



**DE NIEUWE  
HISTORISCHE  
ROMAN IN DE  
21<sup>STE</sup> EEUW**

**POSTMODERNE EN TRADITIONELE  
TENDENSEN**



**Stefanie Katzenbauer**

Boomstraat 147 a

5038 GR Tilburg

Tel: 06-41934883

Studentnummer: 2561780

E-mail: [s.katzenbauer@student.vu.nl](mailto:s.katzenbauer@student.vu.nl) ; [stefaniekatzenbauer@gmail.com](mailto:stefaniekatzenbauer@gmail.com)

Vrije Universiteit

Faculteit der Geesteswetenschappen

Master Letterkunde

Nederlandse letterkunde en

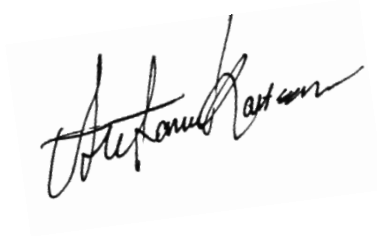
het literaire veld

Eerste begeleider: Dr. J.H.C. Bel

Tweede lezer: Dr. M.J.E. van Tooren

Juni 2017

Ik verklaar hierbij dat deze scriptie een oorspronkelijk werkstuk is, dat uitsluitend door mij vervaardigd is. Als ik informatie en ideeën aan andere bronnen heb ontleend, heb ik hiervan expliciet melding gemaakt in de tekst en de noten.

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Antonius van der ...". The signature is written in a cursive style and is positioned to the right of the main text block.

Tilburg 15-06-2017

“De lezer van de postmoderne roman die de beschrijver van die roman wil worden, moet niet de illusie koesteren dat hij in staat is een overzichtelijke studie te schrijven waarin alles mooi op zijn plaats valt en waarin de aaneenschakeling van tientallen romans leidt tot een helder systeem en een bijna ideaal profiel van *de* prototypische postmoderne roman. Elke studie van de roman geeft onvermijdelijk te weinig.” (Vervaeck 193)

## Woord van dank

---

Graag maak ik van deze ruimte gebruik om enkele woorden van dank uit te spreken aan diegenen die mij tijdens het hele proces van deze scriptie hebben bijgestaan.

Het schrijven van een masterscriptie is een opgave waarover op geen enkele wijze lichtzinnig gedacht kan worden.

Tijdens de totstandkoming ervan kon ik echter te allen tijde rekenen op de steun van mijn vrienden en familie, die ruimhartig hun advies aanboden en op mijn vriend voor technische ondersteuning als het tekstprogramma mij weer eens parten speelde.

Speciale dankwoorden zijn echter op hun plaats voor mijn begeleidster Dr. Jacqueline Bel bij wie ik eveneens terecht kon voor mentale steun maar nog belangrijker voor uiterst deskundig advies, ook op de momenten dat ikzelf door de bomen het bos niet meer zag.

## Inhoudsopgave

Woord van dank .....	3
Inleiding .....	6
Theoretisch kader .....	8
Opbouw.....	9
Hoofdstuk 1: Componenten en compositie van de historische roman .....	10
1.1 Genrebepaling .....	13
1.2 Geschiedenis van de historische roman .....	14
1.3 “De historische roman als geschiedenisboek” .....	16
1.4 De poëtica van de historische roman .....	16
1.5 Benaderingswijzen van de historische roman.....	17
I De historische fictie als een fictioneel literair werk.....	18
II De historische fictie als fictioneel literair werk dat een “beeld” van het verleden geeft .....	20
1.6 Historische indicatoren .....	21
1.7 De selectie van historisch en fictioneel materiaal .....	22
1.8 Historische correctheid .....	23
1.9 Schepping van de couleur locale.....	24
Conclusie.....	25
Hoofdstuk 2: De historische roman vanuit een aanvullend perspectief .....	26
2.1 Genrebepaling .....	26
2.2 Geschiedenis van de historische roman .....	27
2.3 “De historische roman als geschiedenisboek” .....	29
2.4 De poëtica van de historische roman .....	30
2.5 Historische correctheid .....	31
2.6 Selectie van historisch en fictioneel materiaal .....	32
2.7 Schepping van de couleur locale.....	33
Conclusie.....	34
Hoofdstuk 3: Het postmodernisme.....	35
3.1 Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman .....	37
3.2 De poëtica van de postmoderne roman.....	37
3.3 Scenario’s en beelden.....	39
3.4 Het lichaam en de geest.....	40
3.5 De verteller en het postmoderne personage .....	41
3.6 De taal .....	43
Hoofdstuk 4: Het postmodernisme en de postmoderne historische roman .....	44
4.1 De poëtica van de postmoderne historische roman .....	45
4.2 De postmoderne verteller en personage.....	46
Hoofdstuk 5: De referentialiteit van geschiedenis .....	47

5.1 Kenmerkschema van de traditionele en postmoderne historische roman .....	49
5.2 Opbouw van de analyses.....	53
Hoofdstuk 6 De ochtendgave - A. F. Th. Van der Heijden .....	54
6.1 Inhoud.....	56
Kenmerk een: Globale inhoudelijke beschrijving .....	57
6.2 Kenmerk twee: Historische referentialiteit .....	59
6.3 Kenmerk drie: Vertelsituatie.....	62
6.4 Kenmerk vier: Historische tijdsaanduiding .....	63
6.5 Kenmerk vijf: Verhaalverloop.....	65
6.5 Kenmerk zes: Couleur locale .....	65
6.7 Conclusie.....	68
Hoofdstuk 7: Vrij man - Nelleke Noordervliet.....	68
7.1 Inhoud.....	70
Kenmerk een: Globale inhoudelijke beschrijving .....	71
7.2 Kenmerk twee: Historische referentialiteit .....	73
7.3 Kenmerk drie: Vertelsituatie.....	76
7.4 Kenmerk vier: Historische tijdsaanduiding .....	77
7.5 Kenmerk vijf: Verhaalverloop.....	78
7.6 Kenmerk zes: Couleur locale .....	79
7.7. Kenmerk zeven: Personages .....	80
7.8 Kenmerk acht: Beeld- en taalgebruik .....	81
7.9 Conclusie.....	82
Hoofdstuk 8: De schilder en het meisje – Margriet de Moor.....	83
8.1 Inhoud.....	85
Kenmerk een: Globale inhoudelijke beschrijving .....	86
8.2 Kenmerk twee: Historische referentialiteit .....	88
8.3 Kenmerk drie: Vertelsituatie.....	90
8.4 Kenmerk vier: Historische tijdsaanduiding .....	92
8.5 Kenmerk vijf: Verhaalverloop.....	93
8.6 Kenmerk zes: Couleur locale .....	94
8.7 Conclusie.....	96
Hoofdstuk 9: Conclusie .....	97
9.1 Conclusie.....	97
9.2 Discussie .....	98
Bibliografie.....	100

## Inleiding

---

Het genre van de historische roman is terug van weggeweest, althans, dat valt in veel literatuurwetenschappelijke onderzoeken te lezen. Een voorbeeld hiervan is te vinden in het laatste deel van de Nederlandse literatuurgeschiedenis *Altijd weer vogels die nesten beginnen* (2006). Hierin stelt Hugo Brems dat de terugkeer van de historische roman een signaal is dat de literatuur zich vernieuwt: “[...] de heropbloei van de historische roman vanaf de jaren tachtig is een internationaal verschijnsel. [...] Internationaal omvat het genre het hele spectrum van vlotte en spannende verhalen tot het postmoderne problematiseren van de mogelijkheid om de geschiedenis te vertellen” (Brems 560).

De historische roman is echter al lange tijd een populair onderwerp in literatuuronderzoeken. Zo schreef Georg Lukács in 1965 het boek *Der Historische Roman*, een werk dat door de politieke overtuiging van Lukács sterk marxistisch getint is, maar toch vaak aangehaald wordt in recenter onderzoek naar de historische roman. Enkele jaren daarvoor verscheen het overzicht van Wim Drop uit 1958, *Verbeelding en historie. Verschijningsvormen van de Nederlandse historische roman in de negentiende eeuw*. Recentere onderzoeken zijn het werk van Lies Wesseling *Writing history as a prophet* (1991), en *Componenten en compositie van de historische roman* (1993) door Serge Heirbrant.

Daarnaast zijn er ook diverse artikelen geschreven die de historische roman als genre, of auteurs in relatie tot de historische roman behandelen. Enkele van deze studies en artikelen zal ik in de loop van deze scriptie nader toelichten.

Tegenwoordig valt ook uit het enorme aanbod van bijvoorbeeld online boekwinkels de hernieuwde interesse van het lezerspubliek in de historische roman af te lezen.<sup>1</sup> Deze interesse richt zich voornamelijk op de romans met, in Brems’ woorden, de ‘spannende historische verhalen’.

Serge Heirbrant wijst in zijn studie Walter Scott aan als vader van wat hij noemt de prototypische historische roman, een mening die in veel van de, voor deze scriptie gebruikte, secundaire literatuur wordt aangehangen. Sinds Scott heeft het genre zich op meerdere manieren ontwikkeld (Heirbrant 51). Het werk van de zeer populaire Scott, in het bijzonder *Waverley* (1814) en *Ivanhoe* (1823), werd in de beginperiode vaak geïmiteerd door andere auteurs, die ook gebruik maakten van het procedé waarbij een verzonden held belandt in een historisch bekende en waargebeurde situatie. Een voorbeeld hiervan is Wilhelm Hauff's *Lichtenstein* (1826), een Duitse navolging van *Waverley* (1814) (Heirbrant 53).

---

<sup>1</sup> Maar liefst 23 pagina's aanbod van historische romans in de nazomergids van ECI (bekeken op 20-11-2016).

Lies Wesseling laat in haar onderzoek zien hoe deze geïmiteerde Scott-vorm veranderde in een modernistische<sup>2</sup> variant, die in de jaren tachtig weer veranderde in de postmoderne historische roman.

Volgens Wesseling heeft het modernisme gezorgd voor de subjectivering van de geschiedenis. Dit houdt in dat de geschiedenis het product is van maatschappelijke of historische structuren. Het modernisme heeft volgens Wesseling de rol van de traditionele historische roman omgedraaid waarbij de externe blik intern op de psyche wordt gericht (Wesseling 75).

In deze scriptie wil ik me richten op de hedendaagse historische roman die ik bij wijze van experiment langs de negentiende-eeuwse meetlat van de traditionele historische roman leg en langs die van de postmoderne roman. Hiermee wil ik antwoord krijgen op de volgende onderzoeksvraag:

Wat zijn de kenmerken van de contemporaine (d.w.z. hedendaagse) historische roman, tegen de achtergrond van de postmoderne discussie over de vertelbaarheid van de geschiedenis?

Deze vraag wil ik beantwoorden door eerst antwoord te geven op de volgende deelvragen: Wat zijn volgens Heirbrant en anderen de kenmerken van de traditionele historische roman?<sup>3</sup> Wat zeggen Vervaeck en anderen over het postmodernisme en de postmodernistische (historische) roman? Zijn hun theorieën bruikbaar om de contemporaine historische romans in het corpus te classificeren als traditioneel of postmodern? Hieruit vloeit tevens de vraag voort of de postmoderne historische roman de enige verschijningsvorm van de hedendaagse historische roman is.

Om antwoord te krijgen op de bovengenoemde vragen heb ik de volgende drie romans geselecteerd: *De Ochtendgave* (2015) van A.F.Th. van der Heijden, *De schilder en het meisje* (2010) van Margriet De Moor en *Vrij man* (2012) van Nelleke Noordervliet.

Literaire erkenning was het eerste keuzecriterium: het werk van de geselecteerde auteurs

---

<sup>2</sup> "Het modernisme werd in 1984 [...] omschreven als een aparte literaire stroming tussen 1910 en 1940 die reageerde op naturalisme en symbolisme. [...] Bepalend voor het modernisme is de twijfel aan de kenbaarheid van de wereld en aan de mogelijkheden van de taal. [...] via het proza probeerde de modernistische schrijver inzicht te krijgen in de werkelijkheid. Dit gebeurde vaak in de vorm van hypothesen die telkens moesten worden bijgesteld. Aan het bewustzijn en de ratio werd een grote rol toegekend." (Bel 675, 676)

<sup>3</sup> Heirbrant ziet de contemporaine roman als een individueel genre, waarbij de contemporaine en de historische roman van elkaar verschillen door de aanwezigheid van historische indicatoren. De contemporaine roman is in mijn ogen echter een hedendaagse roman, waarvan enkele synoniemen 'eigentijds', 'modern' en 'van deze tijd zijn'. Daarom zou ik graag willen benadrukken dat mijn invulling van het begrip 'contemporaine roman' overeenkomt met wat Heirbrant in het eerste hoofdstuk 'de standaardroman' noemt en ik dit niet als een individueel genre zie, maar als een overkoepelende term voor alle soorten romans die vandaag de dag geschreven worden.

De standaardroman is volgens Heirbrant een soort basisroman, die door bepaalde (bijvoorbeeld historische) indicatoren verandert in een genreroman (bijvoorbeeld een historische roman).



is besproken<sup>4</sup> in de grote kwaliteitskranten zoals *NRC Handelsblad*, *Trouw* en *De Volkskrant* en de auteurs hebben literaire prijzen gewonnen als erkenning voor hun werk waaronder de Multatuliprijs en de AKO Literatuurprijs. Daarnaast spelen de romans in dezelfde historische periode, namelijk de zeventiende eeuw, waardoor de representatie van de historie in de romans beter te vergelijken is. Door deze vergelijkbaarheid zijn de romans tevens beter te typeren als traditioneel of postmodern. Deze selectiecriteria hebben geleid tot bovenstaande titels. Uiteraard gaat het in deze scriptie om een pilot en zou het onderzoek later uitgebreid kunnen worden.

Van deze drie auteurs staan De Moor en Noordervliet bekend als auteurs die zich vaker met het genre historische roman hebben beziggehouden (Kroesbergen 65). Noordervliet schreef eerder historische non-fictie in opdracht van het Rijksmuseum, getiteld: *Nederland in de gouden eeuw* (2003); hierin wordt deze eeuw beschreven aan de hand van enkele topstukken uit het Rijksmuseum. A.F.Th. van der Heijden schreef *De Ochtendgave* in opdracht van de stad Nijmegen en publiceerde hiermee zijn eerste historische roman (*de Volkskrant* 12 december 2015).

Met deze scriptie bouw ik voort op het onderzoek van Serge Heirbrant uit 1993 die in zijn dissertatie *Componenten en compositie van de historische roman* de opkomst van de historische roman beschreef en zes benaderingswijzen ontwikkelde voor de traditionele<sup>5</sup> historische roman. In zijn onderzoek is mijns inziens de postmoderne historische roman onderbelicht gebleven terwijl deze aftakking van het genre al sinds de jaren tachtig in opkomst is. Ik zal daarom gebruik maken van studies over de postmoderne historische roman om hiermee de studie van Heirbrant aan te vullen en op deze wijze een beeld te schetsen van de traditionele en postmoderne historische roman, wat uiteindelijk zal resulteren in een afgebakende kenmerkenlijst van beide.

## Theoretisch kader

In deze paragraaf wordt ingegaan op de studies waarin de contemporaine historische roman wordt onderzocht. De bespreking van deze theorieën berust voornamelijk op de inzichten van Serge Heirbrant die met zijn dissertatie *Componenten en compositie van de historische roman* (1993) een beeld heeft geschetst van de traditionele historische roman en heeft laten zien hoe deze zich verhoudt tot de geschiedschrijving. De uitvoerige wetenschappelijke studie van Heirbrant kan als een van de standaardwerken over de

---

<sup>4</sup> De recensies van de romans uit het corpus verschenen onder andere in de genoemde dagbladen en worden in hoofdstuk zes, zeven en acht nader toegelicht

<sup>5</sup> Het begrip traditionele historische roman betreft een eendimensionale roman, een begrip dat in het theoretisch kader verder wordt uitgewerkt.

(traditionele) historische roman worden gezien. In zijn studie probeert Heirbrant een volledig beeld te geven van de traditionele historische roman. Hiervoor behandelt hij uitgebreid vele wetenschappelijke visies uit de secundaire literatuur en past hij deze ter illustratie toe op een uitgebreid corpus. Vanwege de uitvoerige stand van zaken die Heirbrant met dit werk geeft, zal het voor deze studie uitvoerig besproken worden. Daarnaast zullen de inzichten van Heirbrant aangevuld worden met die van anderen zoals Lies Wesseling. Met haar boek *Writing History as a Prophet* (1991) geeft ze op beknopte wijze inzicht in de opkomst van de historische roman waarna ze de ontwikkelingen van dit genre in het licht van het modernisme en postmodernisme bespreekt. De behandeling van zowel de traditionele als de postmoderne historische roman maakt deze studie geschikt als aanvulling op niet alleen de studie van Serge Heirbrant, waarin zoals gezegd de postmoderne historische roman onderbelicht is gebleven, maar ook op het onderzoek van Bart Vervaeck: *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* (1999). Wesseling bespreekt de historische roman in het licht van de ontwikkelingen die het genre heeft doorgemaakt, terwijl zowel Vervaeck als Heirbrant een genre als een vaststaand gegeven bespreken. Het werk van Vervaeck zal dienen als de grootste kennisbron met betrekking tot het postmodernisme en zal dan ook uitvoerig besproken worden.

Hiernaast wordt ook gebruik gemaakt van twee delen uit *Geschiedenis van de Nederlandse Literatuur* namelijk *Alles is taal geworden* (2009) van Willem van den Berg en Piet Couttenier, dat in het tijds kader 1830-1860 de opkomst van de historische roman in Nederland en Vlaanderen behandelt, en *Altijd weer vogels die nesten bouwen* (2013) van Hugo Brems, die de heropkomst van de historische roman in de jaren koppelt aan de opkomst van het postmodernisme.

Het postmodern problematiseren van de vertelbaarheid van de geschiedenis zal verder worden toegelicht door middel van de studie van Frank Ankersmit, *De navel van de geschiedenis: Over interpretatie, representatie en historische realiteit* (1990). Deze werken vormen het geraamte van deze scriptie, maar zullen hier en daar aangevuld worden met wetenschappelijke artikelen die qua thematiek aansluiten bij dit onderzoek.

## Opbouw

In de eerste twee hoofdstukken wordt de traditionele historische roman besproken. Dit zal gebeuren aan de hand van een uitgebreide bespreking van Heirbrants studie. Het eerste hoofdstuk is een inleiding op, en een bespreking van *Componenten en compositie van de historische roman*. Hierin wordt zijn vraagstelling besproken en worden enkele termen uitgelegd die in deze scriptie voor zullen komen zodat de lezer van de belangrijkste terminologie op de hoogte is en weet waar Heirbrant de focus op legt in zijn studie. De daaropvolgende paragrafen

zijn korte samenvattingen van de geselecteerde hoofdstukken uit *Componenten en compositie van de historische roman*, die van belang zijn om de lijst met kenmerken te kunnen maken.

In het tweede hoofdstuk wordt de traditionele historische roman toegelicht aan de hand van het werk van onder andere Bart Vervaeck, Lies Wesseling en anderen. Beide hoofdstukken hebben dezelfde paragraaftitels om de kernaspecten van de historische roman, zoals deze voortkomen uit de secundaire studies, helder af te bakenen.

In hoofdstuk drie worden het postmodernisme en de postmodernistische historische roman uitgebreid besproken. Hoofdstuk drie geeft aan de hand van het werk van Bertens en D'haen *Het postmodernisme in de literatuur* (1988) een korte geschiedenis van het postmodernisme, waarvan ook een definitie gegeven zal worden. Vervolgens zorgt de behandeling van *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* van Bart Vervaeck voor de verdieping over de manifestatie van het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman. Dit wordt in hoofdstuk vier aangevuld met de bespreking van het postmodernisme in de (historische) roman door wederom het werk van Lies Wesseling, Brian McHale en anderen. Hoofdstuk vijf behandelt het werk van Frank Ankersmit over de verhouding van de literatuur tot de geschiedenis. Tevens worden in dit hoofdstuk de twee kenmerkenschema's gepresenteerd die een analysemodel vormen dat toepasbaar is op de historische roman. Deze schema's bevatten de kenmerken van de traditionele en de postmoderne historische roman, zoals die eerder door de onderzoeken in de secundaire literatuur werden benoemd.

Vanaf hoofdstuk zes wordt het analysemodel toegepast op het corpus. Deze analyses beslaan hoofdstuk zes, zeven en acht waarin het schema telkens op dezelfde punten wordt toegepast. Deze analyses omvatten tevens de historische referentialiteit van de romans. Hiervoor wordt gebruik gemaakt van het naslagwerk *De tijd van regenten en vorsten: 1600-1700* (2007) van Arie Wilschut, onderdeel van de serie *Kleine geschiedenis van Nederland* onder redactie van Waanders Uitgevers.

De scriptie wordt afgesloten met een conclusie en discussie.

## **Hoofdstuk 1: Componenten en compositie van de historische roman**

---

Serge Heirbrant begint zijn dissertatie met de bespreking van de discussie hoe de auteur van historische romans zich in zijn tekst verhoudt tot de daadwerkelijke geschiedenis. Hij haalt hiervoor diverse studies aan die de verhoudingen van de romancier en de historiografie allemaal vanuit een ander punt benaderen. Deze studies wijst Heirbrant echter af omdat hij ze bijvoorbeeld niet volledig genoeg vindt, omdat ze de genoemde historische handelingen niet op feitelijke juistheid hebben gecontroleerd of omdat ze gebaseerd zijn op Lukács' *Der Historische*

*Roman* (1937), een werk dat volgens Heirbrant wel bruikbaar is, maar ook genuanceerd moet worden en niet het laatste woord heeft in de discussie rondom de historische roman. Heirbrant neemt wel enkele standpunten van Lukács over, bijvoorbeeld: “de historische roman van Scott [is] niet zomaar verschenen, maar was het gevolg van de bewustwording [...] dat de contemporaine maatschappij geen ‘gegeven iets’ is, maar de resultante van talloze gebeurtenissen uit het verleden.” (Heirbrant 111) Ondanks dat Heirbrant dit inzicht overneemt, nuanceert hij het door te stellen dat Lukács de genoemde bewustwording toeschrijft aan de ‘derde wet’ van het historisch en dialectisch materialisme: “door een snelle afwisseling van politieke regimes en de opeenhoping van militaire confrontaties werd een kwantitatieve verandering opeens een kwalitatieve verandering” (Heirbrant 111). Een visie die volgens Heirbrant zeer sterk marxistisch getint is, maar niet verwaarloosbaar is.

Heirbrant gaat ervan uit dat de romancier een eigen versie van de historische context opbouwt die kan afwijken van de daadwerkelijke historische context (Heirbrant 13). Op deze historische context, en hoe de romancier zich ertoe verhoudt, is de studie van Heirbrant gericht en dit vormt ook meteen zijn hoofddoel: hoe benader je de historische roman wanneer het gaat om de verhouding tussen de historiografie en de romancier? Deze vraag wordt in het proefschrift in twee delen beantwoord, namelijk in een onderzoek van de primaire literatuur, dat een beeld schetst van de historische roman zoals Heirbrant dit genre definieert, en een onderzoek van de secundaire literatuur, waarin hij de mogelijke verhoudingen van de fictie en de geschiedenis toetst aan zijn corpus. Aan de hand van onderstaande vragen en stellingen, wil Heirbrant zijn hoofdvraag beantwoorden: Hoe wordt de historische context opgebouwd? Wat is de rol van historisch geattesteerde en verzonnen personen? Op welke wijze kan materiaal aan geschiedenisboeken worden ontleend en met belletristische fictie worden gecombineerd?

In deze scriptie wordt gebruik gemaakt van enkele termen die Heirbrant in zijn dissertatie noemt en die enige uitleg vereisen. Een van de belangrijkste definities die gegeven wordt, is die van de contemporaine roman. Heirbrant beschrijft dit type roman als een apart genre, specifiek gezien als een type roman waarin geen historische indicatoren terug te vinden zijn. Er is volgens hem een duidelijk onderscheid tussen de contemporaine en de historische roman.

In deze scriptie wordt in relatie tot de historische roman ook meerdere malen gesproken over anachronismen, dit begrip is te definiëren als een “historische inconsequentie of onmogelijkheid in een tekst of afbeelding. [Een] anachronisme kan optreden als gevolg van gebrek aan historisch besef, maar kan ook als stijlfiguur bewust worden nagestreefd.” (Van Bork, *Algemeen Letterkundig Lexicon*). Met betrekking tot historische romans zouden dit dus zaken zijn die niet bij de beschreven periode horen. De lezer kan deze anachronismen, ofwel tijdsfouten, opmerken op basis van zijn kennis van de ‘Nachgeschichte’, een term afkomstig van de Russisch formalisten die erg specifiek verwijst naar de geattesteerde geschiedenis die reeds

bekend is bij de lezer, waarbij geattesteerd slaat op de bevestigde en geschreven historie (Heirbrant 105).

Tevens afkomstig uit het Russisch formalisme, is de door Heirbrant gebruikte term *sujet*, die gedefinieerd kan worden als de uiteindelijke (en bewerkte) tekst, waaruit de lezer op eigen kracht de fabel (de verhaalinhoud) kan destilleren (Van Bork, *Algemeen Letterkundig Lexicon*).

Heibrants verdedigt in zijn studie een drietal stellingen:

- De talloze tegenspraken in de secundaire literatuur over het genre kunnen worden verklaard vanuit zes verschillende benaderingswijzen van de prototypische historische roman, die ten onrechte worden veralgemeend.
- Lukács is, ondanks zijn vele ergelijke lapsussen, helemaal niet “one of those men who pontificate on books they have not read [...]” maar evenmin is zijn studie “likely to be the definitive historical study of historical fiction”. Een axiologische benadering van het genre, die niet alleen rekening houdt met de wisselwerking creatieve literatuur-politieke ideologie, maar ook met de relatie tot de algemene literatuur, de beeldende kunst en de geschiedschrijving geeft een heel ander, complexer resultaat dan wat Lukács heeft geschetst.<sup>6</sup>
- Een neo-formalistisch analysemodel van de historische roman [...] kan een bruikbaar werkinstrument zijn om teksten van een dubieus allooi, waarmee de secundaire literatuur geen raad weet, te ontleden (of ontmaskeren) als historische romans in optima forma. (Heirbrant 13)

Voor een goed inzicht in de studie van Heirbrant en de toepassing ervan in deze scriptie, is het van belang het werk grondig te behandelen. Ik zal echter een selectie maken van de voor deze scriptie belangrijkste hoofdstukken en daarmee hoofdstukken zes, negen, tien en twaalf niet of gedeeltelijk bespreken en verwijs de geïnteresseerde lezer dan ook naar het werk van Heirbrant.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Deze stelling behandel ik echter niet in deze scriptie vanwege de marxistische tint van Lukács werk en de beschikbaarheid van andere bronnen die het onderwerp minder gekleurd behandelen.

<sup>7</sup> Deze hoofdstukken omvatten de toepassing van Heibrants' theoretische kader op het corpus. Hierbij plaatst hij de historische roman in een maatschappelijke en culturele context, voornamelijk a.d.h.v. het werk van Lukács (hoofdstuk zes), ontwerpt hij elf sjablonen voor de historische roman met betrekking op de verhouding tussen de historische en de verzonnen component (hoofdstuk negen). Hoofdstuk tien wordt voor een groot deel in deze scriptie besproken en is geplaatst onder een andere paragraaftitel. Heirbrant legt in dit hoofdstuk ook voor een groot deel de focus op de rol van de historische roman als vervanging van het geschiedenisboek, deze discussie is echter voor deze scriptie niet relevant en dus achterwege gelaten. Ditzelfde geldt voor hoofdstuk twaalf waarin de mutatie van historisch materiaal wordt besproken.

## 1.1 Genrebepaling

In het eerste hoofdstuk probeert Heirbrant tot een definitie te komen van het genre historische roman. Heirbrant stelt dat er van elk genre typische en minder typische vertegenwoordigers zijn. Een genre wordt door Heirbrant gedefinieerd als een afwijking van de standaardroman. De standaardroman is volgens Heirbrant een prozatekst die voldoet aan de genrecode voor dit type roman.<sup>8</sup> Heirbrant stelt dat de historische roman als genre van de standaardroman afwijkt op het volgende punt: “Speelt de roman niet in de eigen tijd van de auteur, maar in het historische verleden, dan hebben we te maken met een historische roman.” (Heirbrant 22). Deze definitie is hier wat simplistisch gesteld maar wordt in het besluit van het proefschrift verder uitgewerkt: “[...] een fictioneel bellettristisch verhaal, dat zich in het verleden afspeelt, en waarin historische indicatoren zijn verwerkt, maar dat bovendien op het bestaan van een encyclopedisch geattesteerde ‘Nachgeschichte’ alludeert” (Heirbrant 249).

---

<sup>8</sup> De kenmerken die behoren tot de genrecode van de standaardroman zijn de volgende:

1. De verhaalstof van de standaardroman vormt een afgerond geheel; met een duidelijk begin en een afsluitende gebeurtenis;
2. Er is een verteller, die over geprivilegieerde kennis en/of een onfeilbaar geheugen beschikt, wat de lezer niet in vraag hoort te stellen;
3. De directe rede van de personages is voor de lezer steeds begrijpelijk; indien iets onbegrijpelijk is, heeft het een functie in het verhaal;
4. Het verhaal speelt in een wereld, die sterk lijkt op de wereld van de auteur, zowel geografisch als institutioneel;
5. Het verhaal speelt in een tijd, kort vóór die van publicatie;
6. De normale wetten van de fysica worden gerespecteerd, maar toch worden kleine ‘metafysische’ afwijkingen toegestaan (proscopische dromen en voorspellingen blijken vaak uit te komen);
7. Er is een impliciet moreel normbesef aanwezig, dat overeenkomt met het normbesef in de maatschappij van de auteur [wie kinderen uit een brandend huis haalt is een ‘goed’ personage]
8. De handelingen van de personages worden vaak verklaard uit hun karakter of uit gebeurtenissen uit hun jeugd;
9. Allerlei kleine afwijkingen van de werkelijkheid zijn toegestaan, b.v.
  - 9.1 Namen van straten, huizen, instellingen, soms ook van personen zijn op te vatten als generisch, of als een sleutel voor een bekende naam [ Musils ‘Kakanien’ is een sleutel voor de Habsburgse [KK= keizerlijke en koninklijke] dubbelmonarchie];
  - 9.2 De waarschijnlijkheid wordt geregeld geweld aangedaan (toevallige ontmoetingen, verloren gegane brieven, toevallige schenkingen etc. komen veel frequenter voor dan in de werkelijkheid, en de personages schijnen zich daar zelden over te verwonderen);
  - 9.3 Ten slotte zijn er allerhande kleine weglatingen, verkortingen of verdraaiingen uit functionele overwegingen: een vervelend personage wordt vaak op een humoristische wijze uitgebeeld (om te vermijden dat de roman ook vervelend zou worden); faecaliën worden verzwegen, gedachten over seks en lust worden verbloemd weergegeven etc... Kortom: de lezer wordt af en toe gevraagd om niet al te aandachtig te lezen, of hij zou opmerken dat (in *Misdaad en Straf*) Raskolnikov zijn laatste kopeken tweemaal uitgeeft, dat op de hoogst chaotische (en luidruchtige) begrafnismaaltijd van Marmeladov het ene personage na het andere a.h.w. een kathedr bestijgt en een lange redevoering afsteekt, en dat (in *De Idioot*) prins Mysjkin, convalescent, op nauwelijks 48 uur tijd bijna ononderbroken een reeks van vijfentwintig ernstige gesprekken voert, slecht door enkele uren slaap onderbroken. De coherentie van de plot bestaat vaak alleen maar dank zij het vertrouwen in de verteller. (Heirbrant 20, 21)

Volgens Heirbrant is er een duidelijke scheiding mogelijk tussen de standaardroman en de historische roman. De betekenis die Heirbrant aan de standaardroman koppelt is dat het een hedendaagse (contemporaine) roman is waarin geen historische indicatoren (zoals personen, feiten en toestanden uit het verleden) zijn opgenomen. Heirbrant stelt dat de standaardroman veel informatie achterwege laat omdat de auteur ervan uitgaat dat de informatie bij de lezer bekend is. In de historische roman is de romancier volgens Heirbrant verplicht om een gebrek aan informatie bij de lezer te compenseren, wat hij illustreert met een voorbeeld uit *De Verloofden* (1827) van Alessandro Manzoni waarin historisch commentaar aan de lezer wordt gegeven:

This species is now totally extinct; but at that time it was in a most flourishing condition in Lombardy, where it had been established for many years. For the benefit of the readers who do not know about it, here are some authentic passages from documents of the time, which will give an adequate idea of its main characteristics, of the efforts made to exterminate it and of its resistant and luxuriant vitality [28]; (Heirbrant 30).

Naast de aanwezigheid van uitgebreid historisch commentaar verschilt de historische roman ook van de standaardroman door het taalgebruik. Zo zijn anachronismen bij de historische roman, volgens Heirbrant, wel toegestaan, terwijl die bij de contemporaine roman onmogelijk zijn want: “in een contemporaine roman kunnen noch de personages, noch de auteur taalkundige anachronismen begaan, ze kunnen eenvoudigweg geen woordenschat uit een latere tijd gebruiken.” (Heirbrant 31). De historische roman ontleent dus zaken aan de historiografie waardoor er ook de mogelijkheid ontstaat om te verwijzen naar een latere periode en historische personages een verwijzing kunnen doen naar de toekomst. Een toekomstverwijzing door een personage is hierdoor altijd een anachronisme omdat een personage niet in de toekomst kan kijken tenzij het beschreven stuk vanuit een herinnering verteld wordt.

