnodigde een fictief leven te verzinnen voor zowel het herinnerde individu als voor zijn of haar eigen onzekere gevoelens, dan is de ruïne dus ook een uitnodiging om na te denken over wat had kunnen zijn.

Nergens is dit duidelijker het geval dan bij bouwwerken en apparaten die hun oorspronkelijke doel hebben overleefd, zoals het dramatisch het geval is bij het systeem van forten en kanalen waar de kunstenaar ons vraagt aandacht voor te hebben als we over zijn herdenkingspad lopen. Deze monumenten, die tussen 1881 en 1914 werden gebouwd voor een type landoorlog dat op het punt stond te verdwijnen, zijn klassieke voorbeelden van een tijdsparadox die vele kunstenaars de afgelopen decennia heeft beziggehouden: het tijdsdilemma van de voltooid toekomstige tijd, of van wat geweest zal zijn, zonder een werkelijke, daaropvolgende technologische vooruitgang (als dat tenminste de juiste term is voor het gebruik van luchtbombardement en luchtinvasie). Deze bouwwerken, schielijk achterhaald door de opkomst van militaire luchtmacht, verwijzen zowel naar een verleden dat achteraf minder verwoestend bleek, als naar de toekomstige ondergang die hun historische moment overwon. Maar ze vragen ons ook een toekomst in te beelden die niet plaatsvond, een toekomst waarin delen van het landschap zouden worden overstroomd om een militaire aanval af slaan. (In deze zin doet het werk van Van Houwelingen bijvoorbeeld denken aan Tacita Deans film *Sound Mirrors* uit 1999, een portret van het in de jaren dertig van de vorige eeuw door het Britse leger gebouwde akoestische waarschuwingssysteem aan de zuidoostkust van Engeland dat spoedig achterhaald werd door de uitvinding van de radar in de beginjaren van de Tweede Wereldoorlog.) Net als de monumenten waar ze nu deels omringd worden, werpen ze ons terug in het historische verleden en roepen tegelijkertijd fictieve of semi-fictieve toekomst op, net zo destructief als de eeuw waarin ze overbodig werden. In dit opzicht stemmen ze overeen met een observatie van W.G. Sebald, of beter gezegd met de verteller uit diens laatste roman, *Austerlitz* (2001), die in het begin van het verhaal zijn gedachten liet gaan over de ruïnes van een gigantisch fort (door de Nazi's in de Tweede Wereldoorlog gebruikt als doorgangskamp naar Auschwitz), en nu meer in zijn algemeenheid opmerkt: 'Hoogstens staren we er verwonderd naar, een soort verwondering die eigenlijk een vorm van ontluikende horror is, want op een of andere manier weten we instinctief dat bovenmaatse gebouwen de schaduw van hun eigen vernietiging voor zich uit werpen, en al zijn ontworpen met het oog op hun latere bestaan als ruïnes.'

Zo bestaat de Sluipweg op het kruispunt van dit ruïneuze tijdspad - een kronkelend tijdbestek waarin datgene wat ons het verleden in werpt tegelijkertijd een potentieel catastrofale toekomst opent - en de specifieke verhaallijn of narratief gesmeed uit de overblijfselen van een aantal echte doden. Het materiële monument wordt hier vreemd genoeg gedematerialiseerd, omdat de grafstenen

in kwestie zijn verwijderd van hun oorspronkelijke locaties bij het vervangen van oude door nieuwe teraardebestellingen. Het werk maakt dus gebruik van een paradox met betrekking tot de status van de doden, wier begrafenis en het daarbij behorende gedenkteken vreemd genoeg kunnen worden gezien als tijdelijk, onderhevig aan revisie en herinterpretatie. Als, zoals Wordsworth stelt, het gedenkteken bedoeld is om de aanwezigheid (hoe spookachtig ook) van de doden in het heden blijvend veilig te stellen, kan in dit geval die aanwezigheid worden opgeschort of haar sporen worden uitgewist en naar elders gebracht. (Dit betekent natuurlijk niet dat de dood simpelweg wordt vergeten, maar dat hij de staat van algemeenheid betreedt waar Wordsworth over schrijft.)

Om terug te keren naar Paul de Mans motto waarmee dit essay begon, wordt de dood hier geconstrueerd als een soort taalkundig dilemma, waarin zijn betekenis en de betekenis van de herdenkingsteksten die hem begeleiden merkwaardig vloeibaar en beweeglijk blijken. Van Houwelingen zet precies het aspect van de dood in beweging - zijn blijvende aanwezigheid in de herinnering van de nabestaanden - dat men zich voorstelt als het enige werkelijk permanente overblijfsel van de overledene, dat door het opschrift bepaald blijkt te worden, dat wil zeggen bepaald wordt door taal als zodanig. Wat is dan het gevolg van het maken van een voetpad rond het fort uit zulke solide maar wankele en immateriële teksten? Het beoogde effect is om de constructie (zelf een soort monument) en het landschap de toekomst in te werpen, het idee te geven dat hun huidige tijdsaanduiding niet alleen op het verleden is gericht of op een enkele alternatieve geschiedenis die werd onderbroken door technologische vooruitgang, maar op een domein van mogelijkheden of potentieel voor het heractiveren of heruitvinden van het verleden dat wordt geopend wanneer er ook maar monumenten worden gemaakt.

Noten

. [Dood is een verschoven naam voor een taalkundig dilemma.]