## 1.2 Geschiedenis van de historische roman

In het tweede hoofdstuk behandelt Heirbrant verschillende theorieën over hoe de historische roman tot stand is gekomen en vooral de vraag: welke historische roman was er het eerst? Heirbrant stelt dat er geen sprake kan zijn van een ‘eerste’ historische roman omdat de benoeming van de éérste historische roman gebaseerd is op een cirkelredenering: afhankelijk van de definitie die men geeft aan het genre, zijn talloze romans als éérste historische roman te bestempelen (Heirbrant 54). Zo is er de mogelijkheid om de historische roman te zien als een

combinatie van de fictieliteratuur en de historiografie, waarvoor de normen met de tijd veranderen en waardoor historische romans uit de zestiende en zeventiende eeuw niet als zodanig worden benoemd omdat ze niet voldoen aan de negentiende-eeuwse opvatting over historische fictie. “Met het ontstaan van de roman in de moderne betekenis worden de pretendenten voor de titel van éérste historische roman talrijker. Het zijn

1. Óf romans waarin verzonnen avonturen van historische personen worden beschreven
2. Óf waarin een historische crisis de achtergrond vormt voor een verzonnen verhaal
3. Óf waarin een verzonnen verhaal zich afspeelt in een historische periode” (Heirbrant 43)

Deze drie punten formuleert Heirbrant door verschillende interpretaties van de romans van Scott naast elkaar te leggen. Het derde punt wijst hij resoluut af: omdat er geen aanwezigheid vereist is van historische personen of gebeurtenissen en er altijd wel een verhaaltijd in de tekst gevonden kan worden die wijst op het verleden, is dit criterium niet houdbaar om de historische roman mee te benoemen.

Uiteindelijk kan er wel sprake zijn van een prototype, waarna hij *Waverley* (1814) tot het prototype van de historische roman benoemt, ondersteund door het volgende argument:

Het uitbeelden van “gewone” avonturen van “gewone” mensen, wier leven bepaald wordt door de politieke en sociale verhoudingen van de tijd waarin ze leven, kortom: het schrijven van een realistische sociale roman die gesitueerd is in het verleden, [...] dat lijkt wel de belangrijkste innovatie van Scott te zijn geweest. (Heirbrant 51)

Hoewel niet alle historische romans beantwoorden aan het “Scott-type” zoals Heirbrant dit noemt, kan er wel gesproken worden van een subgenre *Waverley*-romans die volgens hetzelfde schema verlopen: een verzonnen held raakt betrokken bij een historisch conflict, komt terecht in beide kampen maar komt ook ongeschonden uit de strijd (Heirbrant 54). Sommige onderzoekers, zoals Lukács, zagen het aanhouden van dit schema als een symbool voor de cyclus van het verval van de oude politieke, sociale en ideologische orde. Maar er wordt door Heirbrant aan toegevoegd dat: “er geen reden is om de historische roman te beperken tot het *Waverley*-type” (Heirbrant 54). Het Scott-type zorgt volgens Heirbrant echter wel voor censuur, omdat volgens hem het werk van zowel voor als na Walter Scott wordt beoordeeld volgens de norm die het Scott-type met zich meebrengt (Heirbrant 49). Walter Scott heeft het genre van de historische roman echter niet uitgevonden maar bood slechts het volledige samengevoegde product van eerdere ontwikkelingen waaraan hij een vernieuwend element wist toe te voegen.



### 1.3 “De historische roman als geschiedenisboek”

“Het enige onomstotelijke onderscheid tussen een historische roman en een geschiedenisboek is, dat een historische tekst uitnodigt om kritisch te worden gelezen en onderzocht. Een aangestipte fout dient in een tweede druk te worden gecorrigeerd; bij een historische roman is dat niet noodzakelijk het geval.” (Heirbrant 61) Heirbrant maakt door het verschil tussen de historische roman en het geschiedenisboek te benoemen duidelijk dat het verkrijgen van historische kennis uit een historische roman geen functie is die men aan een historische roman moet toekennen: “Het essentiële onderscheid tussen een historische roman en een geschiedenisboek is natuurlijk dat een roman in de eerste plaats een fictieel werk is, dat niemand als een bron van historische kennis zou mogen beschouwen; een geschiedenisboek daarentegen wordt als autoriteit gebruikt om een uitspraak over het verleden te staven.” (Heirbrant 59).

Deze uitspraak baseert hij op twee argumenten: ten eerste wordt de conventie in hoge mate bepaald door de traditie, waarbij hij het voorbeeld geeft van *Redgauntlet* (1824), dat zich presenteert als een authentieke samenvoeging van egodocumenten maar jarenlang door de lezer als fictie werd beschouwd, waardoor dit nu de heersende opvatting over dit werk is. Daarnaast wordt de receptie ook beïnvloed door de narratieve structuur van het werk waarbij al sinds de Oudheid verschillen zijn tussen de procedés van de historische dichter en de historicus (Heirbrant 59).

Na zijn eigen mening over dit onderwerp nogmaals te hebben geformuleerd, namelijk dat de historische roman nooit kan dienen als een bron van historische kennis, bespreekt Heirbrant de verschillende visies in de secundaire literatuur op de verhoudingen van de historische roman tot de geschiedenis. Hiermee geeft hij vast een voorproef op de zes benaderingswijzen die hij formuleert in het tweede deel van zijn dissertatie.

### 1.4 De poëtica van de historische roman

Er zijn volgens Heirbrant verschillende manieren voor critici om een historische roman te beoordelen. Hierdoor wordt duidelijk dat er geen unanieme methode is waarmee een historische roman beoordeeld kan worden. Een literaire beoordeling en een geschiedkundige beoordeling zijn echter twee (constante) factoren die Heirbrant uit de verschillende methoden

van beoordelen kan destilleren. Hierbij wordt er zowel op de literaire kwaliteit van het proza als de historische correctheid gelet.

Vanaf ca. 1700 werd er op de historische beoordeling meer aandacht gevestigd en stelden recensenten en auteurs steeds hogere eisen aan de historische exactheid. Heirbrant noemt hierbij de algemene literaire revolutie die Showalter heeft geschetst voor de Franse roman waarbij hij vier aspecten onderscheidt waaraan steeds meer aandacht werd geschonken met betrekking tot de historische exactheid: de coherentie van de chronologie en geografie, de namen van de personages en de wijze waarop hun avonturen gefinancierd werden (Heirbrant 79). Hieruit kan opgemaakt worden dat de auteurs van de historische roman in de periodes van de achttiende en negentiende eeuw afweken van de definitie die Heirbrant er later aan koppelt namelijk: “[...] [dat] de historiografie (hoe onvolledig en onjuist ze ook moge zijn) de enige bron is voor de kennis van het verleden. De historiografische kwaliteiten van een historische roman kunnen alleen maar worden afgemeten aan de geschiedschrijving.” (Heirbrant 65).

Enkele andere beoordelingscriteria die Heirbrant voor de traditionele historische roman noemt, zijn dat een historische roman rekening moet houden met de zeden en historische namen uit de beschreven periode, maar dat de meeste critici enkele verdraaiingen van de feiten toelaatbaar vinden (Heirbrant 75). Om deze uitspraak te ondersteunen, citeert hij Schiller (1792), die stelt dat de poëtische waarheid soms kan samenvallen met de historische waarheid, maar dat de dichter aan deze laatste waarheid nooit voorrang mag geven boven de poëtische waarheid.

Onder niet toelaatbare anachronismen verstaat Heirbrant de anachronismen die ontdekt worden door de lezer. De lezer kan bepaalde anachronismen ontdekken door onder andere een incorrecte weergave van de zeden en historische namen uit de beschreven periode die het verhaal ongeloofwaardig maken. De ongeloofwaardigheid kan volgens Heirbrant optreden door het gebruik van modern taalgebruik omdat dit vaak zowel historisch onjuist als ongeloofwaardig is. Om dit te verhelderen geeft hij een voorbeeld van personages die uit verschillende landen komen, maar elkaar wel allemaal kunnen verstaan.

Aansluitend geeft Heirbrant enkele handvatten waarmee de auteur de niet toelaatbare anachronismen kan omzeilen. De auteur kan om deze reden een onderwerp kiezen waarover historisch gezien nog weinig bekend is, of zich baseren op één enkele bron en zelf de lacunes invullen (Heirbrant 79).

## 1.5 Benaderingswijzen van de historische roman

De historische roman kan volgens Heirbrant meerdere verhoudingen hebben tot de historiografie. Om deze in kaart te brengen, ontwikkelde hij zes benaderingswijzen van de

historische roman. Elke benaderingswijze licht hij toe aan de hand van een voorbeeld uit een historische roman namelijk *De Sneeuwstorm* (1830) van Aleksandr Poesjkin.

Omdat de verhouding van de historische roman tot de historiografie niet centraal staat in deze scriptie, zullen niet alle benaderingswijzen uitvoerig besproken worden. Alleen de eerste twee benaderingswijzen zullen uitvoeriger behandeld worden. De eerste benaderingswijze omdat deze het standpunt illustreert dat Heirbrant inneemt in deze kwestie, namelijk dat de historische roman geen referentiële waarde bezit. De tweede benaderingswijze ziet Heirbrant als het minst houdbaar, maar is voor deze scriptie wel van waarde gebleken omdat deze benaderingswijze wel een referentiële waarde toekent aan de historische roman.

De andere vier benaderingswijzen zien de historische fictie als een mutatie van historiografisch materiaal (3), als alternatieve geschiedschrijving (4), als volwaardige geschiedschrijving (5) of als een combinatie van twee verhalen (6).

De vierde benaderingswijze waarin de historische roman als alternatieve geschiedschrijving wordt benaderd, lijkt een postmodern standpunt te impliceren. Heirbrant past deze benaderingswijze echter alleen op een traditionele manier toe: de romancier houdt zich volgens deze benaderingswijze alleen bezig met het invullen van lapsussen door historische feiten op een alternatieve manier toe te passen.

Voor een nadere toelichting van de benaderingswijzen verwijs ik naar het werk van Heirbrant.

## I De historische fictie als een fictioneel literair werk

De historische fictie is volgens deze benadering een fictioneel werk met bepaalde exact te omschrijven literaire kenmerken die aan de historiografie zijn ontleend. Hierin zijn twee groepen te onderscheiden: de een waarin de plot van de roman ontleend is aan de historiografie en de groep waarin het materiaal is ontleend aan de historiografie (Heirbrant 93). Deze twee groepen hebben elk hun eigen maatstaven voor wat een roman historisch maakt. Heirbrant bespreekt deze maatstaven en hoe deze enkele (bekende) historische romans uitsluiten. Bijvoorbeeld de romans die een historisch geattesteerd plot bevatten, romans zoals *Guy Mannering* en *The Antiquary* van Walter Scott worden afgewezen als historische roman terwijl deze romans bij de tweede mogelijkheid, waarbij de auteur het materiaal ontleent aan de historie, wel als historische roman worden gerekend omdat ze gepresenteerd worden als een: “series of fictitious narratives intended to illustrate the manners of Scotland at three different periods” [*The Antiquary*, I, vii] (Heirbrant 94).

De literaire werken die de plot aan de historie hebben ontleend, zijn volgens Heirbrant het gemakkelijkst te herkennen en dienen vaak ook als werkdefinitie voor het genre. Vaak wordt bij de eerste groep ook gebruik gemaakt van historisch materiaal wat betreft personages en de tijd van de handeling. Dit kan bijdragen aan de couleur locale van de historische roman waarbij de auteur zich, om dit te bewerkstelligen, richt op het schetsen van het historisch milieu, het uitbeelden van de zeden en materiële werkelijkheid in een correcte historische en geografische context (Heirbrant 50). Het is hierbij essentieel dat de lezer de historische ontleningen daadwerkelijk als historisch herkent om de roman ook als historisch te kunnen classificeren. Een roman die geen materiaal ontleent aan de historie en die door Heirbrant een 'zeldzaam voorbeeld' wordt genoemd, is Goethe's *Die Natürliche Tochter* (1803) waarin geen enkel detail de mogelijkheid biedt om de tijd of plaats van de handeling te situeren (Heirbrant 94). In de gevallen waarin de romancier wel gebruik maakt van historisch materiaal, neemt hij elementen uit de historiografie en doet er vervolgens mee wat hij wil. Hierbij is het essentieel dat de referentie aan de historische werkelijkheid niet onopgemerkt blijft. De historiografische waarde van de historische roman zou er op deze wijze in liggen dat de lezer in contact gebracht kan worden met details uit de geschiedenis die hem anders onbekend zouden blijven (Heirbrant 95). Feitelijke kennis kan hieruit echter niet worden opgedaan en zodoende zal de historische roman altijd geverifieerd moeten worden met de geschiedenisboeken.

Heirbrant somt bij deze benadering enkele criteria op uit verschillende studies die als maatstaf voor het historische aspect worden gezien. Afzonderlijk zouden deze criteria een te ruim corpus als historisch bestempelen, maar gecombineerd zijn ze hanteerbaar als maatstaf. Problematisch hierbij is dat sommige criteria elkaar lijken tegen te spreken:

- De handeling speelt in het verleden en historische personen treden als personages op (Mueller 1979: 579)
- Er moet minstens één historische figuur in voorkomen en er moet een historisch gebeuren of proces worden uitgebeeld (Fleishman 1971: 3)
- Het historische personage is niet noodzakelijk, de handeling moet alleen in het verleden spelen en een historische plot bevatten (Schevenhels 1951: 98)
- De uitbeelding van de verleden tijd van de handeling, en van de uitbeelding van een historisch gebeuren en de zeden uit die tijd zijn noodzakelijk (Gray 1984: 98)

Bij deze benaderingswijze hoort echter ook een restrictie voor de romancier: "De mate waarin de auteur de historische feiten mag veranderen hangt bij deze benaderingswijze af van de algemene geloofwaardigheid van fictionele literatuur: frappante onjuistheden [...] worden door de lezer meestal niet getolereerd, of tenminste als storend ervaren" (Heirbrant 96).

## II De historische fictie als fictieel literair werk dat een “beeld” van het verleden geeft

Bij deze tweede benaderingswijze bezit de historische fictie toch een referentiële waarde. Heirbrant bespreekt verschillende visies op de verhouding tussen de geschiedschrijving en de historische roman waarbij sommige theoretici ervan uitgaan dat er een poging wordt gedaan om een beeld te schetsen van het verleden en andere auteurs klakkeloos aannemen dat het historisch gepresenteerde verleden correct is. Hij illustreert deze laatste visie aan de hand van het werk van Goethe, *Die Natürliche Tochter*, dat volgens deze zienswijze een literair werk is “dat een correct beeld zou geven van de decadente mentaliteit en zeden aan het Franse hof tijdens het Ancien Régime” (Heirbrant 97).

Volgens deze benaderingswijze is historische fictie in staat om een aspect van het verleden weer te geven dat door historici werd verwaarloosd. Ook bij deze methode zijn enkele kanttekeningen te maken volgens Heirbrant:

Wat de toegelaten afwijking van het historisch geattesteerde materiaal betreft, lopen de oordelen uiteen [...]. Wanneer men alleen de zeden van een bepaalde periode wil weergeven, zijn onjuistheden in de historische fictie toegestaan. [...] Indien men in de eerste plaats een beeld van een historische figuur wil geven, dan zijn feitelijke onjuistheden eventueel geoorloofd, maar mag de historische persoon in geen geval handelingen verrichten die met zijn overgeleverd karakter in strijd [zijn]. (Heirbrant 97)

Deze benaderingswijze wordt echter als het minst houdbaar bestempeld omdat volgens Heirbrant alleen een historicus competent genoeg is om te bepalen of een roman een correct beeld van het verleden geeft (Heirbrant 98). De recensenten die het werk van Walter Scott beoordeelden en stelden dat zijn werken een correcte uitbeelding van de Schotse maatschappij waren, kenden deze maatschappij volgens Heirbrant alleen via het werk van Scott. Een andere mogelijkheid van deze benaderingswijze is het idee dat de historische roman een beeld geeft van het heden van de auteur dat al dan niet opzettelijk in een historische setting wordt gepresenteerd. Op deze wijze verliest de historische roman zijn historiografische waarde omdat ze niet het verleden maar het heden beschrijft (Heirbrant 99).

## 1.6 Historische indicatoren

Heirbrant maakt een onderscheid tussen verifieerbare en niet-verifieerbare coördinaten waarmee hij poogt om aan de hand van herkenbare historische ontleningen een theorie van de historische roman op te bouwen (Heirbrant 131).

Onder verifieerbare coördinaten verstaat Heirbrant dat de belangrijke handelingen van de romanfiguur overeenkomen met die van de historische figuur. Of deze handelingen herkend worden door de lezer is afhankelijk van de bekendheid van de handeling en van de algemene kennis van de lezer (Heirbrant 135). Als voorbeeld gebruikt Heirbrant *Waverley* van Walter Scott waarin het historisch personage Charles Edward Stuart geïdentificeerd kan worden met de gelijknamige prins die in 1745 een opstand leidde. “Beiden zijn de kleinzoon van een verjaagde vorst, beiden landen in 1745 in Schotland en, gesteund door de clans, grijpen ze er de macht; beiden rukken op naar Londen, wat in een smadelijke aftocht uitmondt; beiden verlaten na dit debacle Schotland” (Heirbrant 132).

De niet-verifieerbare coördinaten zijn, zoals de term al aangeeft, niet letterlijk terug te vinden. Dit zijn bijvoorbeeld de gesprekken die de prins voert met Edward Waverley. Door middel van de verifieerbare coördinaten kan de lezer een romanfiguur als historische figuur identificeren. Hiervoor moet er door het romanpersonage wel worden voldaan aan zes verifieerbare coördinaten: a) de familie- of geslachtsnaam b) de nationaliteit c) de beroepsbezigheid d) de relatie tot andere historische personen e) de historische periode f) de belangrijkste daden (Heirbrant 141). Op het moment dat een romanpersonage een van deze coördinaten mist, kan de lezer het romanpersonage wel als historische persoon herkennen, maar hem er niet mee identificeren (Heirbrant 132).

Heirbrant legt in dit hoofdstuk aan de hand van de eerdergenoemde coördinaten uit welke verschillende soorten historische ficties er zijn. Hij maakt bijvoorbeeld onderscheid tussen historische fictie zonder verifieerbare coördinaten of historische fictie met vermomde coördinaten. Deze termen legt hij telkens uit aan de hand van een voorbeeld uit het door hem geselecteerde corpus.

Aan de hand van verifieerbare coördinaten is een historische persoon dus te herkennen of te identificeren. Heirbrant voegt hier echter aan toe dat een historische persoon alleen referentieel is als deze zich ook gedraagt volgens het patroon dat van diegene bekend is (Heirbrant 140).

Door een duidelijke afbakening te maken tussen de standaardroman en de historische roman probeert Heirbrant de historische roman tegen de standaardroman af te zetten, om zo een specifieke benaderingswijze te creëren voor de historische roman. De eerder geformuleerde zes benaderingswijzen richtten zich allemaal op de referentialiteit van de historische roman en

hoe deze gebruikt kan worden als geschiedenisboek. De specifieke benaderingswijze die Heirbrant aan het eind van zijn onderzoek presenteert, wordt al in dit stadium voorzichtig geformuleerd, namelijk dat een historische roman niet als geschiedenisboek kan dienen, maar wel gebruik maakt van bekende historiografisch vastgelegde feiten. Hiermee wijst hij de andere vijf benaderingswijzen die hij geformuleerd heeft af.

De standaardroman en de historische roman verschillen volgens hem het meest door de aanduiding van de historische tijd van de handeling. De auteur kan gebruik maken van verschillende procedés die de lezer op de hoogte stellen van de historische tijd. Dit kan bijvoorbeeld door een exact jaartal in de titel te noemen, of in een openingsfrase waarin de tijd exact wordt weergegeven. Een variatie op dit procedé is waarbij de tijdsaanduiding de lezer langer in het ongewisse wordt gehouden, en het jaartal pas later wordt genoemd, de zogeheten geretardeerde expositie. Een ander procedé dat weleens wordt toegepast is dat van de dubbele expositie, waarbij de lezer de gelegenheid krijgt om zelf het jaartal te berekenen. Heirbrant geeft een voorbeeld: “ruim twee jaar na het huwelijk van koning Joao [V] van Portugal, [...] exact vijfhonderdjaar geleden, in twaalfhonderdelf ( $1211+500=1711$ )” (Heirbrant 145).

Daarnaast kan de auteur ook gebruik maken van geografische retardatie waarbij hij eerst de geografische context van de handeling beschrijft, en vervolgens het jaartal aan de lezer onthult, zoals Walter Scott deed in *Ivanhoe* (1820) en daarna vele volgelingen met hem zoals Vigny's *Cinq-Mars* (1826) en Manzoni's *Verloofden* (1827). Deze methode kan ook vertaald worden naar historiografische retardatie waarbij de scène geschetst wordt door eerst enkele historische feiten te beschrijven (Heirbrant 145).

Aansluitend geeft Heirbrant enkele voorbeelden hoe historische indicatoren zich verder kunnen manifesteren in de historische roman, bijvoorbeeld door de aanwezigheid van personages, feiten, uitspraken van de verteller of van de personages die door de lezer herkend worden als een ontlening aan de geschiedschrijving.

## 1.7 De selectie van historisch en fictieel materiaal

Heirbrant merkt op dat een historische gebeurtenis nooit in haar totaliteit wordt weergegeven maar dat de auteur noodzakelijkerwijs gedwongen wordt een selectie te maken (Heirbrant 156). Een gevolg hiervan dat Heirbrant noemt is dat de geschiedenis vervormd kan worden. Hierdoor verliest de historische roman zijn historiografische waarde maar, zo merkt Heirbrant op, deze vorm van selecteren kan ook doorgevoerd worden om literair-esthetische redenen. Hij geeft hierbij het voorbeeld dat de meeste veldslagen erg op elkaar lijken en vaak, om verveling tegen te gaan, (gedeeltelijk) weggelaten worden (Heirbrant 157).

Naast de manier waarop de verzonden fabel en de historische fabel zich tot elkaar verhouden, wordt er ook aandacht besteed aan de manier waarop de personages (al dan niet historisch) zich verhouden tot de verzonden en historische fabel. Ook deze verhoudingen licht Heirbrant toe met voorbeelden uit het corpus, waar hij hier en daar uitgebreid uitweidt over de inhoud van de fabels.

In zijn conclusie vat Heirbrant de algemene gedachte van het hoofdstuk samen: “[...] de werkwijze van een historische romancier [...] verschilt [grondig] van die van een consciëntieuze historicus: de historicus probeert een verband te leggen tussen de historische feiten, de historische romancier zoekt een geloofwaardig verband te leggen tussen het verzonden en het historische deel van de fabel.” (Heirbrant 165)

## 1.8 Historische correctheid

De romancier kan gebruik maken van zijn voorgewende alwetendheid om op deze manier lacunes in te vullen, hij kan echter ook ervoor kiezen om een gebrek aan kennis te verdoezelen, of om het geven van informatie uit te besteden aan een verteller. Heirbrant merkt op dat in zijn ogen een auctoriale verteller altijd een tijdsgenoot van de auteur is en een ik-verteller een tijdgenoot van de personages. Deze twee manieren van vertellen kunnen echter voor enkele lastige situaties voor de auteur zorgen. In het geval van een auctoriale verteller kan de alwetendheid problematisch werken omdat dit impliceert dat de roman een historiografische studie is. De ik-verteller is alleen een historische bron en kan daardoor alleen maar verslag uitbrengen over wat hij daadwerkelijk heeft gezien en meegemaakt (Heirbrant 187).

De anachronismen die kunnen optreden bij het gebruik van dergelijke procedés kunnen ervoor zorgen dat de auteur ervoor kiest om historische exactheid te vermijden. Volgens Heirbrant is het echter onmogelijk om anachronismen helemaal te vermijden, ook als men afwijkt van de historische exactheid (Heirbrant 196). Hier besteedt Heirbrant ook aandacht aan de lezer, die doordat er gepoogd wordt anachronismen te vermijden, problemen kan krijgen met de begrijpelijkheid van de roman. Een voorbeeld hiervan doet zich voor als de auteur probeert de roman in dezelfde taal te schrijven als die gesproken en geschreven werd in de beschreven historische periode. Hierdoor kunnen zowel de auteur als de lezer in de problemen komen, doordat de taal uit een vroegere periode de auteur niet eigen is en doordat de lezer deze taal niet verstaat.

Het is echter niet alleen aan de vertelinstantie om de lezer in te lichten over de historische context, ook voor de personages kunnen verschillende procedés ingezet worden om ze op verschillende manieren te laten inspelen op de historische kennis van de lezer en hiermee het



verschil tussen de kennis van het personage en de moderne lezer te illustreren. Bijvoorbeeld door personages te laten speculeren over de huidige stand van zaken (in hun beschreven verleden), waarbij de lezer volgens Heirbrant in het voordeel is omdat deze al weet waarom het personage, in de geplaatste historische context, speculeert over zijn of haar situatie (Heirbrant 199). Hier gaat hij echter voorbij aan het door hem eerder genoemde gegeven dat de lezer wel een bepaalde voorkennis van de geschiedenis moet hebben, wil hij begrijpen hoe de roman in elkaar steekt.

De centrale vraag die door Heirbrant wordt gesteld is hoe de romancier met het verleden omgaat. Hij stelt zichzelf hier echter ook de vraag hoe de romancier omgaat met het heden. Hij noemt hiervoor verschillende mogelijkheden, waarbij bijvoorbeeld de verteller de rol krijgt de lezer in te lichten over de historische situatie. In dit gedeelte noemt hij ook kort het postmodernisme, dat vrij omgaat met de relatie tussen heden en verleden en deze twee ook samen kan brengen. Hieraan besteedt hij echter weinig aandacht, wat volgens mij te wijten is aan het gegeven dat hij weinig postmoderne historische romans heeft opgenomen in zijn corpus (Heirbrant 202).

## 1.9 Schepping van de couleur locale

Hoe maak je een ongeloofwaardige uiteenzetting over de historische situatie geloofwaardig als auteur? Dit is een vraag die Heirbrant in het begin van zijn tiende hoofdstuk beantwoordt. Onderwerpen die volgens Heirbrant uitnodigen tot detailcommentaar zijn bijvoorbeeld de kleding van personages, de woordenschat, het schetsen van 'een beeld' van mensen in een bepaalde historische periode of alle gegevens die sinds de beschreven periode veranderd kunnen zijn. De auteur kan een personage bijvoorbeeld in een emotionele uitbarsting een situatieomschrijving laten geven waardoor een uiteenzetting over de historische situatie als geloofwaardiger wordt ervaren (Heirbrant 208).

Een ander onderwerp dat hij behandelt, is welke procedés ingezet kunnen worden zodat de lezer aan een fictionele tekst toch referentiële waarde toekent (Heirbrant 208)<sup>9</sup>. Dit kan bijvoorbeeld gedaan worden door het toevoegen van kaarten, voetnoten of stambomen (Heirbrant 212).

---

<sup>9</sup> Door de couleur locale kan de lezer het gevoel krijgen dat de historische roman een didactisch nut heeft met referentiële waarde. Heirbrant wijst de referentiële waarde van de historische roman af. In mijn ogen is het gebruikmaken van procedés om de couleur locale te vergroten, geen reden om de referentialiteit van een historische roman af te wijzen. Het is en blijft immers een roman waarbij, zo stelt Heirbrant zelf ook door zich aan te sluiten bij het standpunt van de formalisten, procedés het verhaal vormen.

## Conclusie

Het uitgangspunt van Heirbrants onderzoek is het onderscheid tussen de historische en de (contemporaine) standaardroman (Heirbrant 265). Heirbrant vertrekt vanuit dit uitgangspunt om een eigen model te ontwikkelen waarmee de historische roman specifiek als genre benaderd kan worden. Het focuspunt van deze benaderingswijze ligt voornamelijk op de wijze waarop roman en historiografie zich tot elkaar verhouden en van welke procedés de romancier gebruik maakt om verschillende doelen te bereiken, zoals het kenbaar maken van de historische tijd waarin het verhaal zich afspeelt.

In de zes benaderingswijzen die Heirbrant formuleert, stelt hij bij de tweede benaderingswijze het volgende: “het tweede probleem waarop we bij de tweede benaderingswijze stuiten is het feit dat de ‘boodschap’ die in een literair werk besloten ligt, steeds wordt gefilterd via literaire conventies en de structuur van het werk, waardoor het vaak moeilijk is om “het beeld”, dat van een onderwerp wordt gegeven, precies af te bakenen” (Heirbrant 253). Hieraan maakt hij zichzelf echter ook indirect schuldig. Door toe te geven aan de neiging zo volledig mogelijk te zijn, verliest Heirbrant, door alle bestudeerde primaire en secundaire literatuur, het afgebakende beeld van de historische roman af en toe uit het oog.

Uiteindelijk kan er wel een sluitende definitie door Heirbrant worden gegeven van de traditionele historische roman die hier nog eenmaal herhaald wordt: “[...] een fictioneel belletristisch verhaal, dat zich in het verleden afspeelt, en waarin historische indicatoren zijn verwerkt, maar dat bovendien op het bestaan van een encyclopedisch geattesteerde “Nachgeschichte” alludeert” (Heirbrant 249)

Heirbrant spreekt in deze definitie echter zijn eigen mening tegen, namelijk dat een historische roman nooit gezien kan worden als een geschiedenisboek, en daarmee ook geen referentiële waarde heeft. De tegenspraak ligt in het gegeven dat de historische roman wel degelijk referentieel is omdat hij aan (bij de lezer bekende) geschiedenis refereert, iets dat aangeduid wordt met de term ‘Nachgeschichte’.

Daarnaast zijn er in het corpus van Heirbrant veel romans te vinden die een voorwoord bevatten waarin de auteur een verantwoording aflegt over hoe hij de historische feiten heeft gebruikt en/of bewerkt. Dit illustreert dat het gebruikte historische materiaal wel degelijk aan de geschiedenis refereert en hoewel men zich bij het standpunt van Heirbrant kan aansluiten dat een historische roman geen geschiedenisboek is, kan een traditionele historische roman wel degelijk referentiële waarde bevatten.

Tevens wordt de postmoderne historische roman soms kort door Heirbrant aangestipt maar geen enkele keer uitgebreid besproken. Een blik op het corpus bewijst dat hierin dan ook weinig postmoderne historische romans zijn opgenomen.

Het beeld dat Heirbrant van de traditionele historische roman heeft geschetst kan daarom als basis voor deze scriptie dienen, maar dient aangevuld te worden met onderzoeken die zowel de traditionele als de postmoderne historische roman bespreken. In deze onderzoeken wordt een vergelijking van deze twee varianten mogelijk, maar wordt ook duidelijk op welke punten de standpunten van Heirbrant aangevuld kunnen worden.

## Hoofdstuk 2: De historische roman vanuit een aanvullend perspectief

---

### 2.1 Genrebepaling

Het beeld dat Heirbrant geschetst heeft van de traditionele historische roman kan aangevuld worden met de inzichten van onder andere Vervaeck en Wesseling. Laatstgenoemde gebruikt de geschiedfilosofie om de term 'history' te definiëren. Deze definitie geeft inzicht in de totstandkoming van de geschiedenis zoals wij die kennen. Volgens de geschiedfilosofie bestaat de term namelijk uit twee verschillende onderdelen van de realiteit: de '*res gestae*', de daadwerkelijke daden, uitgevoerd door historische personen en '*historia rerum gestarum*', het narratief over deze gebeurtenissen (Wesseling 82). Deze definitie van historie is zowel voor de traditionele als de postmoderne historische roman van belang aangezien beide de verhouding tussen de werkelijkheid en het geschrevene als maatstaf hanteren. Deze zienswijze van de geschiedenis komt overeen met het gedachtegoed van Linda Hutcheon, die in *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* stelt dat de betekenis niet ligt in de gebeurtenis, maar in de systemen die de historische evenementen tot historische feiten maken (Hutcheon 89). Bart Vervaeck behandelt in zijn boek *Postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* (1999) niet alleen de postmoderne historische roman, maar ook de traditionele historische roman. Volgens Vervaeck overtreedt de postmoderne historische roman de regels van de klassieke historische roman, waaruit de definitie valt af te leiden die Vervaeck aan de traditionele historische roman geeft, namelijk een chronologisch verhaal dat een onderwerp beschrijft waarover in de historiografie nog weinig geschreven is, (zo kunnen ook anachronismen worden vermeden) (Vervaeck 156). Hij onderscheidt in deze verhandeling drie verschillend gelaagde historische romans, namelijk de enkelvoudige of eendimensionale historische roman, de tweevoudige (ook wel tweedimensionale) en de drievoudige of driedimensionale roman. De verschillende dimensies kunnen volgens Vervaeck bestaan uit meerdere periodes in de tijd, bijvoorbeeld het heden en het verleden die elkaar kruisen. Dit kan bijvoorbeeld het heden van de auteur zijn, dat kruist met het beschreven verleden van een personage. De roman speelt zich dan af in twee dimensies.

De enkelvoudige historische roman is vergelijkbaar met wat hier de 'traditionele' historische roman wordt genoemd. Deze bestaat uit één tijdvak, namelijk het verleden:

Er is geen twintigste-eeuws nu, geen tevoorschijn tredende hedendaagse verteller, geen kaderverhaal. Dat lijkt op de zogenaamd realistische historiografie die in de tweede helft van de negentiende eeuw de geschiedschrijving à la Michelet verdrong. [...] Deze roman drukt een specifieke historische ervaring uit: hij wekt de illusie dat de lezer de dingen kan beleven zoals ze toen echt waren. [...] Via Wesseling kunnen we de eendimensionale variant verbinden met de klassieke historische roman à la Scott. Die wil de lezers in direct contact brengen met de historische realiteit, 'to transport them into the past and to give them the sensation that they were in direct contact with history' (Vervaeck 32, 2009)

De link die Vervaeck legt, brengt ons terug bij het werk van Lies Wesseling die een algemene opmerking maakt over genres. Wesseling stelt dat literaire stromingen en de genres die hieruit voortkomen, gedefinieerd kunnen worden als groepen van teksten die afwijken van het generiek vastgelegde model, zoals de kenmerkenlijst van de standaardroman die door Heirbrant werd samengesteld. Daarnaast stelt ze dat we genres zien als literaire vormen die door de tijd veranderen, maar dat we romans uit verschillende periodes onder één noemer samenvoegen in plaats van ze te categoriseren als het toonbeeld van een genre in een bepaalde periode van zijn historische ontwikkeling (Wesseling 17)<sup>10</sup>.

De historische roman als genre kan volgens Wesseling uitgelegd worden aan de hand van een breed en een smal begrip die beide een ander effect hebben op hoe de evolutie van de historische roman beschreven wordt. De smalle definitie heeft betrekking op een fictief verhaal waarbij de auteur historisch materiaal heeft toegevoegd zonder verdere specificering. De tweede ruimere definitie gaat er vanuit dat de historische roman enkele specifieke narratologische en thematische eigenschappen moet hebben, wil deze voldoen aan de eisen van het genre.

## 2.2 Geschiedenis van de historische roman

Lies Wesseling beschrijft in haar onderzoek *Writing History as a Prophet* (1991), de opkomst van de traditionele historische roman, die aan het eind van de achttiende eeuw als genre opkwam, waarbij auteurs gebruik gingen maken van de door historici verzamelde informatie:

---

<sup>10</sup> De opmerking dat genres overkoepelend gecategoriseerd worden, ongeacht de periode van verschijnen, is in overeenstemming met mijn visie dat de contemporaine historische roman een uiting is van het genre. Dit is echter in strijd met de visie van Heirbrant, die de contemporaine roman als een apart genre ziet en dus niet als een hedendaagse ontwikkeling van een genre.

Until the beginning of the nineteenth century, the two tasks pertinent to historical inquiry, to wit research and narration, were fulfilled by two separate groups of scholars. One group, the *érudits* or antiquarians, concerned themselves with history's auxiliary sciences, designed for the gathering, storage, and disclosure of source materials, while the other group, the historians proper, devoted themselves to the writing of history. [...] There were as yet no generally accepted rules indicating how historical narrative was to be grafted upon the source materials. Historiography was held accountable to rules of a different nature, namely those of rhetoric, designed for persuading and pleasing an audience. (Wesseling 44)

Het bovenstaande is in lijn met de gebruiken die de historici in de zestiende en zeventiende eeuw aanhielden, waarbij het niet ongebruikelijk was om verzonnen toespraken toe te voegen in de geschiedschrijving met het doel identificatie te bereiken tussen de lezer en de historische persoon. Deze techniek werd later overgenomen door Walter Scott die in zijn werk op een levendige en overtuigende manier zijn uitgebreide kennis van de geschiedenis presenteert (Wesseling 44).

Hiermee lijkt er een consensus te zijn in de secundaire literatuur over het gegeven dat Walter Scott wordt gezien als de vader van de historische roman. Wesseling stelt dat niet eerder een genre zo vervlochten is met het werk van één auteur als de historische roman: "Seen from a historical perspective, there is no denying that 1814 is a significant date in the history of the historical novel, if only because of the fact that both Scott himself as well as his contemporary reading public experiences *Waverley* as an innovatory literary accomplishment" (Wesseling 28). Ann Rigney betoogt in *The Afterlives of Walter Scott* dat Scott een blauwdruk heeft geleverd aan lezers om een relatie op te bouwen met het verleden in het kader van een collectieve identiteit die ligt in het verleden (Rigney 4).

Ook in de literatuurgeschiedenis van Wim van den Berg en Piet Couttenier *Alles is taal geworden* (2009), wordt het werk van Walter Scott aangestipt als het beginpunt van de ontwikkeling van het genre: "In het voetspoor van Walter Scott verschenen in de jaren twintig de eerste historische romans op het Europese vasteland, in Frankrijk (...) en Italië. In Nederland raakte men in 1824 in de ban van de 'scottomanie', maar over het genre van de historische roman discussieerde men er al vroeger" (Van den Berg 400).

De traditionele historische roman werd in de Nederlandse beginperiode vaak gebruikt om bepaalde tegenstellingen in de maatschappij kenbaar te maken maar ook om met een nationalistische insteek de eigen geschiedenis te verheerlijken om de culturele eigenheid en de cohesie van de nieuwe staat België te bewerkstelligen (Van den Berg 399,401). In de eerste fase

van de historische roman speelden dan ook de politiek-religieuze hervormingen een grote rol in de onderwerpkeuze, zoals Wesseling schrijft:

Subjects such as the clashes between different historical forces during periods of transition, the juxtaposition of past experience and the knowledge which derives from hindsight, and the impact of public events on the private lives of common individuals became recurrent themes. Novelists also added thematic elements to this repertoire such as the contrast between the relatively short and instable temporal rhythm of human history and the enduring order of nature, and the problematic relationship between actual reality and reports about reality. (Wesseling 50)

De traditionele historische roman had in het begin vaak een moraliserende functie: de beschrijving van de historische gebeurtenissen gebeurde vanuit een gedramatiseerd perspectief.

### 2.3 “De historische roman als geschiedenisboek”

Volgens Wesseling werd hiermee de historische roman een metgezel van de historiografie, omdat de roman de indruk wekte historische kennis over te brengen. In het artikel ‘Louis Ferron en de historische roman’ schrijft Wesseling dat met de komst van de historische roman een bepaalde verwachting bij de lezer werd gecreëerd door te refereren aan historische personen en gebeurtenissen (Wesseling 28, 1987). Vanaf 1700 werden er steeds hogere eisen gesteld aan de historische correctheid van een geschreven werk. In deze periode werd ook langzaam maar zeker het veilig stellen van historische documenten steeds belangrijker (Wesseling 45).

De over te brengen kennis richtte zich voornamelijk op globale historische gebeurtenissen volgens Wesseling, en niet op gedetailleerde historische feiten. Bart Vervaeck voegt hieraan toe dat door het beschrijven van de historie de identiteit van een natie kon worden benaderd, omdat deze terug te vinden is in de geschiedenis ervan (Vervaeck 23, 2009). Volgens Wesseling zorgt het beschrijven van een dergelijke geschiedenis op nationaal niveau ook voor een bepaald soort spanning. Deze spanning berust, ondanks dat Wesseling deze term zelf niet aan de genoemde spanning koppelt, op de term ‘Nachgeschichte’ die Heirbrant in zijn definitie van de historische roman gebruikt. De auteur mag aannemen dat een deel van de geattesteerde geschiedenis bij zijn lezers bekend is, waardoor het genre niet alleen berust op geloofwaardigheid en waarschijnlijkheid.

De fictionaliteit ervan werd echter niet verhuld, omdat het levendig maken van de geschiedenis door middel van fictie en de focus op onbelichte details in de historiografie als een

aanvulling hierop werd gezien (Wesseling 33). “Thus, the historical novel is to [...] mediate between the past and the contemporary reading public. Novelists legitimated the use of invention on didactic grounds, by arguing that it could facilitate the reader’s entrance into the past.” (Wesseling 43)

Bart Vervaeck stelt dat bij de eendimensionale roman de lezer alleen de historische feiten ziet en zo de indruk wordt gewekt dat, door het lezen van de tekst, de lezer kan ervaren hoe de beschreven periode echt was (Vervaeck 34, 2009). De auteur van de historische roman moest echter verantwoording kunnen afleggen voor het gebruik van niet alleen historische feiten, maar ook fabels. Walter Scott loste dit volgens Wesseling op door te stellen dat: “the more careless reader remains satisfied with the light perusal he has afforded to a tale of fiction, he will still lay down the book with a degree of knowledge, not perhaps of the most accurate kind-, but such as he might not otherwise have acquired” (Wesseling 45). Dit wordt versterkt doordat de lezer zich kan identificeren met het fictionele personage omdat hij een inzicht krijgt in de innerlijke beweegredenen van het personage. Deze vorm wordt door Wesseling beschreven als een tijdmachine die de lezer transporteert naar de beschreven periode om daar de bezienswaardigheden te bekijken. Wesseling merkt hierover op dat de traditionele historische roman ‘oppervlakkig’ is omdat deze zich voornamelijk richt op de weergave van de buitenwereld. (Wesseling 75).

## 2.4 De poëtica van de historische roman

De traditionele historische roman wordt gekarakteriseerd door drie ‘beperkingen’ zoals Brian McHale deze noemt in zijn boek *Postmodernist Fiction* (1977), een werk dat ook Bart Vervaeck aanhaalt bij het beschrijven van de traditionele historische roman. Deze beperkingen zijn allereerst de zogenaamde ‘dark areas’ die de auteur moet beschrijven omdat de beschreven personen, gebeurtenissen, objecten et cetera niet in tegenspraak mogen zijn met de erkende ‘officiële’ versie van de geschiedenis. “For example, history does not record that Queen Caroline ever interviewed a Scottish girl named Jeanie Deans sometime in the year 1736, through the intercession of the Duke of Argyle – but neither does it positively *rule out* such an encounter, so this episode of Scott’s *Heart of Midlothian* (1818) satisfies the “dark areas” constraint” (McHale 87). Deze ‘dark areas’, zo stelt McHale, zijn de plekken waar de fictionele en historische karakters elkaar ontmoeten in de traditionele historische roman.

Ten tweede beschrijft de traditionele historische roman niet alleen de personen, objecten en gebeurtenissen zoals die in de historiografie zijn opgetekend, maar houdt hij ook rekening met de hele historisch culturele samenstelling. Deze beperking richt zich op de anachronismen die

niet getolereerd worden bij de traditionele historische roman, aangezien deze de zeden uit die periode correct dient weer te geven.

Ten derde dient de traditionele historische roman zich te houden aan de natuurwetten zoals die in onze realiteit gelden, wil de wereld zoals die in de roman wordt weergegeven overeenkomen met de werkelijkheid van de lezer: “historical fictions must be *realistic* fictions; a fantastic historical fiction is an anomaly” (McHale 88).

In de literatuurgeschiedenis van Van den Berg kunnen we een goed voorbeeld vinden uit de Vlaamse literatuur dat de stelling van McHale onderstreept, namelijk Hendrik Conscience, *De leeuw van Vlaenderen of de slag der Gulden Sporen* (1838). Conscience schrijft in zijn voorwoord “ik zeg de waarheid” en laat door de hele roman zien dat hij de feiten kan onderbouwen met gedocumenteerd bewijsmateriaal uit het archief. Dit weerhield hem er echter niet van om de volgende mening toegedaan te zijn over de vermenging van feit en fictie: “de historische kennis is voor een romanschrijver slechts middel om een beeld te geven van wat mogelijkwijs het verleden was en slechts door toevoeging van verbeeldingselementen is de romanauteur in staat de lezer te behagen, ‘zelfs ten koste der geschiedenis” (Van den Berg 404,405).

## 2.5 Historische correctheid

In de literatuurgeschiedenis *Alles is taal geworden* besteden Van den Berg en Couttenier aandacht aan de invloed die historische correctheid op de lezer kon hebben. Voor de lezer gold het principe: “de kracht van het boek bestaat erin dat de lezer geloof kon hechten aan de echtheid en waarheid van de met grote verbeeldingskracht opgeroepen feiten” (Van den Berg, Couttenier 400,404). Dit principe wordt versterkt doordat de historische roman zich voornamelijk richt op aspecten van de geschiedenis die door historici onderbelicht zijn gelaten, namelijk het dagelijkse leven van gewone mensen, waardoor de historische fictie een deel van de geschiedenis openbaart dat de historicus niet kan benoemen. Een procedé waar Walter Scott mee begonnen is en volhardend over stelde dat de auteur zich geen anachronismen kan permitteren, ondanks dat de schrijfstijl van een historische roman kleurrijker is dan die van een geschiedenisboek (Wesseling 32,33,46). Na Scotts dood werd zijn werk echter door Victoriaanse critici bekritiseerd vanwege de aan het licht gekomen anachronismen en fouten in de chronologie.

Een ander voorbeeld van de selectie van materiaal en het vermijden van anachronismen, geeft Wesseling door Sir Edward Bulwer Lytton te bespreken, wiens werk net als dat van Scott in de negentiende eeuw werd gepubliceerd. Bulwer maakte gebruik van een ander soort formule om historische en fictionele elementen met elkaar te verweven. In zijn romans waren historische personen de helden van het verhaal en werd het sujet opgebouwd uit historisch vastgelegde



feiten waardoor Bulwer claimde dat hij zijn verbeelding alleen had gebruikt om de innerlijke motieven van deze historische personen weer te geven (Wesseling 52).

## 2.6 Selectie van historisch en fictieel materiaal

Het eerder genoemde werk van Hendrik Conscience, *De leeuw van Vlaenderen*, dient ook hier als voorbeeld om een beeld te schetsen van de selectie van historisch en fictieel materiaal. Van den Berg schrijft:

Het centrale motief is dan ook de vrijheidsstrijd. Dat mag evident lijken, maar strikt genomen streden de middeleeuwse steden in de Nederlanden om voorrechten, niet om 'vrijheid', een modern begrip. Afgezien van een amoureuze nevenintrige, die voor de avontuurlijke en sentimentele noot zorgde en aan de toenmalige lezer een aangename afwisseling bood voor de overigens talrijke gewelddadige, zelfs gruwelijke scènes, is alles gericht op de uiteindelijke bevrijding van het vaderland. (Van den Berg, Couttenier 406)

Hiermee kan aangetoond worden dat de auteur van *De leeuw van Vlaenderen* een keuze heeft gemaakt in zijn materiaal door een balans te vinden tussen het aanwakkeren van het nationalistische gevoel van de Vlamingen en de intentie om via spannende fictieve elementen de lezer geboeid te houden. Het eerste is gebaseerd op de historische feiten uit een periode van de middeleeuwen waarbij de Vlamingen door Frankrijk werden bedreigd in een poging om Vlaanderen onderdeel van Frankrijk te maken, het tweede afleidbaar uit de toegevoegde romantische intrige.

Het fictieve werd dan ook vaak verdedigd op basis van didactische argumenten. Op dit procedé zijn verschillende variaties mogelijk. Zo kan een romanpersonage terecht komen in een historisch geattesteerde situatie, of een historisch personage wordt in een verzonnen scenario geplaatst. De romancier claimde in de achttiende en negentiende eeuw echter de waarheid over de historische feiten te spreken, ondanks dat hij gebruik maakte van de verbeelding om er een verhaal van te maken dat de lezer behaagde<sup>11</sup> (Van den Berg 405).

---

<sup>11</sup> In het voorwoord van *Hermingard van de Eikenterpen* stelt Aernout Drost dat de roman geen docerende functie pretendeert te hebben maar dat deze functie niet geheel ontkend kan worden: "Even weinig als bepaald onderwijzend, even weinig mag de roman, mijns bedunkens, van lering ontbloot zijn; niet slechts wetenschappelijke kleur en voedsel voor het verstand moet hier gevonden worden, neen, ook de godsdienstige en zedelijke zin zijner lezers te verheffen en te roeren, zal des schrijvers oogmerk zijn: door de verbeelding werke hij op het hart, gelijk de schilder van geschiedkundige en godsdienstige taferelen, door zijn penseel, gewaarwordingen en zielsgesteldheid uitdrukt en heimelijk de zuivere snaren van het hart des beschouwers in dezelfde toon stemt" (Drost 10)

Er is in de traditionele historische roman vaak een externe alwetende verteller aanwezig die, in tegenstelling tot de postmodernistische aanpak, het historisch besef voor zijn rekening neemt (Wesseling 77). Bij het *Waverley*-model uit zich dit in monologen van personages die hun historische situatie omschrijven, of door de auctoriale verteller, die vaak een tijdgenoot is van de personages, maar niet gebonden is aan zijn ruimtelijke situatie en zodoende de historische evenementen en incidenten met elkaar verbindt in zijn alwetendheid (Wesseling 76). Patrick Brantlinger en William B. Thesing voegen in hun boek *A Companion to the Victorian novel* (2008) toe dat met deze techniek de verteller echter wel het gevaar loopt om saai en stijf over te komen en zichzelf te verliezen in de belerende toon die hij aanslaat tegen de lezer (Brantlinger, Thesing 245).

## 2.7 Schepping van de couleur locale

In andere secundaire literatuur wordt niet, zoals Heirbrant dit gedaan heeft, een duidelijk onderscheid gemaakt tussen verifieerbare en niet-verifieerbare coördinaten. Wel kan uit het onderstaande opgemaakt worden dat waarheidsgetrouwe historische elementen zorgen voor een historisch karakter. We kunnen hierin Heirbrant (paragraaf 1.6) als aanvulling aanhouden, die vast heeft gesteld dat er voldaan moet worden aan de referentiële eis, wil een historisch personage als zodanig herkend worden.

Walter Scott was, door zijn respect voor de erkende historische feiten, strikt tegen eventuele anachronismen. Ondanks dat hij af en toe zijn verbeelding gebruikte om spanning bij de lezer op te wekken stelde hij dat het historische aspect intact moest blijven: “His knights, squires, grooms, and yeomen [...] the character and the costume of the age must remain inviolate” (Wesseling 46).

In het Victoriaanse tijdperk werden de regels voor de historische roman aangescherpt: zo moesten anachronismen vermeden worden. Ondanks het feit dat Scott er vanuit ging dat hij aan deze regels voldeed, werd ook zijn werk bekritiseerd vanwege de voorkomende anachronismen. Vanaf deze periode werd van de auteur verwacht dat er een “comprehensive and accurate depiction of the external circumstances of his characters” gegeven werd maar ook dat er rekening werd gehouden met de psychologische staat van het karakter, die de auteur op een scherpzinnige manier diende te analyseren. Vanuit de Duitse vorm van historiografie werd duidelijk dat men niet alleen de uiterlijke omstandigheden diende te omschrijven, zoals de gebruiken en manieren, kleding en architectuur, maar ook moest ingaan op de normen en waarden van de mens. “The novelist could now not only be censured for mistakes in chronology and external details such as costume or dialect, but also for anachronistic psychology.”

(Wesseling 56, 57). Wesseling stelt echter dat door het psychologisch willen verklaren van personages uit een andere tijdsperiode, de auteur eerder kans maakt op psychologische anachronismen, waardoor gesteld kan worden dat het noemen van uiterlijke zaken zoals kleding, architectuur en gebruiken, zorgt voor een groter historisch effect.

Een ander procedé waar de auteur gebruik van kan maken is het taalgebruik uit de besproken tijd overnemen, al loert hierbij het gevaar dat men fouten maakt in de notering van deze taal en uitspraken of dat de couleur locale verstoord wordt doordat er een combinatie ontstaat van modern en oud taalgebruik, wellicht nog met een buitenlandse taal erdoorheen gemengd (Brantlinger, Thesing 245).

## Conclusie

De aangehaalde wetenschappelijke studies zijn op veel punten in overeenstemming met het onderzoek van Serge Heirbrant. Zo wordt Walter Scott als vader van de historische roman gezien en is de traditionele historische roman een chronologisch verhaal dat voor grote delen lapsussen in de geschiedenis beschrijft.

In de afbakening van het genre kan tevens een overeenkomst worden geconstateerd tussen Heirbrant en Wesseling. Zo zien beiden het genre van de historische roman als een afwijking van een generiek model. Hierbij legt Wesseling echter meer de nadruk op het contemporaine karakter van een genre en hoe dit, mettertijd, kan veranderen, terwijl Heirbrant alle historische romans uit zijn corpus onder één noemer plaatst, ongeacht de tijd van verschijnen.

Een element waarop de aangehaalde theoretici in dit hoofdstuk echter van mening met Heirbrant verschillen is dat er wel degelijk een referentiële waarde aan de historische roman toegekend kan worden. Door het noemen van historische feiten krijgt de lezer volgens Vervaeck het idee dat hij door middel van de historische roman een glimp van het verleden kan opvangen. Een leeshouding die ook Wesseling aan de lezer toekent, waarmee zij tevens een referentiële waarde aan de historische roman toeschrijft. Deze referentialiteit wordt door Heirbrant in twijfel getrokken en later zelfs volledig afgewezen.

Een andere rol die aan de historische roman wordt toegekend was het effect dat de roman op de lezer moest hebben. Zo stellen Wesseling en Van den Berg beiden dat de historische roman in de beginfase vaak een nationalistische insteek met een moraliserend karakter had.

De eendimensionale vorm waarin de traditionele historische roman volgens Vervaeck gegoten wordt, is echter in het huidige klimaat niet meer vanzelfsprekend. Het postmodernisme heeft in sommige gevallen een of zelfs twee dimensies toegevoegd aan de historische roman, waarbij de dimensies elkaar op sommige punten overlappen en kruisen en waarbij de auteur

niet langer gebonden is aan de eendimensionale chronologie die de traditionele historische roman dicteerde.

### Hoofdstuk 3: Het postmodernisme

---

Veel hedendaagse historische romans hebben een postmodern karakter. Om de opkomst van het postmodernisme en de stroming inhoudelijk te beschrijven, maak ik gebruik van *Het postmodernisme in de literatuur* (1988) van Hans Bertens en Theo D'haen vanwege de beknopte geschiedenis van het postmodernisme die zij geven, alvorens in te gaan op de invloed die deze stroming heeft gehad op de literatuur(kritiek).

Daarnaast geven Bertens en D'haen duidelijk weer dat het postmodernisme een complex begrip is omdat deze stroming aan vele veranderingen onderhevig is geweest en verschillende vormen heeft gekend en nog steeds kent die allemaal van een iets ander principe uitgaan. Bertens en D'haen verklaren dat ondanks het verschil in de postmodernismen, ze vaak onder een noemer worden samengebracht. "Verreweg de meeste kunstuitingen die postmodern worden genoemd zijn eclectisch, dat wil zeggen dat zij vrijelijk uit kunstuitingen uit het verleden lenen en met schijnbaar niet bij elkaar passende elementen nieuwe combinaties vormen; zij overschrijden traditionele scheidslijnen tussen 'serieuze' kunst en 'populaire' kunst – in de literatuur die tussen wat we literatuur en lectuur noemen; ze verzetten zich tegen de opvatting dat kunst tijdloze, hogere waarheden zou kunnen verkondigen en maken het de lezer/kijker/beschouwer die naar zulke waarheden op zoek is opzettelijk moeilijk" (Bertens, D'haen 7).

Anne Marie Musschoot noemt het postmodernisme in haar artikel 'Postmodernisme in de Nederlandse letterkunde' een 'citatenkunst' waarbij de tekst zich teksten uit verleden toe-eigent (Musschoot 205).

De term postmodernisme is afkomstig uit de Amerikaanse literaire kritiek, waar in de jaren zestig het postmodernisme bloeide. De term postmodernisme werd echter al eerder gebruikt, namelijk in de bespreking van een dichtbundel in 1946 door dichter-criticus Randall Jarrell (Bertens, D'haen 12). In 1959 werd de term ook gebruikt in de romankritiek in Irving Howe's 'Mass society and post-modern fiction' waarin hij wijst op de afbraak van sociale en literaire conventies die in de VS plaatsvond in de jaren vijftig. Hieraan voegde Howe een twijfel toe aan de kenbaarheid van de wereld, een gedachtegang die nog steeds heerst in het hedendaagse postmodernisme.

De dominante vorm van het postmodernisme is volgens Bertens en D'haen dan ook het poststructuralistisch postmodernisme, een vorm die sinds de jaren zeventig de discussie

rondom dit onderwerp beheerst en uitgaat van het kennistheoretische probleem. “De term postmodernisme wordt nu meestal gebruikt als een radicalisering van het modernisme: de kunststroming van het modernisme is door het postmodernisme en zijn epistemologische twijfel ondergraven of geproblematiséerd” (Musschoot 205).

Contemporaine Franse denkers zoals Michel Foucault en Jacques Derrida hebben veel bijgedragen aan de vorming van het poststructuralistische postmodernisme in de VS. In deze periode werd de term gebruikt om culturele verschijnselen te duiden die niet onder de noemer naturalistisch of modernistisch geschaard konden worden. De term kwam pas twintig jaar later, dus rond de jaren tachtig, naar Europa (Bertens, D’haen 8).

Het postmodernisme is volgens Bertens en D’haen een invalshoek die het mogelijk maakt een ander begrip te ontwikkelen van iets dat een andere stroming niet kan geven. Zij zien het postmodernisme dan ook als heuristisch instrument dat vragen stelt aan een literair werk die in een ander kader niet gesteld zouden worden.

Het postmodernisme werd sterk gepropageerd door de criticus Ihab Hassan, die als literair-kritische stamvader van het postmodernisme gezien kan worden. Volgens Hassan hebben de postmodernismen als gemeenschappelijk kenmerk dat zij uitgaan van de-centratie, het idee dat er geen autoriteit en geen centrum bestaat, zelfs niet in de taal (Bertens, D’haen 31). Deze denkwijze omvat de metafictionele roman omdat deze aangeeft dat uiteindelijk alle taal naar zichzelf verwijst. Daarnaast gebruikte hij een woord dat later van groot belang voor het postmodernisme zou blijken te zijn, namelijk ‘immanence’ dat ervan uitgaat dat alles speculatie is, als er geen centrum is, en niets met zekerheid gekend kan worden, de mens niets anders kan dan leven van zijn eigen ficties.

Ondanks dat er dus eigenlijk niets valt weer te geven, probeert de postmoderne roman dit toch te doen en raakt hierdoor in een voortdurend conflict met zichzelf: “Het geeft iets weer om daarmee weer te geven dat juist dat onmogelijk is. Een postmodern werk moet altijd het karakter van een gebeurtenis (event) hebben omdat het niet via vooraf vaststaande regels tot stand mag komen (dan zou immers de vorm een vast oriëntatiepunt zijn, terwijl zulke oriëntatiepunten er niet zijn) (Bertens, D’haen, 35,36).

Door de radicale splitsing van taal en werkelijkheid in het poststructuralistische postmodernisme, wordt alle taal fictioneel zodra deze probeert iets over de werkelijkheid te zeggen. Brian McHale voegt in het verlengde hiervan toe dat het ontologische aspect van het postmodernisme draait om het beschrijven van een mogelijke wereld, en niet om het beschrijven en verklaren van de werkelijke (enige) wereld. Een ontologie is dus een volstrekt talige en alternatieve wereld die naast de wereld staat (Bertens, D’Haen 41).

### 3.1 *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*

In deze paragraaf wordt het werk van Bart Vervaeck *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* uitgebreid behandeld. In dit boek geeft Vervaeck stap voor stap een overzicht van de invloed van het postmodernisme op de literatuur. Volgens hem kan de volgende (beknopte) definitie worden gegeven aan het begrip postmodernisme in de literatuur:

Postmodernisme is een verzamelnaam voor een aantal kenmerken dat door de literatuurkritiek aan bepaalde teksten toegeschreven wordt. Een van die kenmerken is het blootleggen van literaire conventies die normaal verborgen blijven. Een ander kenmerk is het vervangen van de plot en chronologie door een netwerk van beelden. (Vervaeck 7)

Vervaeck plaatst deze kenmerken in de afzonderlijke categorieën van het wereldbeeld, het mensbeeld, de taalopvatting, het vertellen, de metafiction, de tijd en de intertekstualiteit in de postmoderne roman. Een overkoepelend kenmerk van al deze verschillende aspecten is dat het postmodernisme alleen bestaat en tot uiting komt in woorden en metaforen waarmee duidelijk wordt gemaakt dat het om fictie gaat (Vervaeck 9). Hierin verschilt het postmodernisme van het realisme, dat een personage wil weergeven als een mens van vlees en bloed, en het modernisme dat ervan uitgaat dat een mens bestaat uit een samenvoeging van psychische kenmerken en fragmenten.

Uit de genoemde categorieën en de bespreking van de invloed van het postmodernisme op deze categorieën, is een lijst met kenmerken te destilleren die toepasbaar is op de postmoderne roman en die het in zoverre dit kan, mogelijk maakt om een beeld te schetsen van de postmoderne roman. Hierbij moet aangetekend worden dat het postmodernisme een complex begrip is en dat de stroming zich niet houdt aan eerder bepaalde literaire conventies. Het postmodernisme streeft er juist naar deze bepaalde conventies bloot te leggen en gebruikt “wapens” om zich te verzetten tegen het traditionele denken (Vervaeck 56).

### 3.2 *De poëtica van de postmoderne roman*

Deze wapens zijn onder andere het frustreren van kennispatronen, het ontwrichten van zekerheden, het gebruik van paradoxen en verbindingen maken van het subtiel en het banale (Vervaeck 56).

Het frustreren van kennispatronen kan geïllustreerd worden met een voorbeeld van een postmoderne detective, waarbij er nooit een ontknoping zal zijn en de lezer niet meer weet van de dader, het slachtoffer of het motief dan in het begin. Een extreem voorbeeld van zo'n frustrerende postmoderne detective is volgens Vervaeck *Het huis M.* van Jongstra waarin alle personages samenvallen in een spel van letters en woorden. Daarnaast laat de postmoderne roman een ontwrichting van zekerheden zien waarbij deze het onzekere voorop stelt waardoor de realiteit ontkracht wordt en de wereld van mogelijkheden geopend wordt.

Het gebruik maken van paradoxen is een grensoverschrijdend middel waarmee de postmoderne roman de traditionele roman bekritiseert. Vervaeck noemt de paradoxen "een wapen in de strijd tegen de dogma's van het rationele begrip [...]. Van de religie behoudt het postmodernisme de oorspronkelijke betekenis van het verband en het grenzeloze, terwijl het de dogmatische betekenis van de ultieme grond verwerpt" (Vervaeck 60). Hierdoor is een ironische combinatie van het hoogstaande en het banale vaak in de postmoderne roman te vinden.

De door Vervaeck genoemde wapens zijn in verband te brengen met de overtredingen die McHale al noemde met betrekking tot de traditionele historische roman. De postmoderne roman impliceert namelijk een voorliefde voor het onmogelijke en overtreedt daarbij drie regels van de traditionele historische roman. Vervaeck noemt hierbij de 'beperkingen' die door McHale aan de traditionele historische roman zijn opgelegd, namelijk: de 'dark areas' regel, die stelt dat de roman zich moet beperken tot het beschrijven van de gedeeltes in de geschiedenis waarvan men weinig afweet. Een andere overtreding betreft het verbod op anachronismen, waarnaast ook de fysische wetten van de werkelijkheid worden overtreden, bijvoorbeeld door historische en fictionele figuren samen te laten optreden of door deze personages tot één personage te versmelten. Daarnaast ontwricht de postmoderne roman de traditionele tijdspatronen zoals lineariteit of de cyclische wederkeer waarin de onzekerheid over de toekomst wordt geprojecteerd in zowel heden als verleden en waardoor de overkoepelende continue verhaallijn verdwijnt (Vervaeck 156).

Het spreekt dan ook bijna voor zich dat in tegenstelling tot de traditionele historische roman, de postmoderne historische roman niet de gestructureerde en uitgestippelde weg van een geschiedenis volgt en daarmee dus niet altijd een bevredigend einde kent maar eerder gezien kan worden als een uitdijende vlek. Vervaeck licht dit toe door de abt uit Thoméses roman *Zuidland* aan het woord te laten: "De abt hield een uitermate saai betoog, over dat in het jaar zestienhonderdzoveel-en-zoveel die en die personen dit of dat hadden gezegd of gedaan, een loze opeenvolging van namen, feiten en jaartallen zonder enige verdere betekenis. Hij scheen de gegevens alleen op te sommen omdat ze er nu eenmaal waren – zoals een jager trots was op zijn precisie wanneer hij een bejaarde houtduif had geschoten en niet vermoedde dat in

de boomkruinen, struikgewas en kreupelhout de prachtigste vogels zich schuilhielden” (1990:112) (Vervaeck 36).

### 3.3 Scenario's en beelden

De postmoderne roman ziet de wereld als een tekstuele wereld die bestaat uit de opvoering van wat Vervaeck noemt 'ficties' die als scenario fungeren<sup>12</sup>. Deze tekstuele wereld, en daarmee de ficties, omvatten dingen zoals prenten, schilderijen en teksten (Vervaeck 194). Deze doorverwijzingen kunnen gezien worden als een vorm van intertekstualiteit. Door de opvoering van deze scenario's wordt het oorspronkelijke scenario ondermijnd en uitgewist. Dit ligt in de relatie tussen de fictieve brontekst en de weerspiegeling ervan in de roman. “Slechts in de opvoering krijgt het scenario vorm. En elke herhaling omvat de mogelijkheid van de vervalsing en de transformatie” (Vervaeck 29).

De opvoering van een scenario bestaat in de postmoderne roman uit opgeroepen beelden omdat de taal vaak als niet toereikend wordt gezien om de werkelijkheid weer te geven. “De onvolledige overlapping van taal en realiteit heeft te maken met macht. Ze geeft immers aan dat de taal onmachtig is om de werkelijkheid te vormen en weer te geven” (Vervaeck 97). De mate van postmodernisme in de weergave van beelden wordt bepaald door de zelfstandigheid van deze beelden, die vaak los staan van een plot of een verhaallijn, maar leunen op elkaar, waardoor dit netwerk, dat in eerste instantie het idee geeft van een fundament, een eigen logica creëert die berust op de wisselwerking tussen metaforen en metoniemen (Vervaeck 40).

De metaforen en metoniemen kunnen blijven verwijzen naar andere beelden, waardoor de uiteindelijke kern gedeconstrueerd wordt, een proces dat Vervaeck aanduidt met dechiffreering. Tijdens dit proces wordt het rationele begrijpen ongedaan gemaakt, bijvoorbeeld door het frustreren van traditionele kennispatronen, en wordt het beeldende begrijpen gezien als een verheldering (Vervaeck 195).

De postmoderne roman verwijst dus via metaforen en metoniemen naar scenario's waardoor het originele scenario geïroniseerd wordt doordat de roman zich er zo sterk op beroept. Ook het extreme afwijken van een bekend scenario (bijvoorbeeld de postmoderne detective) is een kenmerk van de postmoderne roman waardoor het verhaal absurd kan worden. Deze twee kenmerken leiden naar het derde kenmerk van de postmoderne roman namelijk het clichématige scenario opvoeren waarbij de postmoderne roman inzicht wil geven in de bijna

---

<sup>12</sup> De postmoderne wereld bestaat uit teksten. De opvoering van ficties wordt door Vervaeck aangeduid met het begrip “enting” (Vervaeck 204).



rituele en stereotype patronen van een scenario (Vervaeck 25). Deze sterke opvoering van een cliché kan ook belichaamd worden door personages, bijvoorbeeld doordat een personage zich realiseert dat alles wat hij of zij doet en denkt, al door een ander bedacht is. Vervaeck geeft hiervan het volgende voorbeeld:

Kaspar Hauser, de hoofdfiguur van Ferrons *Turkenvespers*, wordt voortdurend verplicht de teksten en films die over hem al geschreven zijn, te volgen en op te voeren. “Alles wat ik doe is door een ander bedacht,” zegt hij (1977:132) en hij beseft dat zijn leven is zoals het moet zijn, “want zo staat het in de boekjes en zo hoort het ook (1977:200) (Vervaeck 22).

In het voorbeeld dat Vervaeck geeft is het personage Kaspar dus gedwongen om de handelingen uit te voeren, omdat dit door het scenario al zo bepaald is.

### 3.4 Het lichaam en de geest

Door dit beeldende begrijpen vloeien “[...] taal, lichaam en beeld [...] samen in het letterlijk nemen van de lijfelijke beeldspraak. Deze literalisering is typisch postmodern. De beelden die in traditionele werken gebruikt worden om mens en wereld te verbinden, worden in het postmodernisme vaak letterlijk genomen” (Vervaeck 84). Door dit letterlijk nemen staat het lichaam vaak symbool als beeld waaraan bijvoorbeeld tijd te meten is en zijn lichaamsdelen de metaforische verbinding tussen heden en verleden, binnen en buiten: “In Ferrons *Tinpest* wordt de metafoor van de lichamelijke beschrijving letterlijk genomen. Het lichaam wordt, bij wijze van spreken, beschreven door de tijd en de ruimte, aangezien die sporen nalaten in dat lichaam” (Vervaeck 86).

Hierdoor wordt ook duidelijk dat de mens zelf alleen bestaat als beeld en metafoor. Op het moment dat men probeert het beeld van de mens te vatten, wordt het, door het letterlijk te nemen, teruggebracht naar de status van een object en wordt “het zuivere en besloten lichaam dat de zelfstandige identiteit zou garanderen. [...] uitgewist in de beschrijving.” (Vervaeck 86, 89, 196). Vervaeck betreft dit op de postmoderne romanpersonages door te stellen dat hoe uitgewerkter een personage is, hoe meer ficties het belichaamt en hoe meer het gaat lijken op andere personages die verwante ficties belichamen waardoor er een versmelting van personages optreedt. Het volledig begrijpen van een personage is onmogelijk. Het is noodzakelijk het personage te verbinden met het netwerk van beelden waarin het beschreven wordt maar een overzicht en een greep levert dat niet op (Vervaeck 196).

De postmoderne roman richt zich echter niet alleen op de uiterlijke, maar ook op de innerlijke wereld, die van de geest. “Het papieren karakter van de postmoderne wereld problematiseerde het onderscheid tussen fictie en realiteit. Het geestelijke karakter van die wereld problematiseert het onderscheid tussen binnen- en buitenwereld” (Vervaeck 30). Deze innerlijke wereld wordt vaak weergegeven door middel van herinneringen, die suggereren dat zich iets in de binnenkant van het hoofd afspeelt, waardoor de postmoderne blik naar binnen gekeerd raakt (Vervaeck 31). Het is echter niet zo dat het postmodernisme uitgaat van de traditionele herinnering, waarbij het geheugen van het personage in kwestie feilloos blijkt te zijn in het weergeven van het verleden:

Deze opvatting van de herinnering als een implosie en een fictionalisering valt niet terug te brengen tot het cliché dat het geheugen leugenachtig is. Die onbetrouwbaarheid van de herinnering vind je in elke periode uit de literaire geschiedenis, maar traditioneel tast die onbetrouwbaarheid de echtheid van het verleden en het gebeurde niet aan. Het geheugen faalt, niet de werkelijkheid. In het postmodernisme is juist het omgekeerde het geval: het geheugen werkt en toont hoe onvolkomen, hoe fictief en hoe onbereikbaar de werkelijkheid wel is” (Vervaeck 34).

Door het ophalen van herinnering en het daarmee aantonen van de onbetrouwbaarheid van het brein, geeft het postmodernisme inzicht in de problematische relatie tussen herinneringen en de ‘echte’ realiteit.

### 3.5 De verteller en het postmoderne personage

De principes van het beeldende vertellen met een grote rol voor het gesymboliseerde lichaam komen samen in de rol van de verteller in de postmoderne roman. Deze is vaak bijna lijfelijk aanwezig en richt zich dikwijls tot de lezer waarmee de verteller de lezer een pact aanbiedt, een pact om het geschrevene te accepteren als mondelinge uiteenzetting (Vervaeck 119). Het postmodernisme maakt hiermee gebruik van een Middelnederlands procedé waarin de verteller zich op de voorgrond plaatst en aan de aangesproken instantie te kennen geeft wat er van hem of haar verwacht wordt. Het postmodernisme maakt echter op zo’n overheersende manier gebruik van deze literaire traditie dat deze geïroniseerd en daarmee ontkracht wordt. (Vervaeck 120). De postmoderne roman wil hier onder andere mee duidelijk maken dat de traditionele alwetendheid niet bestaat.

De verteller is echter niet de enige instantie die een bepaalde drempel overschrijdt in de roman. Zo kunnen personages met elkaar versmelten omdat ze op dezelfde scenario's geënt zijn, en wordt er bij het postmodernisme vaak gebruik gemaakt van 'metalepsis', een drempeloverschrijding waarbij schrijver, verteller en personage uit hun eigen werelden worden gehaald en bij elkaar worden neergezet (Vervaeck 130).

De personages in de postmoderne roman willen dan ook niet de indruk wekken dat ze van vlees en bloed zijn. De metalepsis wordt mogelijk gemaakt doordat het personage een verzameling is van woorden en teksten (Vervaeck 64). Volgens Vervaeck kan de mens in de postmoderne roman gezien worden in twee clichés: "Ten eerste het Don Quichot- of Madame Bovarysyndroom, wat erop neerkomt dat de mens zijn leven inricht als een roman. En ten tweede het cliché van de wereld als schouwtoneel, wat impliceert dat de mens een acteur is en zijn wereld een decor". Deze twee clichés beklemtonen twee aspecten van het menselijk leven namelijk het narratieve en het theatrale. Het postmodernisme ziet dit niet als een afwijking van het echte leven omdat een echte identiteit volgens dit principe niet bestaat, tenzij het een 'valse' rol of verhaal is (Vervaeck 65).

Het vertellen van het verhaal is in de postmoderne roman echter eindeloos omdat dit toont "hoezeer de taal een poel van ficties is en hoezeer de wereld een opvoering van die ficties is". Hierdoor ontstaat er vaak een paranoïde situatie tussen personages en vertellers waarbij er bijvoorbeeld een ondervraging plaatsvindt en er niet alleen door personages maar ook door vertellers bekend moet worden. "De vertellers willen én moeten bekennen, dat is de wet van het eindeloze vertellen. Er moeten ondervragers en ondervraagden zijn, toeschouwers en geobserveerden" (Vervaeck 132). Door deze wisselwerking ontstaat er een proces van beeldontplooiing en kan dit proces gezien worden als laterale kruisverbindingen in plaats van een opeenstapeling van lagen. Doordat in sommige gevallen de verteller in een gesprek/ondervraging verwickeld raakt met de personages, de lezer en soms zelfs met zichzelf, worden de verschillende dimensies van de postmoderne roman niet als lagen met elkaar verbonden, maar breken de vertelprocessen door de lagen heen en bereiken zo de verschillende dimensies van de postmoderne roman.

Deze kruisverbindingen kunnen gerelateerd worden aan de opvoering van de fictieve scenario's omdat de mens de belichaming van deze scenario's is. Een postmodern personage wordt dan ook vaker in termen beschreven van wat hij *niet* is, bijvoorbeeld niet logisch of niet psychologisch verklaarbaar. Vervaeck merkt op dat dergelijke beschrijvingen de onterechte indruk wekken dat een postmodern personage tekort schiet, bijvoorbeeld omdat psychoanalytische begrippen niet als beschrijving van een personage kunnen dienen en het personage dus niet voldoet aan een vastgelegd psychoanalytisch beeld. Volgens Vervaeck is een dergelijke niet-literaire theorie niet de weg naar het postmoderne mensbeeld. Het postmoderne

personage dient immers, als opvoering van een scenario, onvatbaar te blijven voor de lezer. Zodra men volgens Vervaeck een postmodern personage zou proberen te duiden, wordt het opgevoerde scenario uitgewist.

### 3.6 De taal

Het volstaat niet te stellen dat het postmodernisme volledig bestaat uit teksten. De mens in de postmoderne roman bestaat zoals gezegd als de belichaming van scenario's. Het lichaam als beeld voor alle scenario's waarnaar het verwijst illustreert dat het postmodernisme bestaat als een samenstelling van beeld, taal en tekst, een versmelting die in het postmodernisme belichaamd wordt door Hermaphroditus:

De combinatie van letters en liefde, en dus van taal en lichaam maakt Hermaphroditus een belangrijke figuur in het postmoderne pantheon. De combinatie van taal en lichaam is immers de cruciale metaforische verbinding in de postmoderne roman. [...] Taal, lichaam en beeld vloeien samen in het letterlijk nemen van de lijfelijke beeldspraak. Deze literalisering is typisch postmodern. De beelden die in traditionele werken gebruikt worden om mens en wereld te verbinden, worden in het postmodernisme vaak letterlijk genomen. (Vervaeck 84)

In de tekstuele postmoderne wereld moet het begrip van tekst zo ruim mogelijk geïnterpreteerd worden, namelijk als gecodeerd systeem van tekens, zodat alle fictionele vormen (dus ook schilderijen, muziek en beeldhouwwerken) onder de definitie vallen (Vervaeck 172). De taal wordt, zoals al eerder genoemd, vaak als ontoereikend gezien omdat de taal wel het gerefereerde benadert, maar nooit bereikt. De essentie ervan is nooit te vatten en er wordt geen ultiem fundament zoals het Zijn tentoongesteld. In de taal wordt voortdurend gerefereerd en daardoor is de doorverwijzing van de taal eindeloos en bestaat het postmodernisme uit constante grensgevechten tussen tekst en context, taal en werkelijkheid (Vervaeck 197).

Authentieke taal bestaat in deze eindeloze doorverwijzing dan ook niet en hierdoor komt men terecht bij een van de topoi van het postmodernisme: "alles is al gezegd" (Vervaeck 100). Om dit cliché enigszins tegen te gaan sluit het postmodernisme zich daarom aan bij het "show don't tell" principe.

Doordat het postmodernisme de realiteit als een tekstuele constructie ziet, versmelten de realiteit en de literatuur met elkaar. Door deze versmelting ziet de postmoderne metafiction

schrijven over schrijven niet als een afgebakend gebied maar als het schrijven over de werkelijkheid (Vervaeck 199).

Volgens dit principe ontstaat de geschiedenis door middel van het vertellen maar wordt deze hierdoor ook uitgewist (Vervaeck 138). De postmoderne roman behandelt de historiografie dan ook op een andere wijze dan de traditionele kroniek. De postmoderne roman verzet zich onder andere tegen de gewichtige geschiedenis door de aandacht te vestigen op het marginale en toevallige (Vervaeck 155).

#### **Hoofdstuk 4: Het postmodernisme en de postmoderne historische roman**

---

De historische roman bood vanaf de jaren '80 van de twintigste eeuw postmodernisten de kans om het genre opnieuw uit te vinden door gebruik te maken van de 'clichés' die de traditionele historische roman gebruikt. Zo ontstond er een

(...) ruimere publieke belangstelling voor populariserende of alleszins meeslepend geschreven historische boeken. Onder invloed van het narrativisme, dat in de jaren tachtig in kringen van historici opgang maakte en dat ervan uitgaat dat het verleden pas tot stand komt in het verhaal van de historicus, kregen geschiedkundige werken meer en meer het karakter van romans, zij het in de meeste gevallen van traditioneel vertellende realistische romans. De onderliggende gedachte, namelijk dat historische samenhangen het product zijn van de verbeelding, de creativiteit en de vertelkunst van de auteur, en geen reproducties van bestaande samenhangen uit het verleden, kon ook voor moderne en postmoderne romanschrijvers het genre van de historische roman weer aantrekkelijk maken. Er ontstond een mogelijkheid om het vertellen van boeiende verhalen uit het verleden te combineren met een typisch modern kritisch scepticisme of een veeleer postmodern relativisme. (Brems 561)

Wesseling schrijft de heropkomst van de historische roman bijna volledig toe aan het postmodernisme: "the predominance of historical subject matter in postmodernist fictions can be regarded as something of a revival for the historical novel (Wesseling 2).

Hutcheon defineert de historische fictie als volgt: "I would define historical fiction as that which is modelled on historiography to the extent that it is motivated and made operative by a notion of history as a shaping force" (Hutcheon 113).

## 4.1 De poëtica van de postmoderne historische roman

De postmoderne historische fictie bekijkt de literaire conventies zoals die gevestigd zijn, en probeert deze bloot te leggen zonder de historie te interpreteren maar ook door te kijken naar de mogelijke manieren waarop de geschiedenis te interpreteren is:

“From this point of view, the most salient feature of postmodernist historical fiction, namely its overt falsification of history, is regarded as a strategy for unmasking the fiction construction of the past (...) Postmodernist writers do not consider it their task to propagate historical knowledge, but to inquire into the very possibility, nature, and use of historical knowledge from an epistemological or a political perspective. In the first case, novelists reflect upon the intelligibility of history, the polyinterpretability of the historical records, and other such issues that relate to the retrieval of the past.”  
(Wesseling 5,73).

Linda Hutcheon stelt hier nog bij dat het postmodernisme, door het erkennen van de gedetermineerde historische context, daarmee ook de kenbaarheid van de geschiedenis in twijfel trekt (Hutcheon 89). Daarnaast is het postmoderne wereldbeeld en schrijven een naar binnen gekeerd proces: “postmodernist writing is basically fiction of the medium. Rather than representing the external world, postmodernist literature folds in upon itself in order to explore its own linguistic and literary conventions” (Wesseling 3).

Er is dus geen absolute werkelijkheid te benoemen waardoor het postmodernisme wordt gezien als de literaire uiting van ontologische twijfel. Het postmodernisme doet hiermee geen afstand van de realiteit maar betwijfelt het hele bestaan ervan (Wesseling 4).

Door deze twijfel aan de realiteit, verandert ook de benaderingswijze van de geschiedschrijving. In het begin van de 20<sup>ste</sup> eeuw begonnen historisch georiënteerde filosofen te twijfelen aan de objectiviteit van de geschreven geschiedenis. Vanuit de postmoderne tekstuele benadering stelt de postmodernistische stroming dat een fabel altijd een sujet is waardoor er ook geen plek is voor geschiedenis: “If history cannot be thought to possess an inherent order, then the coherent structures of historical knowledge originate in the historian, rather than in history” (Wesseling 70). De postmodernistische schrijver kan hierdoor een mogelijke wereld beschrijven en een alternatieve geschiedenis bedenken, omdat de echte werkelijkheid niet te bereiken is en daarmee de geschiedenis zoals deze daadwerkelijk is gebeurd ook niet. Maaike Kroesbergen vat het in haar artikel ‘Waar heden en verleden elkaar kruisen’ op de volgende manier samen: “de historicus heeft de taak betekenis te construeren door en in zijn verhaal.

Hieruit vloeit voort dat die geschiedkundige constructies als gedeeltelijk fictieel te beschouwen zijn” (Kroesbergen 67).

Nelleke Noordervliet schrijft in het essay ‘geschiedenis verzinnen’ het volgende over dit onderwerp: “Geschiedenis herschrijven is iets anders dan geschiedenis verzinnen. Het eerste is een vorm van science fiction. Wie het laatste doet, gebruikt dankbaar de achterkant van het papier waarop de geschiedenis is geschreven, en schrijft daarop zijn eigen drama, vlecht zijn verhaal tussen de feiten, omdat nooit zoveel is geboekstaafd als is geleefd” (Noordervliet, 65 1995)

## 4.2 De postmoderne verteller en personage

Zoals al eerder door Vervaeck gesteld, beantwoordt het postmoderne personage vaak niet aan de analyses die men erop loslaat. Zo stellen sommige critici dat het postmoderne personage radicaal inconsequent is terwijl anderen het bestaan ervan volledig verwerpen (Bertens, D’haen 137). Bertens en D’haen stellen hierbij dat deze opmerkingen gemaakt zijn door critici die het postmodernisme niet gunstig gezind zijn. Het verwerpen van een postmodern personage kan ook verklaard worden doordat het postmodernisme ervan uit gaat dat er geen kern is, en dat met het (be)schrijven van de wereld, waaronder personen, deze uitgewist worden.

Als het personage wel erkend wordt, heeft deze echter geen vrijheid in het creëren van een identiteit maar is hij gebonden aan de taal die de omgeving biedt. Hierdoor kan er geen personage verwacht worden dat beschikt over een verankerde, essentialistische kern (Bertens, D’haen 145).

De postmoderne verteller is zich bewust van de onzekere greep op de werkelijkheid die in de postmoderne roman tentoongesteld wordt, dit effect wordt vergroot doordat postmoderne romans vaak delen vanuit verschillende gezichtspunten vertellen. Door een historische situatie vanuit meerdere gezichtspunten te beschrijven, laat de auteur de polyinterpretabiliteit van de geschiedenis zien (Wesseling 85). De verteller weet dat hij enkel een talige positie inneemt en gereduceerd is tot een stem. Deze observatie is echter in tegenspraak met Vervaeck, die stelt dat de postmoderne verteller een bijna lijfelijke aanwezigheid inneemt in de roman.

De vertellers die volgens Bertens en D’haen gecreëerd worden, zijn “typisch individualistische bourgeoisfiguren, juist om zo te onthullen dat dergelijke figuren spreken vanuit een kant-en-klare ideologie, en helemaal niet als vrije individuen” (Bertens, D’haen 160).

In deze kwestie lijkt er tegenspraak te zijn, maar is er ook een overeenkomst mogelijk. De talige verteller kan een lijfelijke positie in de roman aannemen ondanks het bewustzijn een

talige constructie te zijn. Het zichzelf op de voorgrond plaatsen door het vertellen gebeurt door middel van tekst, maar geeft de verteller zoals Vervaeck zegt een “bijna lijfelijke” aanwezigheid.

De aanwezigheid van de bourgeoisfiguren die Bertens en D’haen als vertellers aanwijzen, kan verklaard worden door middel van Vervaecks stelling dat in een postmoderne roman de personages niet vrij zijn in hun keuzes en gedwongen worden een bepaald scenario op te voeren. Dit scenario is in dit geval in overeenstemming met de kant-en-klare ideologie die door Bertens en D’haen aan de verteller wordt toegewezen.

## Hoofdstuk 5: De referentialiteit van geschiedenis

---

In *De navel van de geschiedenis* (1990) spreekt Frank Ankersmit over de interpretatie, representatie en de historische realiteit van geschiedenis. Zowel de besprekingen van de traditionele als van de postmoderne historische roman behandelden uitvoerig het waarheidsgehalte van de historische roman en de referentiële waarde ervan. Met een korte bespreking van het werk van Ankersmit, kan de discussie niet alleen vanuit de literaire kant maar ook vanuit de geschiedfilosofische kant benaderd worden.

In de achttiende eeuw had de geschiedschrijving een hoog retorisch, argumentatief en apologetisch karakter. Door deze wijze van geschiedschrijving werd voorkomen dat er een onoverbrugbare kloof ontstond tussen de geschiedschrijving en de literatuur, die in deze periode op eenzelfde wijze geschreven en gelezen werden en waarbij het woord ‘roman’ zowel kon duiden op een waargebeurd als fictieel verhaal (Ankersmit 1990, 187). Dit veranderde echter in de loop van de negentiende eeuw. De moderne geschiedschrijving is volgens Ankersmit grotendeels ontstaan door het werk van de Duitse historicus Leopold von Ranke, die door Scotts werk geïnspireerd werd om tijdens de geschiedenislessen die hij gaf op het gymnasium ook de gebeurtenissen ná de val van Rome te bespreken, een gegeven dat in het begin van de negentiende eeuw vrij ongewoon was. Ankersmit concludeert: “aan de historische roman danken wij dus het ontstaan van de moderne, zogenaamde ‘wetenschappelijke’ geschiedschrijving.”

Von Ranke wees de poëtische dimensie van de geschiedbeoefening af en eiste dat een historicus voldeed aan zes eigenschappen: “waarheidsliefde, een nauwkeurige weergave van de bronnen, een volledig openstaan voor het verleden, het doordringen in causale verbanden, onpartijdigheid, en streven naar een totaaloverzicht van het bestudeerde deel van het verleden.” (Ankersmit 1990, 187)

Een eeuw later, in de jaren veertig van de twintigste eeuw, werd het verleden gezien als een verzameling fenomenen waarvan de historicus gebruik kon maken om het verleden te



beschrijven en verklaren. Deze manier van werken riep echter epistemologische vragen op met betrekking tot het waarheidsgehalte van het beschreven en verklaarde verleden. In de jaren zeventig veranderde de rol van de historicus. Zowel hermeneutici als narrativisten gingen ervan uit dat de historicus het verleden niet dient te *verklaren* maar moet *interpreteren* (Ankersmit 1990, 188). De hermeneutici zien het verleden dan ook als een zinvol geheel. Ankersmit stelt echter dat betekenis in de twintigste-eeuwse geschiedschrijving minder alomtegenwoordig is dan de hermeneutici aannemen. Met betrekking tot het begrip 'betekenis' stelt Ankersmit dat dit bestaat uit twee componenten: "de wereld en het inzicht dat de wereld op een bepaalde manier weergegeven kan worden, dat zij vanuit een bepaald perspectief bekeken kan worden". Daaraan voegt hij toe dat betekenis van oorsprong representatief is omdat dit bestaat uit de herkenning die wij hebben van hoe andere mensen (historici, schilders en romanschrijvers) de wereld weergeven. Ankersmit pleit dan ook voor een toenadering van de geschiedfilosofie en de esthetica (Ankersmit 1990, 156).

De geschiedschrijving van de twintigste eeuw bekijkt het verleden vanuit een ander perspectief dan de mensen in het verleden dit deden. De hedendaagse variant van wat Ankersmit de intellectuele geschiedenis noemt richt zich op de mentaliteit ervan, wat inhoudt dat de mentaliteit van een geschiedenis de achtergrond kan vormen voor een betekenis, maar zelf nog geen betekenis is (Ankersmit 1990, 153).

Het verleden heeft geen gezicht en we zien slechts de maskers die historici maken. Zodra we dus het gebied van de intentionele menselijke handelingen verlaten, heeft het verleden geen intrinsieke betekenis, verborgen of anderszins; en het is beslist merkwaardig om te praten over het interpreteren van de betekenis van iets dat geen intrinsieke betekenis heeft. (Ankersmit 1990, 155).

Toch stelt Ankersmit zichzelf de vraag of het ook daadwerkelijk onmogelijk is om betekenis te koppelen aan iets dat geen intrinsieke betekenis heeft. Hij formuleert het volgende antwoord: "Betekenis moet met een zekere *praktijk* in verband gebracht worden: de praktijk van het interpreteren – ongeacht of wat geïnterpreteerd wordt, al dan niet een intrinsieke betekenis heeft." (Ankersmit, 1990, 158)

Ankersmit gelooft dan ook in de betekenis van dingen. Dit is te illustreren met een voorbeeld dat hij zelf geeft van de tekeningen van Escher. "Het staat vast dat deze tekeningen representaties zijn, ze gaan *over* iets [...] maar waar ze in zulke gevallen over gaan zou nooit in de (historische) werkelijkheid gerealiseerd kunnen worden. Het merkwaardige probleem met deze tekeningen is eerder *wat* we begrijpen, wanneer we denken dat we ze begrijpen." (Ankersmit, 1990, 158)

Met het bovenstaande in gedachte, kan voorzichtig geconcludeerd worden dat Ankersmit, in tegenstelling tot de postmodernisten, wél een betekenis zou zien in een postmodern werk en daarmee ook in de postmoderne historische roman. Ankersmit ziet elke betekenis en het begrijpen ervan (dus ook als je begrijpt dat je de betekenis niet begrijpt) als een representatie van iets. Deze representatie is vervolgens afhankelijk van de context en de traditie waarin het gerepresenteerd wordt (Ankersmit 1990, 159).

Vanuit hier kan er een brug gemaakt worden naar de relatie tussen de representatie van de geschiedenis en de literatuur waarin het begrip waarheid een grote rol speelt. Dit keer gaat het echter om de geloofwaardigheid en de indruk van waarheid die gecreëerd wordt in literatuur, iets dat volgens Ankersmit bewerkstelligd kan worden door toevoeging van elementen uit onze eigen werkelijkheid (Ankersmit 1990, 183). Waarheid bestaat volgens Ankersmit uit twee soorten: de literaire en de geschiedkundige waarheid, waarbij hij opmerkt dat er niet één waarheid of paradigma is.

Deze mogelijke waarheden kunnen aan de zienswijze van het postmodernisme worden gekoppeld, dat uitgaat van mogelijke werelden en op literaire wijze probeert mogelijke scenario's te beschrijven zonder afstand te doen van andere waarheden of scenario's. Ankersmit stelt: "Een nieuwe literaire waarheid is bovenal een nieuwe manier van zien naar de wereld. [...] We bieden een herziening van wat we in termen van proposities over de werkelijkheid kunnen zeggen. In extreme gevallen kan de literaire waarheid zelfs een verandering in onze geschiedenis en in onze waarneming van de wereld bewerkstelligen" (Ankersmit 1990, 195).

## 5.1 Kenmerkschema van de traditionele en postmoderne historische roman

Nu de secundaire literatuur behandeld is, kan er een schema samengesteld worden met de kenmerken van een traditionele en een postmoderne historische roman. De kenmerken die in beide schema's zijn opgenomen, zijn eerder genoemd in de gebruikte secundaire literatuur. Hierbij vormt Heirbrant de grootste bron voor de kenmerken van de traditionele historische roman en Vervaeck voor die van de postmoderne roman. Het schema dient als een kenmerkenlijst gebruikt te worden bij het classificeren van een contemporaine historische roman als traditioneel of postmodern. Er is naar gestreefd om de categorieën parallel te laten lopen, de postmoderne roman wijkt echter af van de gebaande paden. De traditionele historische roman is de fundering voor de postmoderne historische roman. De postmoderne roman maakt gebruik van procedés uit de traditionele historische roman, maar vervormt deze op postmoderne wijze.

Om tot een sluitende classificatie van de historische roman te komen (is deze postmodern of traditioneel?) hoeven niet alle kenmerken uit de lijsten aanwezig te zijn. Het is echter zo dat door de aanwezigheid van één enkel postmodern kenmerk, een historische roman al niet meer ontegenzeggelijk als traditioneel bestempeld kan worden. Dit betekent echter niet dat deze meteen in overduidelijke mate postmodern is, de mate waarin een roman als postmodern gekwalificeerd kan worden, wordt bepaald door het aantal aanwezige kenmerken van de kenmerkenlijst.

Daarom is het schema van de postmoderne roman vooral een opsomming van kenmerken die een roman postmodern maken, en niet zozeer toegespitst op historische aspecten. Ook de postmoderne historische roman maakt gebruik van traditionele kenmerken zoals couleur locale, historische data en personen. Omdat de postmoderne historische roman gebruikt maakt van deze traditionele aspecten, komen deze twee categorieën in de schema's overeen. Hierbij moet echter wel opgemerkt worden dat het postmodernisme deze kenmerken op een geïroniseerde of clichématige manier kan inzetten.

In onderstaand schema is geprobeerd om de kenmerken onder te brengen in categorieën aan de hand waarvan kan worden nagegaan of een historische roman aan een traditioneel of postmodern profiel beantwoordt. Achter de kenmerken staat wie dit kenmerk geformuleerd heeft, soms komen de formuleringen van meerdere mensen overeen. Dit schema zal als uitgangspunt dienen bij de analyse van de romans uit het corpus.

Traditioneel	
Kenmerk	Auteur
<i>Globale inhoudelijke beschrijving</i>	
(1) Beschrijft het dagelijks leven van gewone mensen.	Wesseling
(2) Heeft een nationalistische of moraliserende insteek.	Wesseling Van den Berg
(3) Beschrijft verzonnen avonturen van historisch persoon of een historische crisis tegen de achtergrond van verzonnen verhaal.	Heirbrant
(4) Bespreekt lacunes in de geschiedschrijving of een globale historische gebeurtenis.	Heirbrant Vervaeck
(5) Bevat Waverley-thema waarbij de verzonnen held verzeild raakt in een waargebeurd historisch scenario	Heirbrant
<i>Historische referentialiteit</i>	
(1) Anachronismen soms toegestaan in geval van taalgebruik of esthetisch effect.	Heirbrant
(2) Literair plot en/of materiaal is aan de geschiedschrijving ontleend	Heirbrant
(3) Historisch materiaal is geselecteerd door de auteur en historisch onderzoek en selectieproces wordt verantwoord	Heirbrant
(4) Bevat historisch verifieerbare en niet-verifieerbare coördinaten met betrekking tot controleerbare en niet controleerbare historische feiten.	Heirbrant
(5) Moet op sociaal en natuurkundig gebied realistisch zijn.	McHale
(6) Het heeft een didactische/referentiële waarde voor de lezer	Heirbrant Van den Berg
<i>Vertelsituatie</i>	
(1) Auctoriale (alwetende) of ik-verteller.	Heirbrant Wesseling
(2) Bevat uitgebreid historisch commentaar door personage en/of verteller	Heirbrant
<i>Historische tijdsaanduiding</i>	
(1) Bestaat uit één tijdvak (eendimensionaal)	Vervaeck
(2) Bevat een aanduiding van de historische tijd van de handeling.	Heirbrant
(3) Bevat verwijzingen naar de toekomst door personage of verteller	Heirbrant
<i>Verhaalverloop</i>	
(1) De fabel valt te reconstrueren uit het sujet	Vervaeck
<i>Couleur locale</i>	
(1) Bevat kaarten, voetnoten of stambomen.	Heirbrant
(2) Richt zich voornamelijk op de weergave van de buitenwereld.	Wesseling
(3) Historisch correcte weergave van zeden, kleding, historische namen, materiële en geografische werkelijkheid en architectuur.	Heirbrant McHale
<i>Personages</i>	
(1) Historisch personage moet voldoen aan zes verifieerbare coördinaten om geïdentificeerd te kunnen worden.	Heirbrant
<i>Beeld en taalgebruik</i>	
Dit aspect wordt niet uitgewerkt omdat in de door mij bestudeerde secundaire literatuur geen expliciete aandacht wordt besteed aan het beeld en taalgebruik van de traditionele historische roman. Verder onderzoek zou nodig zijn om het beeld en taalgebruik van de historische roman in te kaderen.	

Postmodern	
Kenmerk	Auteur
<i>Globale inhoudelijke beschrijving</i>	
(1) Bevat paranoïde situaties met ondervragingen en een bekentenis.	Vervaeck
(2) Bevat ironie, absurdisme en clichés.	Vervaeck
(3) Ontwricht zekerheden en frustreert kennispatronen.	Vervaeck
(4) Eclectisch samengesteld met kenmerken uit andere stromingen.	Bertens D'haen
(5) Beschrijft een mogelijke wereld/geschiedenis.	Bertens D'haen
(6) Vestigt de aandacht op het marginale en toevallige, maakt verbinding tussen het subtiële en banale.	Vervaeck
(7) Overtreedt de lacune-regel door juist wél historisch bekende gebeurtenissen en personen te beschrijven	McHale
(8) Bevat opvoering van ficties als scenario, wist de scenario's uit door ze op te voeren	Vervaeck
<i>Historische referentialiteit</i>	
(1) Falsificeert de geschiedenis.	Wesseling
(2) Bevat veel intertekstuele verwijzingen	Vervaeck
(3) Wil geen kennis overbrengen	Wesseling
(4) Fysische wetten van de werkelijkheid worden overtreden, bevat een voorliefde voor het onmogelijke.	Vervaeck
<i>Vertelsituatie</i>	
(1) Bijna lijfelijk aanwezige verteller die zich bewust is van de onzekere greep op de werkelijkheid.	Vervaeck
(2) Bevat (vaak) meerdere vertellers, vaak individualistische bourgeoisfiguren.	Bertens D'haen
(3) Metalepsis: Grensoverschrijding van personages, auteur en verteller	Vervaeck
<i>Historische tijdsaanduiding</i>	
(1) Volgt niet chronologisch de geschiedenis, ontwricht traditionele tijdspatronen.	Vervaeck
<i>Verhaalverloop</i>	
(1) De fabel valt niet te reconstrueren omdat het om een tekstuele constructie gaat	Wesseling
(2) Er is geen plot	Bertens D'haen
<i>Couleur locale</i>	
(1) Bevat kaarten, voetnoten of stambomen.	Heirbrant
(2) Richt zich voornamelijk op de weergave van de buitenwereld.	Wesseling
(3) Historisch correcte weergave van zeden, kleding, historische namen, materiële en geografische werkelijkheid en architectuur.	Heirbrant McHale
<i>Personages</i>	
(1) Versmelting van personages	Vervaeck
(2) Personage heeft geen vrijheid in het creëren van een identiteit, heeft ook geen essentialistische kern.	Bertens D'haen
<i>Beeld- en taalgebruik</i>	
(1) De taal benadert een onderwerp maar bereikt nooit de kern.	Vervaeck
(2) Opgeroepen beelden zijn zelfstandig en staan los van een verhaallijn.	Vervaeck
(3) Gebruikt letterlijk genomen, lijfelijke beeldspraak. (show don't tell).	Vervaeck
(4) Beschrijft door middel van woorden en metaforen.	Bertens D'haen

## 5.2 Opbouw van de analyses

Ik zal me bij de analyse van de drie geselecteerde romans beperken tot een aantal aspecten zoals de thematiek van de roman (een globale inhoudelijke beschrijving), de vertelsituatie met de daarbij behorende kenmerken, de historische referentialiteit, de historische tijdsaanduiding en de couleur locale.

De thematiek en de vertelsituatie geven een algemeen beeld van de roman weer, waarbij de historische referentialiteit, de historische tijdsaanduiding en de couleur locale gericht zijn op de specifieke kenmerken van de historische roman.

Deze aspecten zijn geselecteerd omdat het factoren zijn die zowel in de traditionele historische roman, als in de postmoderne historische roman terugkomen. Door de kenmerken te lokaliseren in het corpus, en te onderbouwen met een voorbeeld uit de tekst, kan er uiteindelijk een antwoord gegeven worden op de hoofdvraag van deze scriptie.

De onderstaande analyses van de geselecteerde historische romans zullen elk op dezelfde punten de aandacht vestigen waaronder tevens de receptie van de roman. Na een inleiding (1) waarin zaken als de receptie, de inhoud en de indeling van de roman worden besproken, worden de romans langs een van de twee kenmerkschema's gelegd. Het accent ligt daarbij op de volgende aspecten: (2) de historische referentialiteit, (3) de vertelsituatie, (4) de historische tijdsaanduiding, (5) de verhaalverloop en (6) de couleur locale. Incidenteel wordt er ook ingegaan op afzonderlijke kenmerken zoals personages en beeld- en taalgebruik.

Door bovenstaande elementen te behandelen, zal de onderzoeksvraag "wat zijn de kenmerken van de contemporaine historische roman, tegen de achtergrond van de postmoderne discussie over de vertelbaarheid van de geschiedenis?" voor een deel beantwoord kunnen worden.

Aan het eind van de losse paragrafen worden de bijbehorende kenmerken uit het schema toegelicht om een kort overzicht te geven van de in de roman aanwezige kenmerken. Elk kenmerk is per categorie genummerd zodat de kenmerken in de tekst van dit onderzoek en in het schema makkelijk naast elkaar gelegd kunnen worden. Daarnaast wordt het kenmerk tevens in zijn volledigheid benoemd met daarop volgend de toelichting per roman. Een uitzondering is het beeld- en taalgebruik.

De aandacht wordt naast de inhoud en structuur van de roman ook gevestigd op de meer historische kenmerken van de romans waarbij voornamelijk de focus ligt op verifieerbare en niet verifieerbare coördinaten.

Tevens wordt er gekeken naar de historische tijd en hoe deze zich manifesteert in de roman, bijvoorbeeld door indicatoren zoals een jaartal, of een historische tijdsindicatie via een ander literair procedé. Bij deze tijdsindicatie horen ook verwijzingen naar de toekomst en hoe deze in

de tekst tot uiting worden gebracht en door wie. Op deze wijze kan er een onderscheid worden gemaakt tussen de door Vervaeck genoemde eendimensionale romans en de twee- of driedimensionale romans.

Een ander punt van aandacht is de couleur locale en hoe deze tot zijn recht komt in de roman, dit kan zijn door middel van historisch materiaal dat, zoals al eerder genoemd, kan bestaan uit verschillende elementen zoals voorwerpen die vandaag de dag niet meer gebruikt worden, zeden en gebruiken uit de beschreven periode, architectuur, kleding maar ook historisch taalgebruik.

Het laatste vaste punt waarnaar gekeken wordt is dan ook de historische referentialiteit van de roman, waarbij nagegaan wordt of de personen die erin genoemd worden historische figuren zijn, en of deze identificeerbaar zijn volgens de coördinaten die Heirbrant heeft opgesteld. De coördinaten om een historisch persoon te kunnen identificeren zijn: a) de familie- of geslachtsnaam b) de nationaliteit c) de beroepsbezigheid d) de relatie tot andere historische personen e) de historische periode f) de belangrijkste daden.

Daarnaast wordt ook gekeken wat het historisch toneel vormt: is dit een historische gebeurtenis die op de achtergrond speelt voor een verzonnen personage, of is het hoofdpersonage een historische persoon die een verzonnen avontuur meemaakt? Buiten deze vaste ijkpunten in de analyse, zullen er tevens opvallende punten genoemd worden die in de romans afzonderlijk naar voren komen en in overeenstemming zijn met het kenmerkschema dat voor deze analyses werd opgesteld.

Al deze genoemde aspecten zijn door theoretici genoemde kenmerken van een historische roman die eventueel op een postmoderne wijze geproblematiseerd worden. Om dus een antwoord te kunnen geven op de eerder genoemde hoofdvraag is het van belang om te bekijken hoe al deze kenmerken zich manifesteren in de historische romans uit het corpus. Dan zal beoordeeld kunnen worden of de traditionele kenmerken ook nog in de contemporaine historische roman te vinden zijn, of dat deze op volledig postmoderne wijze gebruikt zijn.

## **Hoofdstuk 6 *De ochtendgave* - A. F. Th. Van der Heijden**

---

In 2015 verscheen *De ochtendgave* van A. F. Th. Van der Heijden. Deze eerste historische roman van de auteur werd vanwege het gebruikte historisch materiaal geroemd door Arjan Peters in *De Volkskrant*: “De schrijver heeft niet gearzeld om alle rekwisieten en knaleffecten te gebruiken die we de zeventiende eeuw toedichten: een onthoofding, zegellak, een chirurgijn, kandelabers en corsages, pistolen, een blaasbalg, nachtwachten, pruiken en hoeden, en niet te vergeten een helse marteling met dubbele spikkels, te weten van pek én kaarsvet; gloeiende

druppels in twee kleuren op een en dezelfde naakte rug. Voor het echte leven, in zijn schoonheid en voosheid, moet je in dit boek zijn” (*De Volkskrant* 12-12-2015)

Het taalgebruik is een punt waarover valt te twisten volgens sommige recensenten, die door de wisselvalligheid ervan, niet meegezogen werden in het historische verhaal. Zo schreef Elizabeth Kooman in het *Nederlands Dagblad* op 15-01-2016 dat het taalgebruik uit de zeventiende eeuw niet consequent gehanteerd wordt. Daarnaast had zij liever de psychologische uitwerking van Caspar gezien, die zo hard voor Sara vecht omdat hij zijn moeder niet kon redden. “Het historisch element wint van het psychologisch element” schrijft ze.

Arie Storm van *Het Parool* nuanceert op 14-12-2015: “Dat heeft Van der Heijden met alle grote schrijvers gemeen: het met opzet steeds maar weer laten kijken en waarnemen van zijn personages. Dat kijken verleent ondanks alles iets van een voortdurend genieten aan dit universum. Je zou dit als een bezwaar tegen dit proza kunnen aanvoeren, maar de gebeurtenissen die erin worden beschreven, zijn van zo'n heftige aard dat je het contrast er juist goed door ervaart: deze wereld zit vol rottigheid, maar schrijf je er op de juiste, aanstekelijke manier over, dan blijft die toch altijd de moeite waard.”

In *Trouw* schrijft Rob Schouten op 12-12-2015 het volgende over de roman: “‘De ochtendgave’ is zeker geen kostuumstuk geworden; op wat pruiken, koetsen en kaarsen na wordt er eigenlijk niet veel aandacht besteed aan het laat-zeventiende-eeuwse decor. Het is een roman over familiegeheimen, duistere beweegredenen, de maatschappij die over haar burgers beslist, plotselinge omkeringen van het lot etc. Wat dat betreft zou het met een beetje fantasie ook een boek over onze eigen tijd kunnen zijn.”

Een interessante opmerking van Schouten, gezien de historische roman volgens Heirbrant eventueel ook gezien kan worden als de afspiegeling van de tijd waarin de auteur zelf leeft, gesitueerd in het historisch verleden. De opmerking van Elizabeth Kooman in het *Nederlands Dagblad*, dat het historische element het psychologische element overstemt, zou na onderzoek, gericht op de modernistische kenmerken van de historische roman van A. F. Th. Van der Heijden, erop kunnen wijzen dat Van der Heijden in ieder geval géén modernistische historische roman heeft geschreven, aangezien hierin vaak de focus wordt gelegd op het psychologische aspect. Daarnaast wordt door Arjan Peters in *De Volkskrant* het referentiële element van de historische roman bevestigd: hij schrijft over de rekvisieten die wij de zeventiende eeuw toedichten.



## 6.1 Inhoud

De roman bestaat uit vier delen, waarin het eerste en het laatste deel het jaar 1705 (De Vendelzwaaijer en Putto) bespreken en de twee middelste delen het jaar 1672 (De Ochtendgave) en 1678 (De Vrede). In totaal beslaan de besproken herinneringen een periode van drie jaar. Het deel dat 'De Ochtendgave' heet, beschrijft de huwelijksdag en -ochtend van Sara en Caspar, waarin de 'ochtendgave' een dubbele rol speelt. Het ongeopende cadeau staat symbool voor het mysterie van Sara's verdwijnen, maar is tevens het 'cadeau' dat Caspar in de vroege ochtend aan Sara geeft tijdens het vrijen, waarbij Sara zwanger raakt van Putto.

Het jaar 1672, waarin Caspar en Sara huwen, zou later bekend komen te staan als het rampjaar. Dit jaar vielen de Fransen Nederland binnen en werd ook door Engeland en de Duitse bisdommen Munster en Keulen de oorlog verklaard aan Nederland. Niet veel later werden de gebroeders De Witt op gruwelijke wijze door het volk vermoord (Wilschut47-49).

Het rampjaar is voor Caspar Sonmans, A. F. Th. Van der Heijdens protagonist in *De Ochtendgave* ook op persoonlijk vlak een toepasselijke benaming. Aan zijn zoon Putto vertelt hij de gebeurtenissen van dat jaar. Op de ochtend na zijn lang verwachte huwelijksnacht, blijkt zijn kersverse vrouw Sara verdwenen, de ingepakte 'ochtendgave' blijft onaangeroerd achter. De avond ervoor ontving zij een mysterieuze brief die ze onmiddellijk verbrandde waardoor de inhoud voor Caspar onbekend blijft. Op de ochtend van Sara's verdwijning vallen de Franse troepen van Lodewijk XIV de poorten van Nijmegen binnen.

Na zijn tweede nacht als getrouwd man alleen te hebben doorgebracht, wordt Caspar gewekt door de Franse markies Caloyanni die het ouderlijk huis waarin Caspar verblijft komt opeisen om er Franse soldaten in onder te brengen. Er wordt een lijst van bewoners opgesteld maar Sara ontbreekt bij de controle. De markies neemt aan dat ze gevlucht is en eist dat Caspar een document ondertekent waarin hij dit bevestigt, en vluchtgeld voor haar betaalt. Caspar is er echter van overtuigd dat zijn vrouw niet gevlucht is en weigert te tekenen. In plaats daarvan sluit hij een akkoord met de markies: voor elke dag dat Sara vermist is, betaalt Caspar een bedrag.

Zes jaar na het verdwijnen van zijn vrouw bekleedt Caspar Sonmans een positie als secretaris aan de Nederlandse ambassade en raakt hij nauw betrokken bij het opstellen van de Vrede van Nijmegen. Voorafgaand aan het tekenen van deze vrede, ontdekt hij echter dat zijn vrouw Sara verblijft in het Franse kamp, als spionne voor het vaderland. Caspar wordt aangewezen om haar gecodeerde berichten te ontcijferen. Ondanks de politieke situatie en het belang van haar berichten, is het terughalen van Sara nooit uit Caspars gedachten.

De vrede wordt getekend op 10 augustus 1678. Op diezelfde dag ontvangt Caspar een brief waarin instructies staan om bij een kamer te komen waar de markies het onrechtmatig

verkregen vluchtgeld aan Caspar zal terugbetalen. Meteen na het tekenen van de vrede begeeft Caspar zich volgens de instructies op weg maar vindt dan niet markies Caloyanni maar zijn vrouw Sara. Deze blijkt voor twee kampen te hebben gespioneerd terwijl ze zich voordeed als de minnares van de Franse markies.

De hereniging van man en vrouw is echter van korte duur. De markies volgt Caspar en Sara terwijl ze vluchten en schiet Sara uiteindelijk dood. De markies was namelijk in de veronderstelling dat Putto zijn zoon was en is woedend en jaloers nadat hij erachter komt dat dit niet het geval is. Caspar vindt in deze bevestiging echter eindelijk rust en kan zo afscheid nemen van zijn vrouw.

### Kenmerk een: Globale inhoudelijke beschrijving

De kenmerken uit het traditionele schema zijn op de volgende manier terug te vinden in de roman:

#### **Globaal inhoudelijke beschrijving**

**(1) Het dagelijks leven van een gewoon mens wordt beschreven.** Caspar Sonmans is een gewone burger, die weliswaar in aanraking komt met een grote historische gebeurtenis, maar desondanks kampt met de kwalen en problemen van een gewoon mens, zoals het onderhouden van de relatie met zijn zoon en het omgaan met gezondheidsproblemen.

**(2) Het boek heeft een nationalistische of moraliserende insteek.** Hoewel *De Ochtendgave* geen sterke nationalistische toon heeft, zorgt de opdrachtgever, de stad Nijmegen, er met deze opdracht wel voor dat een deel van de Nijmeegse geschiedenis niet vergeten wordt. In de roman zetten de inwoners van Nijmegen zich sterk af tegen de Franse bezetters, en tijdens het tekenen van de vrede wordt het onderscheid tussen de landen benadrukt. Het nationalisme sluimert bij dergelijke beschrijvingen op de achtergrond, maar voert niet de boventoon. Een moraliserende insteek is tevens te vinden in *De Ochtendgave*. De trouw van Caspar aan zijn vrouw, na het voltrekken van het huwelijk, geeft inzicht in de normen en waarden van een huwelijk.

**(3) Het boek beschrijft de verzonden avonturen van een historisch persoon of een historische crisis tegen de achtergrond van een verzonden verhaal.** Dit kenmerk kan meteen gecombineerd worden met twee andere kenmerken, namelijk **(4) het bespreekt lacunes in de geschiedschrijving of een globale historische gebeurtenis**, en **(5) bevat een Waverley-thema waarbij een verzonden held verzeild raakt in een waargebeurd historisch scenario**. In *De Ochtendgave* is de verzonden held Caspar Sonmans aanwezig bij een grote historische gebeurtenis, het tekenen van de Vrede van Nijmegen in 1678, maar is zijn

persoonlijk drama, de zoektocht naar zijn vrouw in een vijandelijk kamp, iets wat geschiedkundig gezien uitgesloten, noch bevestigd kan worden.

Het verhaal begint en eindigt met de onthoofding van burgemeester Roukens, die met het afzetten van de Oude Plooi<sup>13</sup> is veroordeeld tot de dood. Caspar Sonmans vertelt over de onthoofding aan zijn zoon Putto: “de beul begon ongeduldig te worden”, deze woorden vormen de eerste en de laatste zin van de roman, waarbij het verhaal van Sonmans in een cirkel verloopt die zowel zijn eigen herinnering aan de verdwijning en dood van zijn vrouw bevat, als de herinnering die hij deelt met zijn zoon.

Tevens is dit een kenmerk van het onfeilbare geheugen dat gepresenteerd wordt in de traditionele historische roman, aangezien Sonmans zich nog alle gesprekken en alle details kan herinneren van iets dat drieëndertig jaar geleden plaats heeft gevonden. Hij beschrijft zijn herinneringen in etappes. Men zou het ophalen van de herinneringen van Sonmans als postmodern kenmerk kunnen opvoeren, ware het niet dat Van der Heijden ervoor gekozen heeft Sonmans' geheugen onfeilbaar te laten lijken, iets dat bij het postmodernisme alleen zou gebeuren als ook dit procedé duidelijk zichtbaar werd gemaakt.

Door de roman langs de kenmerkenlijst met traditionele kenmerken te leggen kan in de roman van A.F.Th. van der Heijden een klassiek Waverley-thema herkend worden. Caspar Sonmans, de verzonnen held en een ‘gewone’ burger, beleeft een persoonlijk drama tegen de achtergrond van een historische situatie (de vrede van Nijmegen). Zijn persoonlijke situatie en die van de historische situatie zijn sterk met elkaar vervlochten. Caspar Sonmans heeft namelijk een secretariële functie bij de ambassade van Nederland, waardoor hij notuleert bij vredesvergaderingen, maar ook geheime boodschappen ontcijfert die door de spionne PFV uit het Franse kamp worden gezonden. De spionne in het Franse kamp blijkt zijn verdwenen vrouw Sara te zijn: “In het handschrift van Sara schreef PFV dat de Fransen er alles aan zouden doen, onder meer via het dreigement het verdrag af te blazen, om Maastricht op het laatste moment nog voor Frankrijk te behouden” (Van der Heijden 79).

Dat zijn vrouw verkeert in het vijandelijk kamp, is echter niet het enige drama voor Sonmans. Zij krijgt haar informatie als maîtresse van markies Caloyanni, het personage dat in de roman het ‘kwaad’ belichaamt voor Sonmans: de man die zijn vrouw gestolen heeft, daar vluchtgeld voor heeft gevraagd, Sonmans persoonlijk vernederd heeft maar ook door zijn nationaliteit als Fransman, het land waarmee Nederland op dat moment in een oorlog

---

<sup>13</sup> “De 'Oude Plooi', dat waren de oude zittende regenten, begunstigd door Willem III en gewoonlijk gesteund door de in Gelderland zo machtige ridderschap. De 'Nieuwe Plooi', dat was de burgerbeweging om grotere inspraak, die ook vaak steun kreeg van de door Willem indertijd buiten spel gezette regentenfamilies” (Weenink 410)

verwikkeld is: “Tot ik ontdekte dat juist haar handschrift mij terug kon voeren naar de besluitvaardigheid die Sint Hubertus mij gebracht had na een vernederende jachtpartij met (of tegen) Caloyanni, toen de markies mij door zijn ‘goede knecht’ François liet verkrachten” (Van der Heijden 69).

De driehoeksverhouding tussen Sara, Caspar en de markies wordt geëxpliciteerd in de onderstaande passage:

‘Louter misleiding,’ gromde de ambassadeur. ‘Onze informante zal het Frans wel foutief vertaald hebben. Haar haan kraaide victorie... nadat hij haar besprongen had. *Omne animal post coitum triste, praeter gallum Galliae qui cantat*. Dat is het.’

‘Excellentie, met permissie,’ zei ik, ‘ik vraag u niet uit het oog te verliezen wie zich achter de letters PFV verschuilt.’ (Van der Heijden 81)

Deze verhouding vormt het fictieve verhaal dat zich afspeelt op het (waargebeurde) historische toneel.

Een van de kenmerken die door Heirbrant werden genoemd is dat een traditionele historische roman de mogelijkheid heeft om een historische gebeurtenis als decor te beschrijven. Wesseling voegde daaraan toe dat deze historische gebeurtenis globaal besproken wordt.

In *De Ochtendgave* is dit het geval, gezien het feit dat de vrede van Nijmegen het decor vormt, maar niet sterk inhoudelijk besproken wordt. Hierdoor houdt Van der Heijden het traditionele kenmerk in stand dat er in een traditionele historische roman alleen lacunes of globale geschiedenis besproken mogen worden waardoor de kans op anachronismen verkleind wordt. De bovengenoemde globale inhoudelijke beschrijvingen leiden naar het traditionele kenmerkenschema dat dan ook als analysemodel voor deze roman zal dienen.

## 6.2 Kenmerk twee: Historische referentialiteit

Bovenstaande paragraaf wijst erop dat *De Ochtendgave* overeenkomt met het traditionele kenmerkenschema. De kenmerken die hieronder genoemd zijn, komen eveneens overeen met het traditionele schema.

### **Historische referentialiteit:**

**(1) Anachronismen zijn soms toegestaan in het geval van taalgebruik of esthetisch effect.**

*De Ochtendgave* is, voor deze scriptie, niet volledig gecontroleerd op anachronismen. Een

voorbeeld van een voorkomend anachronisme is het inconsistente historische taalgebruik. Dit kan gezien worden als een anachronisme omdat het vermengd is met hedendaags Nederlands.

**(2) Het plot en/of materiaal is aan de geschiedschrijving ontleend.** Ook dit is het geval in *De Ochtendgave*, waar de stad Nijmegen de opdracht heeft gegeven om de Vrede van Nijmegen als historische gebeurtenis te laten optekenen door A. F. Th. Van der Heijden.

Dit brengt meteen het volgende kenmerk ter sprake namelijk **(3) de selectie van het materiaal door de auteur en de verantwoording ervan**, een kenmerk dat terug te zien is in de geschreven verantwoording achter in de roman, waarbij Van der Heijden uitlegt hoe hij aan zijn historisch materiaal gekomen is.

**(4) Bevat historisch verifieerbare en niet-verifieerbare coördinaten met betrekking op controleerbare en niet controleerbare historische feiten.** De gebeurtenissen en de historische personen die beschreven worden kunnen getoetst worden aan de geschiedschrijving en zodoende als verifieerbaar of niet-verifieerbaar worden benoemd. Daarnaast voldoet de roman ook aan het kenmerk dat **(5) het op sociaal en natuurkundig gebied realistisch moet zijn**, waarbij geconstateerd kan worden dat er in *De Ochtendgave* geen bovennatuurlijke zaken voorkomen en de sociale verhoudingen waarheidsgetrouw zijn weergegeven. **(6) Het heeft een didactische/referentiële waarde voor de lezer.** Dit kenmerk is voor deze scriptie niet onderzocht.

Deze paragraaf richt zich op de verifieerbare en niet-verifieerbare coördinaten zoals deze door Heirbrant geformuleerd werden. Enkele elementen uit *De Ochtendgave* zullen dus aan de geschiedenisboeken en historische databases getoetst worden. Vanwege de omvang van deze scriptie is de keuze gemaakt om hierbij de focus te leggen op de historische personen die optreden in de roman. Deze zijn via de zes vastgelegde coördinaten te identificeren met het daadwerkelijke historische persoon. Daarnaast wordt kort het selectieproces besproken, een kenmerk dat Heirbrant tevens noemde bij de traditionele historische roman, waarbij de romancier zich verantwoordt voor de selecties die gemaakt zijn en het historisch onderzoek dat gedaan is. Deze elementen zijn te onderbouwen met voorbeelden uit de roman die op een eenvoudige manier aan de historische werkelijkheid getoetst kunnen worden en zodoende het meest effectief zijn om de mate van historische referentialiteit mee te illustreren.

Van der Heijden heeft zijn best gedaan om het gekozen historische toneel zo nauwkeurig mogelijk te schetsen en daarbij trouw te blijven aan de gebruiken, het taalgebruik en de omgeving van de zeventiende eeuw. Achterin vindt men een verantwoording en uitleg over zijn bronnenonderzoek: “Een aantal gegevens voor mijn roman heb ik ontleend aan de schitterend uitgegeven reeks ‘De 20 dagen van Nijmegen’, met name de afleveringen 8 (over de Vrede van Nijmegen) [...] en 9 (over de onthoofding van burgemeester Roukens) [...] Enkele zeventiende-

eeuwse citaten ontleende ik aan het *Erotisch woordenboek* van dr. Hans Heestermans” (Van der Heijden 299).

Door deze verantwoording krijgt de lezer een klein kijkje in de keuken van de auteur wat betreft de selectie van het materiaal. Daarnaast is bekend dat Van der Heijden dit boek schreef in opdracht van de stad Nijmegen. Het selectieproces wordt door deze verantwoording inzichtelijk gemaakt. Bij het ontstaan van deze roman is duidelijk te zien dat Van der Heijden, in opdracht van de stad Nijmegen, het onderwerp van de Vrede van Nijmegen kiest. Hij beschrijft bijvoorbeeld niet de veldslagen die eraan voorafgingen. Daarnaast is ook de keuze van het historisch materiaal verantwoord, hij heeft gebruik gemaakt van het *Erotisch woordenboek* en heeft gesproken met geschiedkundigen. Aan deze bronnen heeft Van der Heijden zijn historisch materiaal ontleend. Van der Heijden heeft ervoor gekozen om de politieke notulen van de vredesvergaderingen, en het zwaar politieke karakter dat de roman had kunnen hebben, lichter te maken door niet op deze zaken de nadruk te leggen, maar te focussen op de zoektocht van Sonmans.

Tevens treden er enkele historische personen op in het verhaal van Caspar Sonmans waarvan de een wellicht wat meer bekend is dan de ander, maar die tijdens de vrede van Nijmegen in 1678 een rol hebben gespeeld. De wellicht bekendste historische figuur is Hiëronymus van Beverningk.

Via de website van het biografisch portaal kunnen we enkele vastgestelde feiten over Hiëronymus van Beverningk te weten komen en kunnen deze feiten vergeleken worden met het romanpersonage Hiëronymus van Beverningk, die in de roman overigens alleen met ‘Van Beverningk’ wordt aangeduid<sup>14</sup>. De familie- of geslachtsnaam komt in dit geval dus overeen, omdat in beide gevallen de daadwerkelijke naam ‘Van Beverningk’ is. De nationaliteit van Van Beverningk is Nederlands, zo wordt ook in de roman geschreven: “De drie Nederlandse ambassadeurs hadden er een vol uur over gesteggeld hoe de strenge eisen van de Haagse Heren Hoogmogenden in diplomatieke termen over te brengen zonder de boodschap af te zwakken.” (Van der Heijden 72). Kort voor deze passage wordt Van Beverningk voor het eerst geïntroduceerd als ‘ambassadeur’. Hiermee zijn twee coördinaten van Heirbrant geverifieerd, namelijk de nationaliteit (Van Beverningk werd geboren in Gouda) en de beroepsbezigheid namelijk ambassadeur van de Staten-Generaal waarvan hij in 1653 lid werd (Schallenberg-van Huffel 127, 128). Zijn werkzaamheden bij de vrede van Nijmegen kunnen in de historische

---

<sup>14</sup> Ook hier wordt er voor de analyse van de roman gebruik gemaakt van de zes coördinaten van Heirbrant: a) de familie- of geslachtsnaam b) de nationaliteit c) de beroepsbezigheid d) de relatie tot andere historische personen e) de historische periode f) de belangrijkste daden.

bronnen bevestigd worden, “Ook in het totstandkomen van den definitieven vrede van Nijmegen (1678) had van Beverningk een groot aandeel.” (Schallenberg-van Huffel 127, 128).

De overgebleven twee coördinaten, de relatie tot andere historische personen en de historische periode zijn gemakkelijk te controleren. In *De Ochtendgave* is van Beverningk aanwezig bij het voorbereiden van de vrede van Nijmegen in 1678, waardoor dit in overeenstemming is met de periode waarin hij daadwerkelijk geleefd heeft. Een andere ambassadeur die hieraan heeft meegewerkt is Van Nassau Odijk, van wie tevens de coördinaten overeenstemmen met de werkelijkheid. Van Nassau Odijk werd geboren in 1632 en stierf in 1705, en was eveneens lid van de Staten-Generaal. Ondanks dat in het *Nieuw Nederlands Biografisch woordenboek* niet gesproken wordt over zijn aanwezigheid in Nijmegen in 1678, en dit dus niet verifieerbaar is, telt het wel als een geverifieerd feit voor Van Beverningk. Van Beverningk voldoet hiermee aan de kenmerkeneis **(6) dat een historisch personage moet voldoen aan zes verifieerbare coördinaten.**

Naast deze (bijna) identificeerbare historische personen, worden er ook historische personen tussen neus en lippen door genoemd die bijdragen aan de historische sfeer van de zeventiende eeuw maar die niet verifieerbaar zijn, zoals de componist Nicolaes Vallet (pagina 37) van wie het meerstemmige van Bruylofts-Gesang (1619) ook in *De Ochtendgave* gezongen wordt (Balfoort 40). Of de schilder Nicolaas Maes (pagina 17) van wie werk in het Rijksmuseum te bekijken is.

Niet alleen de verifieerbare coördinaten van Heirbrant zorgen voor een geloofwaardige referentie aan de geschiedenis. Volgens McHale dienen zowel de natuurkundige als sociale wetten in de roman overeen te komen met die in onze realiteit om als referentieel gezien te kunnen worden. Als we dit betrekken op *De Ochtendgave* kan vastgesteld worden dat ook dit kenmerk voorkomt in de roman. De natuurkundige wetten zijn in de roman dezelfde als in onze werkelijkheid: er gebeuren geen zaken die fysiologisch niet mogelijk zijn. Van der Heijden heeft daarnaast geprobeerd om een zo reëel mogelijk beeld te scheppen van de sociale verhoudingen. Een voorbeeld hiervan is de ondergeschikte positie die de 'held' van het verhaal (Sonmans) vaak in moet nemen tegenover zijn meerderen, omdat deze een hogere machtsfunctie bekleden.

### 6.3 Kenmerk drie: Vertelsituatie

#### **Vertelsituatie**

De vertelsituatie in *De Ochtendgave* voldoet aan de kenmerken passend bij de traditionele historische roman, namelijk dat er een **(1) auctoriale (alwetende) of ik-verteller** aanwezig moet zijn, waarbij het verhaal wordt verteld vanuit het ik-perspectief. Dat is hier dat van Caspar Sonmans. **(2) Bevat uitgebreid historisch commentaar door het personage en/of verteller,**

dit is in *De Ochtendgave* niet opvallend aanwezig. Caspar Sonmans vertelt het verhaal vanuit zijn perspectief geeft en daarbij geen uitgebreide schetsen van de historische situatie.

Caspar Sonmans vertelt zelf, vanuit een ik-perspectief het verhaal over hoe hij zijn vrouw kwijtraakte na de huwelijksnacht en de jarenlange zoektocht daarna, aan zijn zoon en aan de lezer. Dit perspectief bevat voornamelijk de herinneringen van Sonmans. Aan het eind van de roman ontwaakt Caspar uit een dutje als hij de voetstappen van zijn zoon buiten hoort. Dan is Sonmans weer terug in het heden en beschrijft hij zijn gesprek met zijn zoon, een aanloop naar de afronding en het opnieuw beginnen van het verhaal.

“Ik kan niet anders dan licht geslapen hebben, want de voetstappen van een eenzame voorbijganger in de straat blijken voldoende om me te wekken. Nog voor ze halt houden voor mijn deur heb ik het eigenaardige loopje van Putto herkend.” (Van der Heijden 259)

#### 6.4 Kenmerk vier: Historische tijdsaanduiding

In de roman wordt de historische tijdsaanduiding volgens enkele traditionele procedés aan de lezer meegedeeld:

##### **Historische tijdsaanduiding**

De roman **(1) bestaat uit één tijdvak (eendimensionaal)** namelijk het verleden van Caspar Sonmans. Daarnaast wordt door middel van jaartallen in de titels van de hoofdstukken en verwijzingen naar de tijd in de lopende prozatekst voldaan aan het kenmerk dat de roman **(2) een aanduiding van de historische tijd van de handeling** moet bevatten. Het laatste kenmerk van deze categorie, namelijk dat de roman **(3) verwijzingen naar de toekomst door een personage of verteller bevat** komt in deze roman niet veelvuldig voor. Caspar vertelt zijn verhaal voornamelijk terugblikkend en in de vertelling van deze herinnering zijn er geen verwijzingen naar zijn toekomstige zelf.

De vier delen van de roman en hun jaartallen, staan als een inhoudsopgave vooraan in het boek en zijn daarmee de eerste tijdsindicatie voor de lezer. Hier is dus sprake van een revelerende titel waarbij direct in het begin van een hoofdstuk het exacte jaartal wordt genoemd. Tijdens het ophalen van de herinneringen, beschrijft Sonmans deze zoals die op dat moment gebeuren en zijn er geen vooruitwijzingen naar de toekomst, niet naar de toekomst van Sonmans zelf, noch naar de eenentwintigste eeuw van de auteur. Hierdoor kan de roman als eendimensionaal gekwalificeerd worden.



Dit is echter niet de enige (overduidelijke) aanwijzing die de lezer krijgt van de historische tijd. Het door Heirbrant genoemde procedé van de historiografische retardatie komt ook herhaaldelijk voor: “Zijn naam was voluit Christoffel van den Bergh. Ik had hem midden jaren zeventig van de vorige eeuw gekend zoals men hem in zijn huis nog steeds tegen kon komen: op het portret dat Nicolaas Maes destijds van hem schilderde. [...] Nu, dertig jaar na de penseelstreken van Nicolaas Maes, waren de wangrollen verder verzakt tot onderkinnen.” (Van der Heijden 17).

Voor de historicus zal bovenstaande passage bij het lezen meer informatie vrijgeven dan voor een leek, maar een geïnteresseerde lezer zal na enig speurwerk ontdekken dat Christoffel van den Bergh geëngageerd was in politieke en bestuurlijke functies in het Nijmegen van de zeventiende eeuw, en door Nicolaas Maes, tevens levend in de zeventiende eeuw, geportretteerd werd. Een schilderij dat nog tot op heden te bekijken is.<sup>15</sup>

De lezer krijgt dus te maken met nog een procedé, namelijk dubbele expositie. Het portret werd namelijk geschilderd in 1675, en Caspar Sonmans vertelt de lezer dat het nu dertig jaar later is. Mocht de lezer de overduidelijke titel toch over het hoofd hebben gezien, kan hij hierdoor zelf berekenen dat het moment van vertellen valt in het jaar 1705.

In het eerste ‘hoofdstuk’ van deze roman, krijgt de lezer vaker te maken met een gecombineerde versie van de historiografische retardatie en de dubbele expositie. Een voorbeeld hiervan is de volgende herinnering:

Eerder die zomer was ik vierenvijftig geworden. Oud, maar nog niet der dagen zat, daar kwam het ongeveer op neer. Ofschoon, dat laatste verdiende enige nuancering. Precies zevenentwintig jaar geleden hield mijn leven op – niet mijn bestaan. Sindsdien leefde ik voort. Ik kon nooit meer der dagen zat geraken, omdat die zatheid al op 10 augustus 1678 bereikt werd. (Van der Heijden 19)

Dit hoofdstuk dient dan ook ter introductie van het drama dat zich voor Sonmans voltrokken heeft, maar ook om de lezer er langzaam in te begeleiden dat hij een roman leest die zich afspeelt in de zeventiende eeuw met alle bijbehorende nevenfiguren zoals de schilder Nicolaas Maes en de onthoofde burgemeester Roukens, die bij de Nijmegenaren wellicht een belletje doen rinkelen, en bij het andere leespubliek zorgen voor een blik terug in de tijd.

---

<sup>15</sup> Dit schilderij behoort tot de collectie van museum Het Valkhof in Nijmegen

## 6.5 Kenmerk vijf: Verhaalverloop

Het verhaalverloop in *De Ochtendgave* is op een traditionele wijze ingericht, waarbij het plot een duidelijk begin, midden en eind heeft. De volgende traditionele kenmerken worden in de analyse verder uitgewerkt:

### Verhaalverloop

**(1) Het heeft een didactische/referentiële waarde voor de lezer.** Dit kenmerk kan in dit onderzoek niet voldoende getoetst worden

**(2) Het is een chronologisch verhaal met een duidelijk begin en eind.** *De Ochtendgave* heeft een duidelijk begin, midden en eind en wordt op chronologische wijze verteld.

Het verhaal van Caspar Sonmans wordt op een sluitende manier verteld. Het begint met een hindernis, namelijk het verdwijnen van Sara. Nadat Caspar vertelt over zijn zoektocht en de problemen die hij daarbij ondervond, eindigt zijn relaas bij de dood van Sara. De relatie die Caspar met zijn zoon heeft, staat symbool voor de nagedachtenis aan Sara en het bestaan van zijn zoon biedt Caspar de kans om de dood van zijn vrouw te verwerken. Hiermee wordt het verhaal dan ook afgerond.

De historische elementen die in de roman verwerkt zijn zouden eventueel een didactische waarde voor de lezer kunnen hebben, een kenmerk dat vaak aan de traditionele historische roman wordt toegeschreven. Van der Heijden heeft uitgebreid historisch onderzoek gedaan waardoor de roman zeker een referentiële waarde heeft. De didactische waarde kan echter alleen bepaald worden met een ander soort onderzoek, waardoor de bevestiging of afwijzing van dit kenmerk niet gegeven kan worden.

## 6.5 Kenmerk zes: Couleur locale

Over de kenmerken die voor de couleur locale zorgen, of deze versterken, kan het volgende uit de roman opgemaakt worden:

### Couleur locale

De roman bevat geen **(1) kaarten, voetnoten of stambomen** maar richt zich wel voornamelijk op **(2) de weergave van de buitenwereld** zoals ook de recensente van het *Nederlands dagblad* aangaf, waarbij het historisch element het wint van het psychologisch element. Tevens maakt Van der Heijden gebruik van een **(3) historisch correcte weergave van zeden, kleding, historische namen, materiële en geografische werkelijkheid en**

**architectuur** door de ruimte in de roman uitvoerig te beschrijven, evenals de gebruiken, zeden en kleding waarvan het beste voorbeeld te vinden is in de beschrijving van de huwelijksceremonie voor Caspar en Sara

Van der Heijden heeft het historisch materiaal ontleend aan de geschiedschrijving en dit vervolgens gebruikt om de couleur locale van de zeventiende eeuw te reconstrueren. Dit noemt hij in zijn verantwoording. Deze couleur locale wordt vooral geschapen door het taalgebruik, waarbij het gevoel van referentialiteit wordt versterkt door een vermenging van hedendaags Nederlands en historisch taalgebruik uit de zeventiende eeuw, onder andere ontleend aan het *Erotisch woordenboek*. In de onderstaande passage worden enkele woorden gebruikt waarbij de lezer historische (of zeventiende-eeuwse) associaties kan hebben, zoals de zelfstandige naamwoorden als beul, burgervader, vroedschap, kling en weelderige pruik.:

Het snelrecht liet nog tijd voor inwilliging van een laatste wens van de terdoodveroordeelde: het losmaken van zijn hemdsknopen. Ze waren van goud. Ik vermoedde dat hij ze iemand van de vroedschap in bewaring wilde geven om ze aan zijn familie over te dragen [...]. Het ongeduld van de beul voer nu ook in mij. Ik kon het getreuzel bijna niet meer aanzien. Ze hadden de voormalige burgervader niet alleen zijn weelderige pruik afgerukt, maar ook nog eens de nek uitgeschoren, alsof het dunne, futloze haar bij machte was geweest de kling te weerstaan. De beul leek het zwaard te wegen. (Van der Heijden 9, 11).

De bovenstaande passage geeft de lezer verschillende soorten historische informatie over de zeventiende eeuw, te beginnen bij het volbrengen van de doodstraf door een beul, een straf die in het huidige Nederland niet meer toegepast wordt, laat staan met een zwaard. Daarnaast wijst het losmaken van de dure hemdsknopen op de waarde van zulke knopen in de zeventiende eeuw terwijl hemdsknopen in de eenentwintigste eeuw waarschijnlijk niet tot de zorgen van een terdoodveroordeelde horen.

De terechtstelling van de burgermeester is als openingsscène voor de lezer een goede eerste kennismaking met zowel de talige couleur locale van de roman, als de couleur locale die geschapen wordt door middel van historisch materiaal. Zo komt de lezer woorden als 'geweeklaag', 'makkers' en 'burgervader' tegen en vindt hij hier en daar oude spelling terug zoals in de volgende zin: "De tijd heeft myn geschut vernagelt." (Van der Heijden 19)

Van der Heijden springt echter wisselend om met het gebruik van deze oude spelling én hoe hij hier de aandacht op vestigt. De oude spelling wordt soms wel en soms niet cursief gedrukt, of in veel gevallen helemaal achterwege gelaten, zoals nog op dezelfde pagina waar de volgende zin staat: "Mijn zoon... hij is nog druk doende de gewonden te verbinden, maar hij komt me

vanavond opzoeken.” (Van der Heijden 19) Hier zien we dat in het laatste citaat ‘mijn zoon’ met een lange ‘ij’ in plaats van een ‘y’ gespeld wordt terwijl de woorden uit beide genoemde citaten een bezittelijk voornaamwoord zijn.

Dit kan gezien worden als een optredend anachronisme met betrekking tot de taal als de auteur probeert authentiek taalgebruik aan te houden. Zoals de secundaire literatuur uitwees, worden talige anachronismen echter vaak geaccepteerd en ook hier doet de wisselende spelling geen afbreuk aan de couleur locale, die weer in stand wordt gehouden door woorden als ‘huiswaarts’, ‘geschut’ en ‘vernagelt’, die wellicht niet alleen maar in de zeventiende eeuw gebruikt werden, maar bij de lezer de indruk zullen wekken van historische referentialiteit.

Dit taalgebruik kan voor de lezer soms onbegrijpelijk zijn, omdat deze woorden niet tot onze dagelijkse woordenschat behoren. De context van het woord helpt echter vaak om alsnog de betekenis ervan te achterhalen zoals in het volgende voorbeeld: “Totdat ik haar bij het ochtendkrieken een morgengaaf aanbod, en zij bekende dat ik... nou ja, enfin, zo fors geschapen was dat het haar *veseltjen* wee deed.” (Van der Heijden 21).

Door de hele roman wordt af en toe door cursieve woorden de aandacht gevestigd op de ‘Dietse’ taal zoals deze te reproduceren viel voor Van der Heijden. In het begin wordt de taal zelfs letterlijk genoemd om, zo lijkt het wel, de lezer te helpen het historisch taalgebruik in de juiste context van de zeventiende eeuw te kunnen plaatsen zoals in het volgende voorbeeld: “Het Dietse werkwoord *vertreden* liet zich in heel z’n rijkdom kennen.” (Van der Heijden 28).

Naast het taalgebruik, dat de historische sfeer van de roman creëert, wordt ook door middel van de ruimte en de gebruiken die Van der Heijden beschrijft, de couleur locale geschapen.

Voornamelijk het huwelijk tussen Caspar en Sara geeft hier een goed voorbeeld van, van de reis naar zijn bruid toe:

Met mijn ouders in de gehuurde koets op weg naar het huis van de Stermonts telde ik al twee ontploffingen: de eerste van die ochtend. [...] Het andere huurrijtuig, voor de bruid en haar ouders, stond al klaar, discreet een paar huizen verderop. Mijn vader en stiefmoeder wachtten in de karos, terwijl ik de met maagdenpalmen bestrooide treden naar de stoep besteeg – voorzichtig, want beducht om op de gladde bladeren uit te glijden. (Van der Heijden 25)

Tot aan het vieren van het huwelijk zelf:

Men ontkurkte de huwelijks wijn, die helend en stimulerend heette te zijn, ook voor de mannelijke paarkracht en de vrouwelijke vruchtbaarheid. [...] Het verdriet werd gesmoord in heildronken, in voordracht van verzen en in liederen uit de bundel

*Bruylofts-Gesang* van Nicolaes Vallet, die ook gebruikt was op de bruiloft van mijn ouders in 1650. (Van der Heijden 37).

In de twee bovenstaande fragmenten zorgen de beschrijving van het rijtuig, de bruiloftsgebruiken en de verwijzing naar een liedboek ervoor dat de lezer een beeld krijgt van de gebruiken en gewoontes van de zeventiende eeuw, waardoor hij zich door middel van de tekst een beeld kan vormen van het Nijmegen in de Gouden Eeuw.

## 6.7 Conclusie

*De Ochtendgave* van A. F. Th. Van der Heijden kan uiteindelijk getypeerd worden als een traditionele historische roman met tot op een bepaalde hoogte referentiële historische waarde, die voor de lezer zelfs tot een didactische waarde zou kunnen leiden, mocht deze besluiten om enkele gegevens uit *De Ochtendgave* zelf te onderzoeken. Terugkijkend op het kenmerkenschema valt te zien dat *De Ochtendgave* bijna elk kenmerk van de traditionele historische roman bezit.

*De Ochtendgave* is een verhaal met een kop en een staart, een kern en een vaste chronologie waaraan niet (zichtbaar) wordt getwijfeld in de tekst. Door de roman langs de meetlat van traditionele kenmerken te leggen blijkt ook dat zich geen postmoderne kenmerken voordoen in de tekst.

## Hoofdstuk 7: *Vrij man - Nelleke Noordervliet*

---

In 2012 verscheen *Vrij man* van Nelleke Noordervliet. De roman werd uitgebreid besproken in de kritieken waarbij werd ingegaan op zowel de historiciteit van het verhaal, als de persoonlijke stijl en onderwerpkeuze van Noordervliet. Zo schreef Lies Schut op 21-12-2012 in *De Telegraaf*: "De titel verradt al het om een typische Noordervliet gaat. In hoeverre ben je als mens vrij? Hoe dien je te leven? Nelleke Noordervliet is niet alleen in het hoofd van haar hoofdpersoon aanwezig, maar vervult zelf als fysiek personage ook een rol in de roman. Haar fascinatie voor de Gouden Eeuw combineert de auteur met de tijd waarin ze zelf leeft. Dat anachronisme, wél met de nodige uitleg omkleed, werkt. Menno Molenaar (MM) en Nelleke Noordervliet (NN) zijn aan elkaar gewaagd, dagen elkaar uit en gaan (filosofische) discussies aan. Het ideeëngoed van de zeventiende-eeuwse Nederlandse filosoof Spinoza vormt daarin het uitgangspunt." Ondanks dat de recensente het postmodernisme niet noemt, schemert dit wel door in haar recensie, bijvoorbeeld in dat ze zich afvraagt in hoeverre de mens eigenlijk vrij kan zijn, een onderwerp dat

ook door Bart Vervaeck in relatie tot postmoderne personages genoemd wordt. Een postmodern personage houdt zich namelijk aan vastgelegde scenario's en kan niet anders dan deze opvolgen.

Jaap Goedegebuure van *Het Financieele Dagblad* sluit zich hierbij aan: "De ironie van Nelleke Noordervliets boek *Vrij man* schuilt vooral in de titel. Menno Molenaar, hoofdpersoon van deze in de gouden eeuw gesitueerde roman, voelt zich helemaal niet vrij, maar volkomen gedetermineerd." Ook het gebruikte historisch materiaal en de couleur locale wordt besproken: "Noordervliet weet de tijd van Jan de Witt, Michiel de Ruijter en de al genoemde Spinoza (die alle drie optreden in een bijrol) heel concreet op te roepen. Kroegen, bordelen en stinkende grachten dringen zich hier veel sterker op de voorgrond dan abstracte ideeën en historische veralgemeningen." (*Financieele Dagblad* 09-06-2012).

Niet iedereen is echter tevreden met de postmoderne trekken in het historische verhaal over Menno Molenaar. In *HP/De Tijd* schrijft Dries Muus op 01-06-2012: "Die meta-constructie is op den duur een beetje irritant. Noordervliet gaat gemakzuchtig om met de praktische problemen van die vertelstijl: een historische figuur die naar het nu wordt gesleept, en een verteller die haar hoofdpersoon soms ondervraagt in de gedaante van diens tijdgenoten. De vergezochte kunstgrepen worden de lezer bijna zonder uitleg voorgeschoteld. "Het probleem oplossen door het bestaan ervan te loochenen," om met Gerard Reve te spreken. Gelukkig is de roman meeslepend genoeg om de hinderlijke onderbrekingen snel te doen vergeten."

Elsbeth Etty deelt de mening van Muus niet wat betreft de rol die Noordervliet zelf in haar roman aanneemt, dit ziet zij namelijk als een logische beslissing, een personage is immers altijd een afspiegeling van de auteur, stelt Etty. De historische feiten zorgen volgens Etty echter voor een onderbreking van het verhaal: "Minder overtuigend is het wanneer zij haar verbeeldingskracht aanspreekt om de handelingen en gedachten van de personages te verklaren en de historische realiteit te interpreteren. Dan wil het verhaal nogal eens schools worden, en de stijl wat houterig ('Tal van facties en belangengroepen kibbelen dat het een aard heeft.') Te vaak zondigt Noordervliet tegen haar eigen regel 'show, don't tell'. Je wilt als lezer weten hoe het afloopt met Menno - en je steekt er wat van op. Net wat je van een goede conventionele historische roman verlangt." (*NRC Handelsblad* 18-05-2012) Met deze laatste zin wordt ook het didactische en referentiële karakter van een historische roman benoemd. Elsbeth Etty is ervan overtuigd dat men iets kan leren van een historische roman en dat dit zelfs een eigenschap is die men kan verwachten van een historische roman.

Het verhaal van Menno Molenaar in *Vrij man* wordt door de critieken dus zowel op literaire als historische waarde beoordeeld, waarbij er soms zelfs een didactische waarde aan gehecht wordt. Dit is een kenmerk van de traditionele historische roman dat door Heirbrant genoemd werd.

## 7.1 Inhoud

Menno Molenaar zit gevangen in zijn eigen hoofd en Nelleke Noordervliet helpt hem in *Vrij man* om los te breken uit de vaste patronen die in Menno's eigen leven een rol spelen maar ook in de maatschappij van zeventiende-eeuws Nederland. Tijdens deze tocht van bevrijding reist Menno veel binnen de landsgrenzen, Rotterdam, Leiden, Den Haag, maar ook daarbuiten, naar het nieuwe land Amerika.

Als kind was Menno al gefascineerd door de dood en had hij de ambitie om in zijn vaders voetsporen te treden en deze op te volgen als arts. Na diens dood besloot Menno's moeder echter, na positieve resultaten tijdens zijn religielessen op school, dat het wijs was om haar zoon theologie te laten studeren aan het Statencollege in Leiden. Tijdens zijn studie ontmoet Menno een groep invloedrijke mannen onder wie de Joodse filosoof Spinoza en de auteur van *Een Bloemhof van allerley lieflijkheyd* (1668) Adriaan Koerbagh<sup>16</sup>. Tijdens zijn vriendschap met de heren denkt Menno na en discussieert hij over de rol en het bestaan van God terwijl hij zich laaft aan de meer fysieke geneugten des levens zoals wijn en vrouwen.

Deze uitspattingen zorgen er echter voor dat Menno de opleiding theologie moet verlaten. Hij belandt als knecht bij een snijzaal waar hij anatomielessen bijwoont en zo zijn medische interesse kan uitbreiden door de restanten van de lijken te onderzoeken. Deze ervaringen zorgen er uiteindelijk voor dat Menno als aborteur aan het werk gaat in de ongere steege van Leiden terwijl hij de anatomische lessen in de snijzaal blijft bezoeken. Via een gemeenschappelijke kennis komt Menno in contact met de koopman Henry Dixon met wie hij in een ingewikkelde relatie verzeild raakt. Als Menno eenmaal in Den Haag werkzaam is als klerk betaalt Henry Dixon Menno's studie rechten in ruil voor informatie over Johan de Witt. Dixon is erop gebrand om de Engelse koning weer aan de macht te krijgen en Menno verandert langzaam maar zeker in zijn pion, niet alleen op politiek en zakelijk gebied, maar ook op relationeel gebied.

Na een lange poging van onderdanigheid aan Henry Dixon en spionage op beide fronten, weet Menno zich uiteindelijk te bevrijden uit Dixons greep. Hij zoekt weer zijn toevlucht in de medische wereld en verdwijnt ditmaal in de stegen van Den Haag waar hij buurtbewoners helpt met hun kwaaltjes. Toch weet Dixon Menno weer op te sporen en na Dixons laatste poging om Menno in zijn macht te krijgen, wordt hij vermoord door Menno zelf. Deze vertrekt daarna naar Amerika, op zoek naar een nieuw leven.

---

<sup>16</sup> Spelling van de naam overgenomen zoals deze voorkomt in Nelleke Noordervliets *Vrij Man*. Originele spelling is Adriaen Koerbagh.

Hoewel de reis naar Amerika en het opbouwen van een nieuw bestaan niet vlekkeloos verlopen voor Menno, vindt hij uiteindelijk de liefde en het geluk van een gezin. Dit geluk is echter niet van lange duur, zijn vrouw en kind sterven in het kraambed.

De vrijheid die Menno zo lang zocht, vindt hij uiteindelijk in het afwijzen van God en het erkennen van een zinloos bestaan: "Niet omdat de vrije wil niet bestaat, maar omdat elk handelen futiel is. En omdat er doel noch richting is, wordt geluk onze opdracht, vreugde de dagelijkse taak, doorgronden de zin van ons bestaan." (Noordervliet 462).

## Kenmerk een: Globale inhoudelijke beschrijving

Met de introductie van de hoofdpersoon Menno Molenaar maakt Nelleke Noordervliet meteen duidelijk dat het om een postmoderne historische roman gaat. Zij treft immers zelf haar hoofdpersoon aan in Amerika. Deze grensoverschrijding zorgt er meteen voor dat het traditionele kenmerkschema niet meer gehanteerd kan worden, en dus wordt er gebruik gemaakt van het postmoderne kenmerkschema om de roman te analyseren.

### Globale inhoudelijke beschrijving

**(1) Bevat paranoïde situaties met ondervragingen en een bekentenis.** In de tekst komt vaker terug dat Noordervliet haar personage Menno Molenaar ondervraagt. Deze vraaggesprekken bevallen Menno niet altijd en vaak is hij terughoudend. Ondanks deze houding is het voor hem niet mogelijk de vragen van zijn schepper te ontwijken en wordt hij gedwongen een bekentenis af te leggen.

**(2) Bevat ironie, absurdisme en clichés.** Een kenmerk van de traditionele historische roman is de vaak zeer uitgebreide uitleg over de historische situatie. Ook dit komt terug in *Vrij man* maar hierbij wordt dit procedé op postmoderne wijze geïroniseerd waarbij de toon van deze historische situatieschets dusdanig schools is gemaakt, dat de lezer kan vermoeden dat het hier draait om een bewerking van een procedé. Een voorbeeld hiervan wordt gegeven bij kenmerk twee: historische referentialiteit.

**(3) Ontwricht zekerheden en frustreert kennispatronen.** De lezer merkt meteen dat hij met *Vrij man* geen traditionele (historische) roman in handen heeft. Noordervliet onderbreekt vaak haar eigen verhaal om met haar personage in gesprek te gaan, een keuze die laat zien dat de roman geen chronologisch verhaal is van A tot Z en de lezer dwingt te erkennen dat de waarheidsillusie niet in stand kan worden gehouden.

**(4) Eclectisch samengesteld met kenmerken uit andere stromingen.** De eclectische samenstelling staat in deze roman niet prominent op de voorgrond. Toch zijn er enkele aspecten uit bijvoorbeeld het modernisme te herkennen, namelijk de intern gerichte



psychologische beschrijvingen van Menno en de vraaggesprekken die Noordervliet met hem voert om tot zijn kern te komen. Daarnaast wordt er natuurlijk gebruik gemaakt van de procedés zoals deze vastgelegd zijn voor de traditionele historische roman.

**(5) Beschrijft een mogelijke wereld/geschiedenis.** De geschiedenis van Menno Molenaar is volledig fictief en zou, tot op een bepaalde hoogte, echt gebeurd kunnen zijn. Dit aspect is echter niet hetgeen dat de roman postmodern maakt, omdat Menno's geschiedenis fictief is en geen bewerking van een geschiedenis zoals deze in de geschiedschrijving vastgelegd is.

**(6) Vestigt de aandacht op het marginale en toevallige, maakt verbinding tussen het subtiele en banale.** Dit kenmerk is niet opvallend aanwezig in *Vrij man* omdat het verhaal van Menno juist gaat om het vrij zijn, zijn relatie met God en de manier waarop hij zijn leven wil leven. Grote vraagstukken die niet gericht zijn op banaliteit. Ook lijkt niets toevallig in de roman, omdat alles van tevoren al door Noordervliet bedacht is en Menno dus niet vrij kán zijn, hij volgt namelijk een vastgelegd scenario.

**(7) Overtreedt de lacune-regel door juist wél historisch bekende gebeurtenissen en personen te beschrijven** Zoals al bij kenmerk nummer vijf genoemd, is dit in deze roman niet van toepassing.

**(8) Bevat opvoering van ficties als scenario, wist de scenario's uit door ze op te voeren** Zoals tevens eerder opgemerkt is het leven van Menno één grote opvoering van ficties als scenario's die Menno alleen maar kan volgen. De uitwissing gebeurt herhaaldelijk doordat Menno steeds twijfelt aan de weg die hij volgt. De ultieme uitwissing van de scenario's is echter wanneer Menno sterft.

Het levensverhaal van Menno Molenaar wordt in *Vrij man* besproken in een proloog en drie delen. Een groot onderdeel in de roman is de relatie tussen de auteur (Noordervliet) en haar (verzonnen) personage Menno. In het begin van hun ontmoeting neemt Noordervliet een nogal afstandelijke houding aan tegenover Menno. Toch komt ook in deze prille ontmoeting al de ondervragende rol van Noordervliet naar boven en de afwijzende houding die Menno hierbij aanneemt: "‘Heb je een vrouw?’ ‘Niet meer.’ ‘Hoe heet de plaats waar je huis staat?’ ‘Ik heb een huis in Kingston, het voormalige Wilwijck in het gebied dat Nieuw-Nederland heette totdat de Engelsen het veroverden. Een landgoed Wieskottine.’ ‘Wanneer ben je in Nieuw-Nederland aangekomen en op welk schip?’ ‘Waarom wil je dat weten?’" (Noordervliet 10).

Tijdens zijn gehele leven probeert Noordervliet met dergelijke ondervragingen tot de kern van Menno te komen, maar ze komt hierbij bedrogen uit: "Het ophalen van zijn herinneringen vermoeit hem. Mijn vragen dwingen hem telkens een weg in die hij niet graag gaat. Daarom liegt

hij en spreekt hij mijn andere getuigen tegen.” (Noordervliet 205). Menno heeft geen gedefinieerde persoonlijkheid, hij wordt gedwongen om een identiteit aan te nemen.

De onbetrouwbaarheid, de ondervragingen en de afgedwongen bekentenis kunnen geschaard worden onder de postmoderne kenmerken. Noordervliet probeert meerdere malen een bekentenis van Menno te krijgen. “Wat voelde je?’ ‘Wanneer?’ ‘Bij Dixon.’ ‘Schaamte. Opwinding.’ ‘Beleefde je meer plezier aan seks met mannen dan met vrouwen?’ ‘Het was alleen Dixon.’ ‘Was je bang dat het uitkwam?’ ‘Er werd streng gestraft.’ ‘Niet de schandknaap werd gestraft, maar de sodomiet. Niet jij dus maar Dixon.’ [...] Heb ik hem dat niet al eerder gevraagd? Telkens weer heb ik de neiging geen genoeg te nemen met zijn bitterheid die me geveinsd lijkt en voel ik de koppige behoefte aan glas, en schittering, aan ontroering, aan voldoening.” (Noordervliet 205-207)

Het bovenstaande citaat geeft niet alleen weer hoe Noordervliet haar eigen personage blijft ondervragen om hem een bekentenis te ontfutselen, het laat ook zien dat Menno’s pad gedetermineerd is, hij kan niet anders dan (met tegenzin) het pad volgen dat Noordervliet voor hem neerlegt door hem met vragen een bepaalde kant op te sturen die hij “niet graag gaat”.

## 7.2 Kenmerk twee: Historische referentialiteit

Voor de postmoderne roman gelden andere regels met betrekking tot de historische referentialiteit. Als we de kenmerken van de historische referentialiteit voor de traditionele historische roman bekijken, zien we dat de roman van Noordervliet aan geen enkel van de beschreven kenmerken voldoet. Daarom is het postmoderne kenmerkenschema bij deze roman van toepassing:

### **Historische referentialiteit**

- (1) Falsificeert de geschiedenis.** Dit kenmerk kan in dit onderzoek niet voldoende uitgezocht worden om hier een bevestigend antwoord op te kunnen geven.
- (2) Bevat veel intertekstuele verwijzingen.** Doordat Nelleke Noordervliet optreedt als personage en verteller en als zichzelf in gesprek gaat met Menno is er een constante verwijzing naar zaken uit het heden van de auteur. Dit zijn bijvoorbeeld zinnen uit moderne films of verwijzingen naar moderne muziek.
- (3) Fysische wetten van de werkelijkheid worden overtreden, bevat een voorliefde voor het onmogelijke.** Dit kenmerk wordt geïllustreerd door Noordervliet op dezelfde plek kan zijn als haar personage Menno Molenaar en met hem in gesprek kan gaan, een gebeurtenis die onze natuurkundige wetten overstijgt.

In *Vrij man* spelen veel historische gebeurtenissen en personen een grote rol. Een greep uit deze aan de historie ontleende personen zijn Spinoza, Johan de Witt, Michiel De Ruyter, Jan Miense Molenaar, de achterneef van (de fictieve) Menno Molenaars vader en een schilder uit de zeventiende eeuw en Adriaan Koerbagh. Deze personen staan in de roman onder andere symbool voor de wetenschappelijke ontwikkelingen en de filosofische twijfel die deze ontwikkelingen met zich meebrachten. In *De tijd van regenten en vorsten* wordt deze twijfel concreet gemaakt door denkbeelden van Descartes:

“Aan alles moest worden getwijfeld, om te zien wat er dan uiteindelijk nog als zekerheid kon overblijven. Het enige wat dan resteerde was de zekerheid dat het iemands verstand was dat bezig was te twijfelen. [...] Bij de inzichten van Descartes voegden zich wat later in de zeventiende eeuw de uiterst omstreden denkbeelden van Spinoza (1632-1677). Hij poogde godsdienstige en morele kwesties rationeel te benaderen, als waren het wiskundige problemen. [...] Het verst ging Adriaan Koerbagh (1632-1669), jurist en geneeskundige, die alle religies als belachelijk aan de kaak stelde. [...] Het kwam hem te staan op een veroordeling tot tien jaar Rasphuis, verbanning en 4.000 gulden boete. Hij stierf een jaar na zijn veroordeling als gevolg van de zware omstandigheden in zijn gevangenis.” (Wilschut 143)

Omdat Adriaan Koerbagh ook als verteller optreedt in de roman, en met de geschiedschrijving vergeleken kan worden, kies ik ervoor om de zes coördinaten van Heirbrant aan hem te toetsen. Van Adriaan Koerbagh weten we uit de roman het volgende: hij studeert samen met zijn broer Johannes in Leiden en is op dat moment een medicus in spe (p.47, 53). Daarnaast publiceert hij een geschrift met de titel *'Een Bloemhof van allerly lieflijkheid'* waarover hij zelf vertelt: “Het is een woordenboek waarin ik een aantal termen uitleg en van commentaar voorzie. Niet bedoeld als provocatie, maar als een oprecht en eerlijk zoeken van de waarheid in een maatschappij die met de dag leugenachtiger wordt.” (Noordervliet 218). Later werd Koerbagh opgepakt: “Hij was gevlucht naar Culemborg en vandaar naar Leiden. [...] ‘En raad eens,’ ging Dixon verder, ‘wie hem in Leiden een huis in de Nieuwsteeg zag binnengaan, vermomd en schuilend onder de naam Pieter Wilte.’ [...] Koerbagh was verraden om hem te raken. Hij was de bewogen beweging achter het lot van zijn vriend Adriaan.” (Noordervliet 293)

Deze gegevens kunnen worden vergeleken met het *Biografisch lexicon voor de geschiedenis van het Nederlands protestantisme*. Hierin komen de familienaam, de omgang met een ander genoemd historisch persoon (zijn broer), zijn belangrijkste werk *Bloemhof* en zijn dood overeen met de beschreven historische persoon in de roman. Tevens komen deze feiten overeen met de

informatie uit *De tijd van regenten en vorsten* waardoor Koerbagh als historisch persoon geïdentificeerd kan worden (Zilverberg 99).

In de roman wordt er vaker gebruik gemaakt van het ironiseren van een procedé afkomstig van de traditionele historische roman. Het betreft hierbij een uitgebreide historische beschrijving, die in de traditionele historische roman het doel dient de lezer te informeren over de historische situatie die beschreven wordt.

“Door de Vrede van Westfalen was het jaloezse oog van de wereld, en met name Engeland, op de welvaart in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden gevallen. De dood van stadhouder Willem II, de heethoofd die een staatsgreep beraamde en jammerlijk zag mislukken, had de Republiek de mogelijkheid geboden vooralsnog af te zien van een nieuwe stadhouder, aangezien de enige zoon acht dagen na de dood van de vader was geboren en niet binnen afzienbare tijd klaar zou zijn om het ambt dat over het algemeen aan de Oranjes toeviel te bekleden.” (Noordervliet 31)

Bovenstaande passage kan als ironisch worden gezien vanwege de lange beschrijving (die nog verder doorgaat) om de historische setting voor de lezer duidelijk te maken. Omdat Noordervliet zelf echter aangeeft te twijfelen aan de kenbaarheid van de geschiedenis, en de rest van de roman gebruik maakt van de postmoderne kenmerken, kan deze passage ook onder het postmodernisme worden geschaard.

Tot er verder nauwkeurig onderzoek wordt gedaan naar alle genoemde historische personen en het historisch plot, dat op pagina 31 van de roman uitgebreid wordt behandeld, kan er geen zekere uitspraak worden gedaan of in *Vrij man* volgens postmodernistische trekken de geschiedenis gefalsificeerd wordt. Hieraan moet toegevoegd worden dat bij een eerste steekproef er geen reden lijkt te zijn om dit aan te nemen. Daarnaast geeft de auteur zelf al aan zich bewust te zijn van de wankelende verhouding die de roman heeft tot de daadwerkelijke geschiedenis: “Was dit een vervuld leven? Kwam die vraag bij hem op, of is het een vraag die alleen rijst in het hoofd van een modern mens voor wie het hier en nu de maatstaf is? Omdat Menno het hybride product is van heden en verleden, mag hem een beperkt anachronisme worden toegestaan.” (Noordervliet 378) Hiermee laat de verteller Noordervliet zien een onzekere greep op de werkelijkheid te hebben en hieraan te twijfelen, waarmee zij voldoet aan een van de postmoderne kenmerken voor de verteller. Zij stelt deze vraag echter als zichzelf, terwijl ze zelf filosofeert over het bestaan van haar personage. Dit zou geïnterpreteerd kunnen worden als de onzekere greep op de werkelijkheid die Noordervliet als persoon heeft.

Doordat de roman op veel momenten de fysische regel van tijd en ruimte overschrijdt, zijn er veel verwijzingen naar de moderne tijd van de auteur te vinden. Menno wordt immers ‘het

hybride product van heden en verleden' genoemd. De herdenking van de aanslag op 9/11 is een van deze intertekstuele en moderne verwijzingen: "De herdenking van 9/11 nadert. Al wat aan die aanslag voorafging wordt erdoor verkleind, gezien als door de verkeerde kant van een verrekijker. Geschiedenis is geen continuüm meer, maar een voor en na, als de geboorte van Jezus" (Noordervliet 320). Of de verwijzing naar de bekende quote 'Living on the edge' die zowel kan verwijzen naar een nummer van de band Aerosmith, of een gelijknamige film uit 1987. (Noordervliet 320)

Deze zaken worden echter alleen genoemd op het moment dat Noordervliet zelf de vertellersrol aanneemt.

### 7.3 Kenmerk drie: Vertelsituatie

Zoals in bovenstaande paragraaf al werd aangegeven is voor *Vrij man* het postmoderne kenmerkschema van toepassing. Dit wordt eveneens bevestigd door de manier waarop de vertelsituatie wordt weergegeven:

#### **Vertelsituatie**

- (1) Bijna lijfelijk aanwezige verteller die zich bewust is van de onzekere greep op de werkelijkheid.** Noordervliet die als verteller optreedt neemt op meerdere manieren een lijfelijke functie in het verhaal in. Zij maakt van zichzelf een barmheid maar is ook als zichzelf aanwezig in het verhaal. De andere vertellers treden voor haar op als getuigen die bijdragen aan de ondervraging van Menno, deze vertellers richten zich tot de lezer alsof er inderdaad bekend wordt, maar zijn zich niet expliciet bewust van hun tekstuele karakter.
- (2) Bevat (vaak) meerdere vertellers, vaak individualistische bourgeoisfiguren.** De verschillende vertellers die Noordervliet aan het woord laat zijn individualistische bourgeoisfiguren die vanuit hun eigen optiek reageren op interacties met Molenaar en die vaak op financieel gebied en/of op intellectueel gebied tot een hogere klasse van de zeventiende-eeuwse maatschappij behoren.
- (3) Metalepsis: Grensoverschrijding van personages, auteur en verteller** Noordervliet laat zichzelf terugkomen in de rol van personage, auteur en verteller.

Het verhaal wordt verteld vanuit verschillende vertellers. Deze vertellers zijn onder andere een auctoriale verteller die op een alwetende manier over Menno vertelt. Daarnaast komen ook Adriaan Koerbagh (Menno's vriend), Henry Dixon (Menno's weldoener en opdrachtgever), Elizabeth Dixon (Menno's geliefde), Catharina (Menno's moeder), Louise (Menno's zus), Van

Aitzema (een informateur), en anderen die met Menno Molenaar te maken krijgen aan het woord. Elk beschrijven zij op hun eigen manier, vanuit hun eigen idealen, interacties die zij met Menno gehad hebben. Veel van deze vertellers zijn goed opgeleide, hoog in de maatschappij staande bourgeoisfiguren die hun invloed hebben verworven door kennis, macht en geld.

De meest opvallende verteller die hierin voorkomt is misschien wel de auteur, Nelleke Noordervliet zelf, die Menno in de proloog ontmoet, in Woodstock, en hem aanziet voor een hippie. Haar rol in de roman is een zeer actieve en lijfelijke rol, haar interactie met haar personage Menno vertelt ze vanuit een ik-perspectief en terwijl ze probeert haar personage te doorgronden en te analyseren, giet ze zichzelf in allerlei vormen om zoveel mogelijk van hem te weten te komen:

Noordervliet projecteert zichzelf als personage op de voorgrond:

Leefde hij nu, ik zou hem naar een psychiater sturen, pillen voorschrijven, adviseren veel in de buitenlucht te gaan en lichaamsbeweging te nemen. [...] Mij vertrouwt hij niet. Het is zijn goed recht een onbetrouwbare verteller te zijn: ik op mijn beurt ben een onbetrouwbare luisteraar. Zijn onvolledigheid is mijn onvermogen tot hem door te dringen. Opeens krijg ik er genoeg van. Ik verzoek hem vriendelijk me nu een poosje niet lastig te vallen, tenzij met een vrolijke geschiedenis. Jezus Christus, man, durf te leven! Die psychiater zou me overigens vragen of Menno geen zelfprojectie is. Jazeker, uiteraard, Herr Doktor! Alle personages zijn altijd de schrijver. Dat zegt niets.”  
(Noordervliet 208).

Met de bovenstaande passage worden meteen twee postmodernistische kenmerken geïllustreerd, namelijk de voorkeur voor het onmogelijke, waarin de auteur en het personage elkaar niet alleen kennen, maar elkaar lijken te ontmoeten in een andere tijdsperiode en de metalepsis, waarmee er een grensoverschrijding plaatsvindt tussen de verteller, het personage en de auteur: op sommige momenten, zoals in bovenstaande passage, vallen ze alle drie samen in dezelfde persoon.

## 7.4 Kenmerk vier: Historische tijdsaanduiding

### Historische tijdsaanduiding

- (1) Volgt niet chronologisch de geschiedenis, ontwricht traditionele tijdspatronen.** De ontwrichting van het tijdspatroon gebeurt op de momenten dat Noordervliet en Menno met elkaar in gesprek gaan. Op deze plek bestaat er namelijk geen tijd, Menno bestaat

alleen in herinneringen. Tevens zorgen deze gesprekken voor een onderbreking van de chronologie.

De overschrijding in tijd en ruimte zijn al eerder genoemd. Ondanks dit postmoderne overstijgen van de natuurwetten, worden er in de tekst wel concrete jaartallen en kenmerken genoemd waardoor de lezer het verhaal van Menno Molenaar kan plaatsen in een historisch kader: “Het duurde even voor ik de gegevens had verwerkt. Deze goedaardige dwaas refereerde aan gebeurtenissen die in 1672 plaatsvonden. Oranje was wel aan de macht, maar een heel andere dan hij waarschijnlijk bedoelde” (Noordervliet 9).

Deze verwijzing geeft voor de lezer meteen in het begin aan, waar het om gaat. Verder wordt van de lezer verwacht door middel van leeftijdsbeschrijvingen van Menno, uit te rekenen in welk jaar het verhaal zich ongeveer afspeelt. “Hij was Menno maar ook Jim Morrison, gevangen in een heroïsche, poëtische gang naar zelfdestructie, verraderlijk aantrekkelijk, zevenentwintig jaar oud. Dat is Menno ook.” (Noordervliet 321)

Het verloop van de tijd in *Vrij man* is anders omdat de roman bestaat uit verschillende dimensies. Zo is er het heden van Noordervliet, het verleden van Menno Molenaar en de onbepaalde ruimte en tijd waarin de twee elkaar treffen. Op deze plek lijkt er dan ook geen tijdsverloop aanwezig te zijn, en verloopt het verhaal van Menno in een oneindige cirkel, waarbij de laatste zin van de roman tevens de opening van de roman is. De ontmoeting van Noordervliet en Menno bij Woodstock: “Op een ochtend in oktober kreeg Menno Molenaar hevige hoofdpijn, een stijve nek en verschenen er bloeduitstortingen op zijn benen. [...] Aan de andere kant van de dood ontmoette ik hem op het dorpsplein van Woodstock.” (Noordervliet 464)

Doordat er in het verhaal één dimensie bestaat die buiten tijd en ruimte om functioneert, en alleen in Noordervliets hoofd bestaat, wordt het concept van tijd ontwricht. De verschillende dimensies overlappen elkaar en breken de chronologie van het verhaal op.

## 7.5 Kenmerk vijf: Verhaalverloop

In onderstaande paragraaf wordt ingegaan op de postmoderne kenmerken die de verhaalverloop beïnvloeden.

### **Verhaalverloop**

**(1) Er wordt vanuit gegaan dat de fabel altijd een sujet is.** In de roman wordt vaak inzicht gegeven in de maakbaarheid en het ontstaan van de geschiedenis en dat deze niet zomaar gereconstrueerd kan worden.

**(2) Beschrijft vaak de herinneringen van personages.** Het verhaal van Menno wordt volledig opgebouwd door herinneringen die hij deelt met de auteur. Daarnaast worden

de herinneringen van de mensen in Menno's sociale kring gebruikt om een beeld te schetsen van de persoon Menno Molenaar

**(3) Wil geen kennis overbrengen.** Deze gedachte wordt in de roman niet duidelijk zichtbaar uitgedragen en is dus ook niet als zodanig te benoemen.

**(4) Heeft geen kern of centrum.** Op het moment dat Menno sterft begint de roman weer opnieuw en hiermee worden ook de scenario's weer van voor af aan opgevoerd. Tot een echte kern komt het verhaal dus niet.

De herinneringen van Menno Molenaar worden in *Vrij man* echt gemaakt. Nelleke Noordervliet loopt in deze herinneringen mee met haar personage, bekijkt de beschreven situaties als een toeschouwer. Hierdoor wordt ook duidelijk dat het verhaal door haar gecreëerd is. Dit is echter niet de enige aanwijzing voor het kenmerk dat Noordervliet de fabel altijd als een sujet ziet. Ze vraagt het zich zelfs letterlijk af in haar tekst: "Het is geschiedenis, zowel voor hem als voor mij, al staat hij er dichterbij dan ik. Voor hem is het levend verleden. Hij is nog voor de Vrede van Westfalen geboren. Voor mij is het een prentenboek vol clichés. De oorlog met Spanje is bijgeschreven in de annalen, en hoezeer daar in de loop van de eeuwen de kennis over zal worden bijgeschaafd en in het perspectief van de toekomst geplaatst [...] beter analyse is er niet" (Noordervliet 66).

## 7.6 Kenmerk zes: Couleur locale

De postmoderne historische roman maakt, net als de traditionele historische roman, gebruik van historisch materiaal om de couleur locale te creëren in een roman. In beide schema's komt dit kenmerk overeen. Het kan echter zo zijn dat de postmoderne roman enkele van deze aspecten op een postmoderne wijze problematiseert.

### Couleur locale

**(1) Bevat kaarten, voetnoten of stambomen.** De roman bevat geen van deze zaken

**(2) Richt zich voornamelijk op de weergave van de buitenwereld.** Dit is niet het geval in *Vrij man*. De focus van de roman ligt namelijk op de weergave van Menno's psyche en zoektocht naar bevrijding.

**(3) Historisch correcte weergave van zeden, kleding, historische namen, materiële en geografische werkelijkheid en architectuur.** In de roman is er wel gebruik gemaakt van historisch materiaal dat op correcte wijze wordt weergegeven.



De couleur locale wordt in *Vrij man* gedeeltelijk geschetst door een correcte weergave van historisch materiaal zoals kleding, architectuur en voornamelijk medische dienstverlening zoals de adoptieprocedures die Menno uitvoert of het gebruik van medicijnen. Passages zoals: “Ik ben vanmorgen opgestaan met zware hoofdpijn. Niets hielp: in azijn gedrenkte doeken, sint-janskruid, een stevig glas brandewijn, het werd alleen maar erger” (Noordervliet 9), geven een beeld van de natuurlijke remedies die men in de zeventiende eeuw zocht voor kwaaltjes zoals hoofdpijn.

De denkwijze van Menno Molenaar staat echter in contrast met de sociale normen en waarden van de zeventiende eeuw en zijn openhartige gesprekken met onder andere Spinoza, zijn twijfel aan God, zijn homoseksuele relatie met Henry Dixon, gaan in tegen de conventies van de zeventiende eeuw en kunnen als een postmoderne omschrijving worden gezien en als kritiek op de traditionele procedés van de held die verzeild raakt in een historisch plot.

In *Vrij man* wordt de couleur locale uiteindelijk het meest geschapen door de maatschappelijke en filosofische thema's die besproken worden, de politieke ontwikkelingen, de denkbeelden waaraan men vasthoudt en de literatuur die men leest. Het tastbare historische materiaal is tot het meest noodzakelijke beperkt, zoals de beschrijving van drank en spijs.

## 7.7. Kenmerk zeven: Personages

In *Vrij man* staat de vrijheid waarnaar Menno op zoek is centraal. Tevens zijn de ontmoetingen die Noordervliet als auteur heeft met haar personage een van de ijkpunten van de roman. Omdat de postmoderne procedés zo duidelijk naar voren komen, wordt in deze paragraaf extra aandacht besteed aan de analyse van deze kenmerken.

### Personages

**(1) Versmelting van personages.** Dit is het geval door de metalepsis die plaatsvindt waarbij Noordervliet de grenzen van de roman oversteekt. Verdere personages worden echter duidelijk van elkaar gescheiden.

**(2) Personage heeft geen vrijheid in het creëren van een identiteit, heeft ook geen essentialistische kern.** De titel *Vrij man* ironiseert de gevangenschap van Menno Molenaar die steeds op zoek blijft gaan naar vrijheid en een identiteit.

Het grootste postmoderne aspect aan Menno Molenaar is dat hij, ondanks de suggestieve titel *Vrij man*, niet vrij is. Het begint er al mee dat hij van zijn moeder niet in de voetstappen van zijn vader, een geneeskundige, mag treden. Hij wordt naar Leiden gebracht om daar theologie te studeren. De rest van Menno's levensverhaal is een worsteling om zich van alle, door hemzelf of

anderen opgelegde verplichtingen te bevrijden. Uiteindelijk lijkt hiervoor alleen de dood de ultieme oplossing te bieden, waarover hij filosofeert als zijn moeder sterft:

“Was het als kind vooral de huiverende verwondering om de begrensdheid van zijn eigen ik, nu zag hij het tafereel als een veel complexer metafoor. Het ging niet om de mensen noch om hun betrekking tot elkaar, het ging om tijd en eeuwigheid en vooral om onverschilligheid. Om kou. Het ging erom dat wat hij zag er was, en dat het er net zo goed niet kon zijn. [...] Dat zat niet in het eeuwig bestel van een voorzienigheid. Hij tastte naar de juiste uitdrukking. Ofwel dit alles had een doel, ofwel dit was een toevallige constellatie van materie, waarin zelfs de poging tot duiding een functie was van de zinloosheid.” (Noordervliet 155)

Bovenstaande passage geeft inzicht in de strijd die Menno met zichzelf voert. De voorzienigheid waarover hij spreekt en die hij afwijst, hangt samen met de toevalligheid van zijn bestaan. Alles is vastgelegd in een scenario, bestaande uit ficties die Noordervliet heeft samengebracht om Menno's verhaal te vormen. De samenstelling van de ficties die Menno's scenario vormen zorgen ervoor dat Menno nooit een essentie, kern of eigen identiteit kan hebben. Door de opvoering van deze scenario's worden ze tevens uitgewist.

## 7.8 Kenmerk acht: Beeld- en taalgebruik

### Beeld- en taalgebruik

- (1) **De taal benadert een onderwerp maar bereikt nooit de kern.** Dit is geen kenmerk dat duidelijk naar voren komt in de roman.
- (2) **Opgeroepen beelden zijn zelfstandig en staan los van een verhaallijn.** Alle opgeroepen beelden zijn in samenhang met de verhaallijn. Van dit kenmerk is dus geen sprake.
- (3) **Gebruikt letterlijk genomen, lijfelijke beeldspraak. (show don't tell).** Dit kenmerk komt naar voren in de anatomische beschrijvingen van het lichaam op de momenten dat Menno werkzaam is als aborteur en lessen volgt in het anatomicum waar hij schetsen van de lijken maakt.
- (4) **Beschrijft door middel van woorden en metaforen.** Dit kenmerk uit zich in de lijfelijke beeldspraak die soms wordt gehanteerd en die dus vaak metaforisch is voor het verval van het lichaam en de gedetermineerde levensloop van Menno Molenaar.

De auctoriale verteller laat zien dat Menno tijdens zijn vele gesprekken met onder andere Spinoza en Adriaan Koerbagh, voldoet aan een talig kenmerk van het postmodernisme: het talige

verwijzen en cirkelen om een onderwerp, maar nooit tot de kern kunnen komen, iets wat alleen beelden kunnen bereiken: “Wie de ware werkelijkheid wil zien, moet zich bevrijden van de boeien en zich laten leiden door het verstand. Dat zal hen het licht van het inzicht doen verdragen. Op die prent zien we drie wijzen baden in het licht van de ware kennis. Zij zien. Zij zijn vrij” (Noordervliet 56). In de gesprekken met zijn vrienden komen ze nooit tot één conclusie omdat ze met hun talige discussie niet tot de kern kunnen komen. De beelden kunnen dat wel. Deze kunnen echter niet beschreven worden zonder meteen ontdaan te worden van hun boodschap, hun ware kennis, want zodra iets met woorden beschreven wordt, wordt het uitgewist.

Het gebruik van beelden, en met name de lijfelijke beeldspraak die Vervaeck al noemde als kenmerk van de postmoderne roman, zien we ook in *Vrij man* terugkomen. De voorspoed van de Gouden Eeuw wordt door de auctoriale verteller uitgedrukt in lichamelijke geneugten: “[...] waar gelachen wordt, gelachen en gehuild, gevreeën en gevochten met de rondborstigheid Hollanders eigen, gekonfijt in de verfijning van de zuiderlingen. Het is de idylle van de Gouden Eeuw, die ondanks alle onderzoek waarin de schaduwzijden worden belicht, een vastgeroest beeld is in de optocht van historische clichés die de geschiedenis van ons grondgebied kenmerken.” (Noordervliet 81)

Tevens heeft Menno een baan in het ‘Theatrum Anatomicum’ waar hij rondleidingen geeft en tijdens colleges schetsen maakt van de lijken. Op deze plek wordt de postmoderne boodschap van lijfelijke beeldspraak en een multi-dimensionaal verhaal als metafoor beschreven: “Aan een haak een menselijke huid, in zijn geheel afgestroopt, die als een pak van grauw vel over de arm kon worden genomen. De boodschap kwam luid en duidelijk over: stel je niets voor” (Noordervliet 83). Deze boodschap, die van de mens als beeld en niet in taal uit te drukken, wordt later weer vergeleken met een lijk: “We zijn vlees. We hangen als geslachte ossen in een slagerij. Dampend eerst nog. Dan koud als de wind. Allengs rottend. Voer voor vliegen en maden. De ziel is een illusie.” (Noordervliet 207)

Dat de geest onderdoet voor het lichaam en dat het geheugen een mens in de steek kan laten, laat ook Menno zien: “Dit weet ik nog,” zei Menno, ‘het gieren van de adem, alsof de wind door een smalle steeg huilt. Verder weet ik niets meer.” (Noordervliet 26)

## 7.9 Conclusie

De roman *Vrij man* bevat een uitgebreide schets van de historische situatie<sup>17</sup> waarin al meerdere historische personen worden geïntroduceerd. Deze historische beschrijving is echter

---

<sup>17</sup> Te vinden op pagina 31 van de roman

op zo'n docerende manier geschreven, dat men kan aannemen dat dit een geïroniseerde versie van het traditionele procedé is dat de lezer introduceert in de historische situatie.

Ondanks dat *Vrij man* in essentie gebruik maakt van enkele traditionele kenmerken, zoals het beschrijven van een verzonnen avontuur van een verzonnen hoofdpersonage tegen een historische achtergrond, is het een postmodernistische historische roman. Ook de auteur lijkt het hiermee eens te zijn: "Lees ik het zoals hij het las? Vast niet. De woorden zijn gelijk, maar hun betekenis verschuift met de context waarin wordt gelezen. Dat postmoderne inzicht zal Menno zonder twijfel worst wezen en ik heb zelf ook de neiging niet moeilijk te doen over kentheoretische problemen. Moedeloos zuchtend kun je de poging tot een andere tijd door te dringen staken, maar de handicap van onbereikbaarheid valt te overwinnen met de verbeelding." (Noordervliet 66).

Dat de postmoderne opvattingen zoals de grensoverschrijdende personages, verteller en auteur, het onmogelijke samenkomen in de toekomst, de ondervragingen en het eindeloze zoeken van de hoofdpersoon naar een kern, allemaal verwerkt zijn in deze roman, maakt het onmiskenbaar tot een postmoderne verwerking van de geschiedenis waarin getwijfeld wordt aan de uiteindelijke kenbaarheid van de geschiedenis en de onbereikbaarheid van de taal.

Ook bij deze roman kunnen de schema's gebruikt worden om de roman uiteindelijk als postmodern te definiëren. In de afzonderlijke paragrafen zijn alle postmoderne kenmerken afzonderlijk behandeld en toegelicht. Door enkele traditionele kenmerken van de historische roman te gebruiken, probeert Noordervliet de handicap van de onbereikbaarheid van de geschiedenis (een probleem dat zich voordoet bij de traditionele historische roman) te overwinnen met dichterlijke vrijheid. In dit geval wordt het postmodernisme dus gebruikt als een aanvulling op de kenmerken die voor de traditionele historische roman als bouwstenen gelden.

## **Hoofdstuk 8: *De schilder en het meisje* – Margriet de Moor**

---

In 2010 verschijnt van Margriet de Moor de historische roman *De schilder en het meisje*. "Door zijn naam achterwege te laten, wil De Moor vermoedelijk duidelijk maken dat het bij haar Rembrandt niet om letterlijkheid gaat, niet om een historische roman over een bekende figuur die in werkelijkheid geleefd heeft." schrijft Jeroen Vullings op 22-05-2010 in *Vrij Nederland*. Ook Joost de Vries gaat in zijn recensie in *De Groene Amsterdammer* (13-05-2010) op zoek naar een diepere betekenis van de roman, maar laat hierbij het historische element niet buiten beschouwing: "Op het eerste gezicht lijkt De Moor een historische roman geschreven te hebben zoals we 'm kennen, waarin Rembrandt en Elsje als afwisselend melancholieke en verwonderde

flaneurs worden opgevoerd, als zeventiende-eeuwse evenknieën van Flauberts Frédéric Moreau, Woolfs mevrouw Dalloway en McEwans Henry Perowne. Via hun blik kleurt De Moor Amsterdam in, met gedegen historische kennis, in haar ijle, soms wat afstandelijke stijl. In die afstandelijkheid wringt iets, alsof De Moor ons ervan wil weerhouden te veel voor haar personages te voelen, wat nog eens wordt versterkt door haar anachronistische alwetende vertelstem. Regelmatig verwijst ze naar de moderne tijd, of citeert ze uit de brieven van Van Gogh. Eigenlijk verlegt ze daarmee gaandeweg haar onderwerp: wat we lezen is niet het levensverhaal van twee buitenbeentjes in de stad, nee, De Moor presenteert ons in feite de making of, of liever de feitelijke en emotionele totstandkoming van Rembrandts beroemde tekening.”

Ook in *Trouw* wordt door Rob Schouten geconcludeerd dat het niet gaat om de historische elementen of om het vertellen van een geschiedenis: “Je zou dit een historische psychografie kunnen noemen. De auteur heeft zich globaal verdiept in het Amsterdam van de zeventiende eeuw maar niet al te zeer; je kunt de feiten in deze roman gemakkelijk op internet terugvinden of in 'Een kleine geschiedenis van Amsterdam' van Geert Mak. Maar wat je daar niet terugvindt, is wat zich in de hoofden van Rembrandt en Elsje Christiaens kan hebben afgespeeld. Dat is het terrein van Margriet de Moor. Het gaat in deze roman dan ook niet om de geschiedenis maar om de kracht en betekenis van gebeurtenissen.” (*Trouw* 08-05-2010)

Arjen Fortuin bespreekt enkele kenmerken van de traditionele historische roman in *NRC Handelsblad* en hoe *De schilder en het meisje* hier in eerste instantie aan lijkt te voldoen: “Op het eerste gezicht leidt dat tot een conventionele historische roman: een toegankelijk inkijkje in het dagelijks leven van de 17de eeuw, compleet met soms al te royaal beschreven couleur locale en feitelijke uitweidingen. Wanneer de schilder een fraaie wolkenlucht beziet, denkt hij bijvoorbeeld aan het werk van zijn collega Ruysdael - dat doen wij wel, maar of Rembrandt dat deed? De Moor gebruikt haar historische vertelling om twee thema's te verkennen en om die thema's tenslotte op grootse wijze te vervlechten. [...] . Als haar schilder zijn tekening maakt, schrijft De Moor: 'Wat is er maar weinig nodig om dit ene moment te laten voortduren, niet even, maar voor altijd.' Voor altijd. Vandaar ook dat De Moor in haar verhaal steeds weer naar het heden springt.” (*NRC Handelsblad* 30-04-2010)

Door de sprongen in tijd wordt het voor de recensenten duidelijk dat de roman niet voldoet aan de traditionele vorm van de historische roman. Daarnaast zorgt de stijl van De Moor ervoor dat de couleur locale niet altijd even helder geschetst wordt, het heden van de auteur ligt altijd op de loer.

Dit heden wordt voornamelijk belichaamd door de auctoriale verteller uit de 21<sup>ste</sup> eeuw, zo stelt Marjolein van Tooren in haar artikel ‘Gefascineerd door het (voort)leven, Margriet de Moors *De schilder en het meisje* als schildersroman: “*De schilder en het meisje* lijkt dus een

historische schildersroman, waarin de auteur haar fantasie gebruikt heeft om de ‘gaten’ in het levensverhaal van de hoofdpersoon te dichtten. [...] waarom heeft De Moor gekozen voor een auctoriale verteller uit de 21<sup>e</sup> eeuw die niet alleen alwetend is, maar ook regelmatig de werkelijkheidsillusie doorbreekt met commentaar op het verhaal?” (Van Tooren 59). Deze werkelijkheidsillusie doorbreken is een procedé dat toegepast wordt bij het postmodernisme, waar gewezen wordt op de scenario’s die gevolgd worden in de postmoderne roman en dat niets authentiek lijkt. “Hoewel De Moors roman een boeiend relaas is over Elsjes reis naar en verblijf in Amsterdam en, net als in de tekeningen, het onbekende meisje hierin tot leven komt, gunt de verteller het de lezer niet, zich te verliezen in deze werkelijkheidsillusie. Zo suggereert hij dat het verhaal van Elsje zich helemaal niet leent voor de hypothesen van een verteller: “Elsje denkt dat ze op weg is naar een stad die geen stad is maar een stem, een manier van op-je-inpraten, een vertelling waarin zij is opgecommandeerd. Hoe zou ze kunnen vermoeden dat ze in werkelijkheid niet op weg is naar een vertelling maar naar een tekening, inkt op papier?” De verteller lijkt te twijfelen aan het bestaansrecht van zijn kunstwerk” (Van Tooren 61)

De maakbaarheid en het determinisme van het verhaal worden door Van Tooren toegekend aan de verteller die het scenario voor Elsje bedacht heeft: “Zelfs aan details uit Elsjes bekentenis die na te lezen vallen in de confessieboeken in het Amsterdams gemeentearchief voegt de verteller een zin toe die zijn aanwezigheid als reconstruerende instantie verradt: “Ze zegt dat ze vanochtend opnieuw ruzie kregen, dat de vrouw haar met de bezem begon te slaan en dat ze precies op het moment dat ze in grote heftigheid ontstak op een stoel een bijl zag liggen. *Ze zegt dat het net was of iemand die bijl voor haar had klaargelegd.*” (Van Tooren 62)

Al deze postmoderne kenmerken, belichaamd in de verteller, worden in *De schilder en het meisje* gecombineerd met een kenmerk van de traditionele historische roman, namelijk dat De Moor gebruik maakt van de gaten in de geschiedenis om haar fantasie de vrije loop te kunnen laten en het verhaal over de ontmoeting tussen Elsje en Rembrandt in te vullen en te vertellen.

## 8.1 Inhoud

In *De schilder en het meisje* volgen we de schilder Rembrandt van Rijn en Elsje Christiaens, een 18-jarig meisje dat vanuit Jutland achter haar zus Sarah-Dina aan afreist naar Amsterdam. Op deze reis wordt ze bedreigd door verschillende gevaren zoals stormen op zee, sneeuwstormen en de avances van in haar geïnteresseerde mannen. Opvallend, zowel voor de lezers als voor de personages in *De schilder en het meisje*, is hoe koelbloedig Elsje blijft onder de druk van deze voor haar onbekende gevaren. “Zonder angst en met een blanco geheugen keek ze naar de insluiting van het ijs, dat in de volle zon meer op een droombeeld leek dan op een aanval

op de eikenhouten ribben van het schip.” (De Moor 73). Deze koelbloedigheid wordt door Margriet de Moor vanaf het begin benoemd, waarbij ze ook steeds zinspeelt op het naderende onheil dat Elsje zal overkomen.

Eenmaal aangekomen in Amsterdam gaat Elsje op zoek naar haar zuster, maar ze verliest tijdens deze zoektocht de realiteit uit het oog. Terwijl ze weet dat ze een baan moet vinden om haar louche hospita's huur te kunnen betalen, raakt Elsje steeds afgeleid door haar speurtocht naar haar zus. Als de tijd van betalen vervolgens eenmaal is aangebroken, stelt de hospita voor om de schuld in natura te verrekenen, ze runt namelijk een bordeel. De vrouwen krijgen ruzie en Elsje slaat de hospita dood met een bijl waarna ze op de vlucht slaat.

Deze vlucht duurt echter niet lang en al snel wordt Elsje ingerekend en na een proces wordt de straf bepaald: dood door wurging.

De dag waarop het vonnis zich zal voltrekken volgen we ook een naamloze schilder die bezig is enkele boodschappen te doen in Amsterdam. Bijna angstvallig doet hij zijn best de Dam, waar Elsje om elf uur gewurgd zal worden, te ontwijken. Tijdens zijn tocht door Amsterdam haalt de schilder herinneringen op aan zijn leven waardoor de lezer niet alleen het levensverhaal van Elsje leert kennen, maar ook dat van de schilder. Ondanks dat Elsje voor haar komst in Amsterdam een veilig en beschermd leven heeft gehad, het tegenovergestelde van de door leed verteerde schilder, komen hun levens samen in haar dood.

De schilder gaat haar lijk bezoeken op het galgenveld en maakt een schets van het lijk, een tekening door Rembrandt van Rijn, genoemd *Hanging on a Gibbet*.

## Kenmerk een: Globale inhoudelijke beschrijving

Voor de analyse van *De schilder en het meisje* is gekozen voor het postmoderne kenmerkenschema. De roman vertoont in de onderstaande analyse onvoldoende overeenkomsten met het traditionele kenmerkenschema.

### **Globale inhoudelijke beschrijving**

**(1) Bevat paranoïde situaties met ondervragingen en een bekentenis.** De ondervraging die plaatsvindt als Elsje is aangehouden, kan niet worden gezien als een postmodern kenmerk omdat het een ondervraging betreft zoals deze traditioneel gezien voorkomt, met agenten en een misdadiger die schuld moet bekennen. Aangezien er ook daadwerkelijk een misdaad is gepleegd, is het geen bekentenis in de postmoderne zin van het woord.

**(2) Bevat ironie, absurdisme en clichés.** Dit kenmerk komt niet opvallend voor in *De schilder en het meisje*

**(3) Ontwricht zekerheden en frustreert kennispatronen.** Dit kenmerk komt niet voor in *De schilder en het meisje*

**(4) Eclectisch samengesteld met kenmerken uit andere stromingen.** Er kunnen enkele modernistische trekken worden herkend in de roman. Deze uit zich vooral in de beschrijving van de belevingswereld van de schilder. Deze is vooral intern gericht, waarbij de beschrijving van Elsje aan de oppervlakte blijft. Daarnaast is het, om met de woorden van Marjolein van Tooren te spreken een schildersroman, waarbij de schilderkunst samen wordt gebracht met een historisch aspect (Van Tooren 58).

**(5) Beschrijft een mogelijke wereld/geschiedenis.** De Moor vult een lacune in de geschiedenis door de wandeltocht van Rembrandt te beschrijven. Tijdens zijn dwaaltocht door Amsterdam is hij onbewust op weg naar het galgenveld. Dit is echter niet in overeenstemming met de postmoderne gedachte van een alternatieve geschiedenis.

**(6) Vestigt de aandacht op het marginale en toevallige, maakt verbinding tussen het subtiele en banale.** De toevallige ontmoeting wordt zeer uitgebreid besproken in de roman. Hierbij wordt echter wel steeds vermeld dat deze ontmoeting van te voren al zo gepland was.

**(7) Overtreedt de lacune-regel door juist wél historisch bekende gebeurtenissen en personen te beschrijven.** De Moor maakt gebruik van de lacune in de geschiedenis die bestaat rondom het ontstaan van de schetsen van Elsje op het galgenveld. In deze zin volgt De Moor dus de traditionele weg van de historische roman. Door echter ook de persoonlijkheid van Rembrandt te bespreken, krijgt de roman tevens een postmodern karakter, hij is immers een bekend historisch persoon. Doordat de beschrijving hiervan echter voornamelijk gericht is op zijn persoonlijkheid, kan dit óók als een ingevulde lacune bestempeld worden.

**(8) Bevat opvoering van ficties als scenario, wist de scenario's uit door ze op te voeren.** De opvoering van scenario's bestaande uit ficties is duidelijk aanwezig in *De schilder en het meisje* aangezien De Moor gebruik maakt van schilderkunst uit allerlei eeuwen, refereert aan onze moderne tijd en toespeelt op de toekomst. Deze scenario's worden dan ook opgevoerd, maar niet uitgewist.

De hoofdstukken waarin de roman is ingedeeld zijn niet altijd toebedeeld aan maar één personage. De roman bestaat uit negenentwintig, relatief korte, hoofdstukken die elk een eigen titel hebben. Soms dient deze titel tevens als eerste zin van het hoofdstuk, zoals in hoofdstuk dertien 'Als een vrouw wil (I)' (De Moor 113).

In *De schilder en het meisje* draait het hele verhaal om de toevallige 'ontmoeting' van Rembrandt en Elsje Christiaens. De Moor beschrijft beide levens zo uitgebreid dat het lijkt alsof



het voorbestemd was dat Elsje gewurgd zou worden op de Dam in Amsterdam en dat Rembrandt uiteindelijk een schets zou maken van haar lichaam op het galgenveld. Daarnaast is de beschrijving van het verhaal een geschiedenis die wordt gekenmerkt als een niet-verifieerbaar coördinaat. De Moor vult hiermee een lacune in de geschiedschrijving waarbij haar fantasie overeen zou kunnen komen met de historische werkelijkheid, deze is echter niet opgetekend, waardoor het gissen blijft naar de reden waarom Rembrandt besloot Elsje te tekenen. De marginaliteit van dit voorval is echter dusdanig dat het hele onderwerp van de roman als een postmoderne keuze getypeerd kan worden. Vanwege deze postmoderne keuze, kan het schema van de postmoderne roman gehanteerd worden om de roman te categoriseren. Bij het beschrijven van de kenmerken blijkt echter dat *De schilder en het meisje* niet volledig voldoet aan het postmoderne schema, noch aan dat van de traditionele historische roman. Van beide schema's komen enkele kenmerken voor. Het traditionele schema kan echter niet toegepast worden vanwege de postmoderne trekken van de roman.

## 8.2 Kenmerk twee: Historische referentialiteit

### **Historische referentialiteit**

**(1) Falsificeert de geschiedenis.** Om de volledige historische correctheid of falsificatie ervan te toetsten, is een breder onderzoek nodig. Afgaande op de stelling van Van Tooren, namelijk dat de verteller zinnen heeft toegevoegd aan de bekentenis van Elsje, kan geconcludeerd worden dat de geschiedenis inderdaad gefalsificeerd wordt.

**(2) Bevat veel intertekstuele verwijzingen.** In de tekst zijn vele verwijzingen naar het heden en het verleden van de auteur en de daarbij horende ficties te vinden.

**(3) Fysische wetten van de werkelijkheid worden overtreden, bevat een voorliefde voor het onmogelijke.** Rembrandt raakt in gesprek met zijn collega's Titiaan en Van Gogh. Dit is echter natuurkundig gezien niet mogelijk, gezien Van Gogh en Titiaan beiden niet leefden in Rembrandts tijd.

De tekening die Rembrandt uiteindelijk maakt van het lijk van Elsje Christiaens is ook in onze werkelijkheid te bekijken als 'Elsje Christiaens hanging on a Gibbet' in het Metropolitan Museum of Art in New York. Wat betreft de verdere historische referentialiteit, houdt De Moor in zeer grote lijnen de waarheid aan. Tevens houdt ze zich ook aan een kenmerk van de traditionele historische roman, namelijk het bespreken van lacunes in de geschiedschrijving. De afwegingen die Rembrandt maakt om Elsje te gaan tekenen, zijn mogelijk en zijn dus niet-verifieerbare coördinaten. Omdat dit een literatuurstudie en geen geschiedkundige studie is, kan

er op de historische correctheid maar kort de aandacht gevestigd worden. Heirbrant stelde dat om een historische persoon te kunnen identificeren, deze in de roman moet voldoen aan zes verifieerbare coördinaten: a) de familie- of geslachtsnaam b) de nationaliteit c) de beroepsbezigheid d) de relatie tot andere historische personen e) de historische periode f) de belangrijkste daden.

Als we deze zes coördinaten toepassen op Elsje Christiaens, blijkt dat zij te identificeren is met de historische Elsje Christiaens die in de eerste week van mei 1664 ter dood werd veroordeeld en gebracht in Amsterdam. Zowel in de werkelijkheid als in de roman is Elsje Christiaens een werkzoekende meid van achttien jaar in de zeventiende eeuw die vanuit Denemarken (Jutland) naar Amsterdam is gekomen. De moord die Elsje pleegde op de 'slaapvrouw' van wie zij een kamer huurde, is eveneens in overeenstemming met de werkelijkheid.

De schilder daarentegen kan niet geïdentificeerd worden, ondanks dat de auteur regelmatig kleine feiten over de schilder loslaat. Vanwege het niet noemen van Rembrandts naam, kan hij niet geïdentificeerd worden met de coördinaten van Heirbrant. Een kenner zou echter door middel van de tekst een profiel van Rembrandt van Rijn kunnen schetsen. Zo komen we van 'de schilder' te weten dat hij ooit op de Rozengracht 184 heeft gewoond (p.16), hij in zijn jeugd in Leiden heeft gewoond (p.19), hij een zoon (p.21) en een dochter (p.26) had, hij eenmaal getrouwd was en daarna samenwoonde met een vrouw die hij Ricky noemt. Als we deze gegevens vergelijken met wat er over Rembrandt van Rijn bekend is, zien we dat deze coördinaten overeenstemmen. Daarnaast beschrijft De Moor ook een schilderij waaraan hij werkt op de dag van Elsjes terechtstelling:

Het maakt nogal een verschil of je een maneschijntje voor boven de schouw penseelt, of aan een doek werkt dat na een lange weg, een die van de zeventiende eeuw tot in de twintigste door zou lopen, als het sympathiekste, liefste, innigste schilderij op de hele wereld zou gelden waarnaar geen mens zou kunnen kijken zonder er zich niet tot diep, diep in het eenzame deel van zijn hart aan over te geven.

Men zou het noemen: *Het Joodse Bruidje*. (De Moor 118)

Het beschreven schilderij staat inderdaad bekend onder de genoemde titel, en is geschilderd door Rembrandt van Rijn. Kort na de beschrijvende passage over *Het Joodse Bruidje* verzucht Van Gogh in de roman: "Hoor eens, ik geef zó tien jaar van mijn leven als ik, laten we zeggen, veertien dagen ongestoord naar dit schilderij mag kijken" (De Moor 118). Een postmodern procedé, aangezien Vincent van Gogh leefde in de negentiende eeuw en deze samengebrachte personages op dat moment in dezelfde ruimte verkeren. Toch is ook deze uitspraak geen

falsifiëring van de geschiedenis, het citaat wordt onder andere door het Rijksmuseum overgenomen om het schilderij te beschrijven. Van Gogh wordt echter zo vluchtig genoemd, dat hij niet te identificeren valt volgens de coördinaten van Heirbrant en daarmee dient hij als historisch achtergrondpersonage, net zoals de joodse filosoof Spinoza, naar wie vaag verwezen wordt in de volgende passage:

En een van hen was die geleerde jood? 'Nee, ze vertelden dat die tegenwoordig in Rijnsburg woont.' [...] Terwijl hij luisterde naar wat de stamgasten hadden gezegd dat die jood had gezegd, had hij buiten de wind en de regen weer horen opsteken. [...] ... en hij zei ook, zeiden ze, dat je alles waar een mens in zijn leven maar naar kan verlangen met een heel simpel tekeningetje kan uitbeelden, een van de banaalste meetkundige vormen die er bestaan, de gelijkzijdige driehoek. (De Moor 23)

Wat betreft de historische correctheid en voor zover de verifieerbare coördinaten dan ook daadwerkelijk te verifiëren zijn, grenst de roman zeer aan de waarheidsgetrouwe feiten. Niet alleen wat het benoemen en identificeren van historische personages betreft, maar ook vanwege de routebeschrijving die De Moor geeft van de tocht die Rembrandt door Amsterdam maakt. Een ijverige lezer zou zo een kaart kunnen uittekenen van de straten waardoor hij loopt, waardoor vandaag de dag nog steeds mensen lopen.

### 8.3 Kenmerk drie: Vertelsituatie

#### Vertelsituatie

**(1) Bijna lijfelijk aanwezige verteller die zich bewust is van de onzekere greep op de werkelijkheid.** De auctoriale verteller maakt niet kenbaar een onzekere greep op de werkelijkheid te hebben. Eerder probeert deze de werkelijkheid in het heden van de auteur samen te brengen met het verleden waarin de romanpersonages leven. Deze handeling van de verteller zorgt juist voor een verstevigde grip op de werkelijkheid, de verteller beschikt immers over informatie van het heden en het verleden. Aan dit postmoderne kenmerk wordt dus niet voldaan. De verwijzingen naar de toekomst door de verteller zorgen echter wel voor een postmoderne invalshoek.

**(2) Bevat (vaak) meerdere vertellers, vaak individualistische bourgeoisfiguren.**

Hiervan is geen sprake in *De schilder en het meisje*.

**(3) Metalepsis: Grensoverschrijding van personages, auteur en verteller.** Hiervan is geen sprake in *De schilder en het meisje*.

Een auctoriale, alwetende verteller heeft constant het woord in *De schilder en het meisje*. De verteller die de twee personages volgt, is alwetend en richt zich vaak op de beschrijving van de psyche van beide personages, zoals bij het vertrek van Elsje uit Jutland:

“Zeewind. Dodevislucht rond de havengebouwen. En Elsje Christiaens die in de schemering naar de kaai afdaalt met een gezicht dat je niet anders dan een reisgezicht kunt noemen. Ernstig (vanwege het afscheid), vastberaden (enige eigen inbreng tegenover het lot), deemoedig nu er van alles ging komen dat ze aanvaardde, allicht, maar waarvan ze nog niet het kleinste, miniemste onderdeelje wist.” (De Moor 65)

Maar ook de psychische gemoedstoestand van de schilder wordt regelmatig besproken:

“Ze heeft zich in zijn hoofd genesteld. [...] Het meisje dat hem eigenlijk al de hele dag heeft vergezeld, stap voor stap, beeld voor beeld, wetmatig op weg naar haar dood, is ten slotte voor hem gaan leven. Niet het zenuwklokgelui, niet de toeschouwers die hulpeloos als kettinggangers naar de Dam trokken en ook niet het verslag van de gehaaide mevrouw Cloeck hebben zijn ogen voor haar geopend, het is zijn zoon geweest. (De Moor 218)

De aandacht voor de interne overpeinzingen van een personage is niet direct een postmodern kenmerk maar een uit het modernisme<sup>18</sup>. In de context van dit verhaal wordt het kenmerk echter postmodern vanwege de eclectische samenstelling van deze roman. Hij bestaat uit elementen van verschillende stromingen: het traditionele van de historische roman, de beschrijving van de psyche uit het modernisme en de sprongen in de tijd door de alwetende verteller uit het postmodernisme. Daarnaast is deze roman tevens een schildersroman, waarbij er veel aandacht is voor de beeldende kunst. Het postmodernisme maakt (volgens Bertens en D’haen) gebruik van andere stromingen om zelf iets te creëren.

Verdere thematiserende kenmerken uit het postmodernisme komen echter niet voor in *De schilder en het meisje*. Ondanks de verspringende focalisatoren en de abrupte wisselingen van onderwerpen, wordt in de roman geen kenmerk uit een andere stroming uitvergroot, extremer gemaakt of geïroniseerd. Daarnaast is door de hele roman door te lezen hoe De Moor naar een eindpunt toewerkt: het samenkomen van Rembrandt en Elsje.

---

<sup>18</sup> Modernistisch proza staat bekend om de intellectuele scepsis, de twijfel aan de kenbaarheid van de wereld en de mogelijkheden van de taal (Bel 676).

Ondanks de afwezigheid van sterke postmoderne kenmerken, kan deze roman niet worden geschaard onder het traditionele kenmerkschema. De alwetende verteller is namelijk een tijdgenoot van de auteur en de vooruitwijzingen naar het heden van de auteur, en hoe dit samenvalt met het verleden, is niet in lijn met de kenmerken van de traditionele historische roman.

## 8.4 Kenmerk vier: Historische tijdsaanduiding

### Historische tijdsaanduiding

**(1) Volgt niet chronologisch de geschiedenis, ontwricht traditionele tijdspatronen.** De verwijzingen naar het heden van de auteur en de gesprekken die Rembrandt buiten zijn eigen heden voert met Van Gogh en Titiaan zorgen voor een ontwrichting van het traditionele tijdspatroon.

In de roman wordt er zowel op een traditionele als op een postmoderne wijze met het concept tijd gespeeld. Zo past De Moor enkele traditionele procedés toe om de lezer te laten weten in welk jaar de roman zich afspeelt. Deze zijn echter niet altijd even concreet, zoals de titel van het eerste hoofdstuk 'Toen, hier', en blijven voor de lezer lang vaag: "in de tijd waarin dit allemaal speelt deed men dat niet lichtvaardig" (De Moor 35). De lezer zou een tijdsindicatie kunnen afleiden uit het gegeven dat Nederland nog 'de Republiek' wordt genoemd en haar inwoners aangeduid worden met 'Batavieren' (De Moor 16,17).

Later wordt de eeuw wel gespecificeerd, maar het jaartal van het verhaal wordt niet concreet genoemd: "Want het zeventiende-eeuwse sterfbed had zo zijn vaste bezoekers. [...] Testamenten waren een ware hartstocht in de Republiek." (De Moor 125)

In het kenmerkschema valt te zien dat verwijzingen naar de toekomst, gedaan door het personage of de verteller, een procedé is van de traditionele historische roman. Er kan echter gesteld worden dat dit procedé alleen bij de traditionele kenmerken in te delen is als het een verwijzing naar de toekomst van het personage zelf betreft, indien hij of zij herinneringen ophaalt. Als het bijvoorbeeld een verwijzing naar de verre toekomst betreft, zoals op pagina 21 van *De Schilder en het meisje*, kan er gesproken worden van een postmoderne toekomstverwijzing: "[...] niet van zins er zelfs maar in gedachten op in te gaan, liep hij over de Nieuwezijds Achterburgwal, een straatnaam die over een paar eeuwen van de plattegrond verdwenen zou zijn maar nu nog een brede woongracht was met een wallenkant tot aan de

haven.” De verwijzing ‘over een paar eeuwen’ kan verwijzen naar het heden van de auteur, waardoor het een ontwrichting is van een traditioneel tijdspatroon.

Een vergelijkbare, doch op het eerste gezicht traditionele verwijzing naar de toekomst, vinden we enkele pagina’s verderop: “Een ontmoeting die als alle ontmoetingen lang van tevoren was voorbereid en in feite ook al begonnen.” (De Moor 29). Traditioneel gezien kan deze toekomstverwijzing worden verklaard als een hint voor de lezer vanuit de alwetende auctoriale verteller. Toch kan deze verwijzing ook als een postmodern kenmerk worden gezien, omdat de voorbereiding die wordt genoemd, en het begin van de ontmoeting tussen Elsje en Rembrandt, kunnen duiden op de voorbereiding van die de auteur getroffen heeft bij het plannen van het verhaal, en het schrijven ervan.

Dat de bovenstaande passage uiteindelijk als postmodern te bestempelen is, kan gebaseerd worden op de andere verwijzingen naar de twintigste en eenentwintigste eeuw:

De schilder hoort zijn gast grommen. ‘Wat is er?’ vraagt hij bezorgd. ‘Bent u onwel?’ De ander heft verschrikt zijn armen op. ‘Nee, nee. Het is niets.’ En wendt zich af. De schilder ziet niet hoe zijn dode collega met ogen zwart van ontzetting de eeuwigheid in kijkt. Het is het jaar 1985. De stad aan de Neva heet dus nog Leningrad. In het Sovjet-Russische museum De Hermitage hangt op de tweede verdieping het naakt dat als het mooiste ter wereld geldt. (De Moor 169).

Ook hier zorgt het wisselende gebruik van traditionele en postmoderne procedés ervoor dat er geen definitieve stempel gedrukt kan worden op de wijze waarop de tijd gepresenteerd wordt in *De schilder en het meisje*.

## 8.5 Kenmerk vijf: Verhaalverloop

### Verhaalverloop

**(1) Er wordt vanuit gegaan dat de fabel altijd een sujet is.** Doordat De Moor zinspeelt op de zichtbaarheid van de samenstelling van het verhaal, is dit kenmerk aanwezig in de roman.

**(2) Beschrijft vaak de herinneringen van personages.** Voornamelijk de herinneringen uit Rembrandts verleden worden besproken, maar niet in een dusdanige vorm dat het een postmodern procedé genoemd kan worden. Eerder wordt het gedaan op een traditionele wijze omdat de herinneringen van Rembrandt zonder gaten worden overgebracht, het postmodernisme stelt het onfeilbare geheugen te kijk of ironiseert het.

**(3) Wil geen kennis overbrengen.** Of Margriet de Moor met deze roman de bedoeling had om kennis over te brengen kan niet met zekerheid gezegd worden. Wel kan er afgegaan worden op de falsificatie van de geschiedenis die De Moor invoert, dit impliceert dat zij de kenbaarheid van de geschiedenis aan de kaak wil stellen, een postmoderne manier om om te gaan met de geschiedschrijving.

**(4) Heeft geen kern of centrum.** *De schilder en het meisje* heeft een kern, namelijk de onontkoombare samenkomst van Elsje en Rembrandt en hoe hun lot hen naar hun bestemming lijkt te hebben geleid. Doordat het verhaal om deze kern gecentreerd is, voldoet de roman niet aan dit postmoderne kenmerk.

De herinneringen van Rembrandt (de schilder) en Elsje (het meisje) zijn een van de eerste postmoderne kenmerken die opvallen in de roman, omdat deze herinneringen het grootste deel ervan vormen en in korte, niet-chronologische delen door elkaar heen lopen maar ook omdat ze naar binnen gekeerd zijn. Deze herinneringen onderbreken de chronologie en daarmee ook de werkelijkheidsillusie, waardoor ze onder het postmodernisme vallen. Margriet de Moor laat de verhalen in elkaar versmelten zonder altijd een even duidelijk signaal aan de lezer te geven wiens verhaal en wiens herinnering op dat moment verteld wordt. Hierbij moet vermeld worden dat voornamelijk de herinneringen van Rembrandt sterk verspringen en uitstapjes kunnen maken van zijn jeugd naar een periode die veel later kwam. De herinneringen van Elsje beschrijft De Moor op een relatief chronologische wijze die uiteindelijk leidt naar een eindpunt.

## 8.6 Kenmerk zes: Couleur locale

### Couleur locale

**(1) Bevat kaarten, voetnoten of stambomen.** Dit kenmerk komt niet voor in *De schilder en het meisje*.

**(2) Richt zich voornamelijk op de weergave van de buitenwereld.** Hiervan is geen sprake in de roman aangezien deze zich op beide factoren, zowel binnenwereld (voornamelijk van Rembrandt) als de buitenwereld richt. De buitenwereld wordt ook voor een groot deel in schilderstermen besproken waarbij vooral kleuren en lichtinval een grote rol spelen.

**(3) Historisch correcte weergave van zeden, kleding, historische namen, materiële en geografische werkelijkheid en architectuur.** Het historisch materiaal dat door De Moor gebruikt wordt, wordt in veel gevallen uitvoerig beschreven. Met name de

architectuur zoals deze wordt gezien door Rembrandt en de kleding van Elsje, die ze ook aanheeft op de tekeningen van Rembrandt.

Ook de schepping van de couleur locale heeft De Moor volgens de traditionele procedés van de historische roman tot stand gebracht. Dit komt voornamelijk tot uiting door de aandacht die De Moor heeft besteed aan het correct weergeven van de zeden, kleding, het atelier van Rembrandt, historische namen, materiële en geografische werkelijkheid en architectuur.

Een voorbeeld hiervan is de beschrijving van Elsjes kleren, maar ook de beschreven ruimte op de dag van haar executie: “Ze kwam door de zijdeur op de eerste verdieping naar buiten, het schavot op, bij haar bovenarmen vastgehouden door twee cipiers. Ze was gekleed in extra goed dat men na haar duik in het water uit haar reiskistje had genomen, een rode rok, blauwgrijs onderhemd en een paarsig jak met halflange mouwen. Wel droeg ze nog haar rendierlaarsjes.” (De Moor 61).

Een beschrijving van de ruimte die het decor vormt, is in elke historische roman een onderdeel van de couleur locale. In de beschrijving van deze ruimtes is vaak historisch materiaal in details terug te vinden. Zo ook in *De schilder en het meisje* waar wordt betaald met ‘daalders’, in de kamers ‘toortsen flakkerden’, en het dochtertje Neelie “een eendenvoet [had] gekregen om mee te spelen, de spier hing er nog als een touwtje uit. Als ze eraan trok sloot de voet zijn tenen en vliezen, liet ze los dan zwom hij bij wijze van spreken weer vrolijk weg” (De Moor 26).

Enkele scènische beschrijvingen van handelingen dragen bij aan de sfeer van de zeventiende eeuw, zoals het vullen van matrassen, het werk dat Elsje in Jutland verrichtte: “In het midden stonden de met planken afgedekte schragen waarop zij en haar zus de matrassen en kussens fabriceerden die ze op de markt probeerden te slijten. [...] Allergie voor veren en dons bestond toen nog niet.” (De Moor 36).

Ook de zwarte, duistere kant van de Gouden Eeuw wordt niet onbelicht gelaten. Rembrandts vrouw sterft aan de pest. De beschrijving van haar behandeling, en het sterfproces, horen ook bij deze scènische beschrijvingen:

Rond het middaguur hoefde niemand zich nog af te vragen wat dat voor harde zwarte puisten waren. Dat was maandag. Dinsdag. Ze kreeg een zweetmiddel van in bier opgeloste mirre. Ze kreeg een klyasma waarin fijngewreven robijn was verwerkt. ‘Contant afrekenen graag,’ zei de vrouw die de medicijnen toediende tegen de schilder. [...] Pestzieken moesten op straffe van twee gulden boete ogenblikkelijk worden gemeld. [...] tak, tak, tak!, daar had hij al een witgekalkt stuk hout boven de voordeur gespijkerd. Ook was er – dit alles volgens stedelijk voorschrift – met de witkwast een grote P op het middenpaneel gekalkt. (De Moor 135).



Een ander kenmerk dat voor een lezer die Amsterdam goed kent, veel zal bijdragen aan de couleur locale, is de uitgebreide routebeschrijving die de auteur geeft wanneer Rembrandt door de stad loopt. De lezer kan zijn route bij wijze van spreken volgen door de straten van Amsterdam, maar zal deze door de ruimtelijke omschrijvingen zien in een andere eeuw.

## 8.7 Conclusie

In *De schilder en het meisje* wordt een mogelijke versie van de geschiedenis beschreven waaruit de schets van Rembrandt tot stand is gekomen. Deze alternatieve versie van de geschiedenis kan als een niet-verifieerbaar coördinaat worden gezien, waardoor deze roman voldoet aan de lacune-regel. De hele roman is, in grote mate gebaseerd op dergelijke traditionele procedés, zoals de waarheidsgetrouwe weergave van de kleding, architectuur, geografie maar ook sociale verhoudingen en het rechtssysteem. Er is in deze roman dus veel materiaal aan de geschiedenis ontleend om een verzonnen historisch plot te beschrijven.

Toch 'flirt' de roman af en toe met het postmodernisme, waardoor hij niet officieel als een traditionele historische roman bestempeld kan worden. De hele roman draait om de 'toevallige' ontmoeting tussen Rembrandt en Elsje waarbij de aanloop naar deze ontmoeting laat zien dat de fabel altijd een sujet is, doordat de geschiedenis op een niet-chronologische wijze verteld wordt. De verteller wil de lezer inzicht geven in het scheppingsproces van het schilderij *Het joodse bruidje*, en in dat van de schetsen. Het gaat namelijk om de kunstenaar die op zoek is naar een onderwerp. Tevens biedt hij ook inzicht in het scheppingsproces van de roman.

Uiteindelijk kan gesteld worden dat *De schilder en het meisje* een sterk traditioneel georiënteerde postmoderne historische roman is die via de traditionele lacune-regel een postmoderne invulling heeft gegeven aan de uitwerking van het plot. Daarom ontbreken in deze analyse ook enkele postmoderne kenmerken, zoals de kenmerken die onder de categorieën 'personages' en 'beeld- en taalgebruik' vallen. Deze categorieën kunnen namelijk onvoldoende uitgewerkt worden omdat er niet op een postmoderne wijze met deze kenmerken wordt omgegaan.

## Hoofdstuk 9: Conclusie

---

### 9.1 Conclusie

Het werk van Serge Heirbrant heeft als leidraad kunnen dienen om een profiel te schetsen van de traditionele historische roman. Door zijn uitgebreide onderzoek naar het genre, en de definiëring van dit genre, werd het mogelijk uit zijn werk, aangevuld met het werk van anderen zoals Lies Wesseling, Bart Vervaeck en Van den Berg, een kenmerkenlijst te destilleren van de traditionele historische roman. Hiermee werd de eerste deelvraag beantwoord: “Wat zijn volgens Heirbrant en anderen, de kenmerken van de historische roman? De belangrijkste kenmerken van de traditionele historische roman zijn dat een historische roman bestaat uit één dimensie, namelijk het verleden, dat de couleur locale bepaald wordt door een correcte weergave van zeden, architectuur, kleding, sociale en maatschappelijke verhoudingen. De afbakening van deze kenmerken heeft geleid tot het maken van het schema dat toegevoegd werd aan het theoretisch kader. Een ander belangrijk kenmerk dat uit meerdere onderzoeken naar voren kwam is het gebruik van historisch materiaal, dat zowel een historisch waargebeurd plot kan omvatten als gebruiksvoorwerpen uit een vroegere periode.

Tevens heeft Heirbrant aangetoond dat in een traditionele historische roman vaak Walter Scott als voorbeeld wordt gebruikt, waardoor er een Waverley-thema in voorkomt. Eveneens heeft Heirbrant aangetoond dat het gebruik van dit thema niet noodzakelijk is voor de traditionele historische roman, maar dat het werk van Walter Scott wel vaak als maatstaf voor andere historische romans gehanteerd wordt.

Het tweede onderdeel van dit onderzoek richtte zich op de kenmerken van het postmodernisme en specifiek de postmodernistische roman. Dit werd voornamelijk gedaan aan de hand van het werk van Bart Vervaeck, wederom aangevuld met andere onderzoeken zoals dat van Lies Wesseling, Brian McHale en Bertens en D’haen. Dit leidde tot het antwoord op de deelvraag: wat zeggen Vervaeck en anderen over het postmodernisme en de postmodernistische (historische) roman?

Vervaeck stelde dat de postmoderne roman niet beantwoordt aan voor andere genres opgestelde profielen en dat dit type roman vaak getypeerd wordt met kenmerken van wat hij niet is. Vervaeck stelde echter dat er, met een slag om de arm, toch enkele kenmerken van de postmoderne roman vastgesteld kunnen worden, zoals het metalepsisverschijnsel, de voorliefde voor het marginale, toevallige en onmogelijke en het falsificeren van de geschiedenis. Daarnaast volgt de postmoderne roman niet de traditionele en chronologische weg van de tijd, en kan hij als multidimensionaal gekenmerkt worden. Ook deze kenmerken en de overige kenmerken

konden door de genoemde onderzoeken verwerkt worden in de kenmerkenlijst die heeft gediend als analysemodel voor de romans uit het corpus. Hiermee wordt ook de laatste deelvraag positief beantwoord: Zijn hun theorieën bruikbaar om de contemporaine historische romans in het corpus te classificeren?

Een analyse van dit corpus heeft geleid tot de uiteindelijke beantwoording van de hoofdvraag: wat zijn de kenmerken van de contemporaine historische roman, tegen de achtergrond van de postmoderne discussie over de vertelbaarheid van de geschiedenis?

Door middel van de analyse zijn drie romans (*De Ochtendgave*, *Vrij man* en *De schilder en het meisje*) geclassificeerd waarvan *De Ochtendgave* als traditioneel bestempeld kon worden, *Vrij man* als postmodern en *De schilder en het meisje* als een licht postmoderne roman gebaseerd op traditionele bouwstenen. De kenmerken van zowel de traditionele kant als de postmoderne kant zijn in de twee postmoderne romans te vinden. Door de aanwezigheid van postmoderne procedés worden de traditionele kenmerken in sommige gevallen geïroniseerd. Bij andere voorbeelden deden de aanwezige postmoderne kenmerken de traditionele kenmerken teniet, zoals het gebruik van historisch materiaal (architectuur, kleding, en zeden) en de algemene couleur locale, een kenmerk dat in elke historische roman een rol speelt en daarom niet alleen aan de traditionele historische roman toebehoort. De traditionele historische roman beantwoordt alleen aan het traditionele profiel.

Concluderend kan dus gesteld worden dat de contemporaine historische roman nog steeds gebruik maakt van de traditionele kenmerken en deze al dan niet op een postmoderne wijze inzet, waarbij de vertelbaarheid van de geschiedenis en het concept van tijd geïroniseerd en betwijfeld worden. In alle romans zijn echter enkele kernkenmerken te vinden die de roman als historische roman definiëren, zoals het gebruik van historisch materiaal.

## 9.2 Discussie

Het onderzoek en de hiermee bereikte resultaten hebben een bondige kenmerkenlijst opgeleverd voor andere onderzoekers, die gebruikt kan worden om de contemporaine historische roman te classificeren als postmodern of traditioneel. Door de beperkingen in ruimte van dit onderzoek, zijn niet alle aspecten uitvoerig behandeld. Dit zou in een ander onderzoek uitgebreider kunnen. De geanalyseerde romans vormen een pilot, er zou een veel groter corpus nodig zijn om de onderzoeksvraag verder te onderbouwen.

Het kenmerkenschema had, na een verdere bestudering van de secundaire literatuur over de historische roman, verder uitgebreid en uitgewerkt kunnen worden. Het kenmerkenschema

zoals het nu gevormd is, toont basiskenmerken van zowel de traditionele en postmoderne historische roman.

Daarnaast zou ook een diepere geschiedkundige uitwerking op zijn plaats zijn geweest, daar de historische referentialiteit van de romans getoetst werd aan de werkelijkheid. In dat geval had elke roman nauwkeurig op zijn historische correctheid getoetst kunnen worden wat betreft historisch plot en historisch materiaal.

De resultaten zoals deze nu gevormd zijn, hebben echter een bondig overzicht opgeleverd dat als hulpmiddel gebruikt kan worden bij het analyseren en dieper doorgronden van de hedendaagse historische roman. Drie recente Nederlandse romans zijn op een nieuwe wijze geclassificeerd tegen de achtergrond van de postmoderne tendens die in het genre te ontdekken valt.

Verdere bestudering van de secundaire literatuur en een uitgebreider onderzoek van primaire literatuur met grotere aandacht voor het historische aspect zijn aan te bevelen om de ontwikkelingen van de hedendaagse historische roman in kaart te brengen.

## Bibliografie

---

### *Primaire literatuur*

Heijden, A.F.Th. van der. *De ochtendgave*. Amsterdam: De Bezige Bij. 2015.

Moor, Margriet de. *De schilder en het meisje*. Amsterdam: De Bezige Bij. 2010.

Noordervliet, Nelleke. *Vrij man*. 5<sup>de</sup> druk, Amsterdam: Uitgeverij Augustus. 2013.

### *Secundaire literatuur*

Ankersmit, Frank. *De navel van de geschiedenis: over interpretatie, representatie en historische realiteit*. Groningen: Historische Uitgeverij, 1990.

Balfoort, D.J. *Het muziekleven in Nederland in de 17de en 18e eeuw*. Amsterdam: P.N. van Kampen & Zoon, 1938.

Bel, Jacqueline. *Bloed en rozen: geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1900-1945*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker. 2015.

Berg van den, Willem, Couttenier, Piet. "De Periode 1830-1860: Het Zuiden". *Alles is taal geworden: geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900*. Uitgeverij Bert Bakker, 2009. 399-414.

Bertens, Johannes Willem, D'haen, Theo. *Het Postmodernisme in de literatuur*. Amsterdam: De Arbeidspers, 1988.

Bork, G.J., Van, H. Gorp, Van, P.J. Verkruijsse. "Anachronisme." Algemeen Letterkundig Lexicon. DBNL, 2012. Web. 28 Maart. 2017. <[www.dbnl.org/tekst/dela012alge01\\_01/dela012alge01\\_01\\_00147.php](http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00147.php)>.

Bork, G.J., Van, H. Gorp, Van, P.J. Verkruijsse. "Sujet." Algemeen Letterkundig Lexicon. DBNL, 2012. Web. 28 Maart. 2017. <[www.dbnl.org/tekst/dela012alge01\\_01/dela012alge01\\_01\\_04314.php](http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_04314.php)>.

Brantlinger, Patrick, and William B. Thesing. *A companion to the Victorian novel*. Malden: Blackwell Publishing, 2002.

Brems, Hugo. "De Literatuur van 1985-1995." *Altijd weer vogels die nesten beginnen: Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 2013. 507-63.

Collectie Gelderland. "Portret van Mr. Christoffel van den Bergh." *Collectie Het Valkhof*. 16 februari 2017. <[www.collectiegelderland.nl/organisaties/museumhetvalkhof/voorwerp-1966.4](http://www.collectiegelderland.nl/organisaties/museumhetvalkhof/voorwerp-1966.4)>

Drost, Aernout. *Hermingard van de Eikenterpen*. Amsterdam: Uitgevers-mij Elsevier, 1939

ECI. "Nazomergids." *Aanbiedingen*. 19 augustus 2016. 20 november 2016. <[www.eci.nl/boeken/romans/historische-roman](http://www.eci.nl/boeken/romans/historische-roman)>.

- Etty, Elsbeth. "D66 in de Gouden Eeuw." *NRC Handelsblad*. 18 mei 2012.
- Fortuin, Arjen. "Een dode geschilderd naar het leven; Margriet de Moor schreef een uitzonderlijk rijke roman- over dood, verbeelding een eeuwigheid." *NRC Handelsblad*. 30 april 2010.
- Goedegebuure, Jaap. "Hollandse vrijdenker in New York." *Het Financieele Dagblad*. 9 juni 2012.
- Heirbrant, Serge. *Componenten en compositie van de historische roman, Een comparatistische en genologische benadering*. Leuvel-Apeldoorn: Garant. 1995.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Huygens Instituut voor Nederlandse geschiedenis. "Nieuw Nederlands Biografisch Woordenboek." *Biografisch portaal van Nederland*. 20 februari 2017. <[www.biografischportaal.nl](http://www.biografischportaal.nl)>.
- Kooman, Elizabeth. "Vechten voor je land of voor je nest." *Nederlands Dagblad*. 15 januari 2016.
- KPN Rijksmuseum. "Het Joodse bruidje." *Digitale galerij*. 4 februari 2017. <[www.kpnrijksmuseum.nl/joodsebruidje](http://www.kpnrijksmuseum.nl/joodsebruidje)>.
- Kroesbergen, Maaïke. "Waar verleden en heden kruisen. Over de hedendaagse historische roman." In: *Voortgang*. 1999. p.65-93
- Lukács, Georg. *The historical novel*. Harmondsworth: Penguin. 1981.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1991.
- The Metropolitan Museum of Art. "Elsje Christiaens Hanging on a Gibbet." *Collection*. 18 februari 2017. <[www.metmuseum.org/art/collection/search/343628](http://www.metmuseum.org/art/collection/search/343628)>.
- Mosterd, Ilja. "Elsje Christiaens." *Amsterdams verleden*. 1 mei 2014. 18 februari 2017. <[www.amsterdamsverleden.nl/elsje-christiaens](http://www.amsterdamsverleden.nl/elsje-christiaens)>.
- Musschoot, Anne Marie, "Postmodernisme in de Nederlandse letterkunde." In: Anne Marie Musschoot, *Op voet van gelijkheid. Opstellen van Anne Marie Musschoot* (red. Y. T'Sjoen en H. Vandevoorde). Seminarie voor Duitse Taalkunde, Gent 1994, p. 203-213.
- Muus, Dries. "Krottenwijken en zijden japonnen." *HP/De Tijd*. 1 juni 2012.
- Noordervliet, Nelleke. "Geschiedenis verzinnen". In: *Nederlands in culturele context. Handelingen twaalfde Colloquium Neerlandicum*. Internationale Vereniging voor Neerlandistiek, Woubrugge 1995, p.63-75.
- Peters, Arjan. "Fluwelen formule voor de vuilste details." *De Volkskrant*, 12 december 2015.
- Rigney, Ann. *The afterlives of Walter Scott: Memory on the move*. Oxford: OUP. 2012.
- Rijksmuseum. "Nicolaes Maes." *Digitale collectie Kunstenaars*. 20 februari 2017. <[www.rijksmuseum.nl/nl/rijksstudio/kunstenaars/nicolaes-maes](http://www.rijksmuseum.nl/nl/rijksstudio/kunstenaars/nicolaes-maes)>.
- Schallenberg, Huffel van. *Nieuw Nederlands Biografisch Woordenboek*. Amsterdam: N. Israel. 1974.

Schouten, Rob. "Gelukkig blijft het raadsel; Ongewone en knappe roman van Margriet de Moor." *Trouw*. 8 mei 2010.

Schouten, Rob. "Mata Hari in de Gouden Eeuw." *Trouw*. 12 december 2015.

Schut, Lies. "Beste boek onder de boom." *De Telegraaf*. 21 december 2012.

Storm, Arie. "Blijven kijken in een wereld vol rottigheid." *Het Parool*. 14 december 2015.

Tooren, Marjolein van. "Gefascineerd door (voort)leven. Margriet de Moors *De schilder en het meisje* als schildersroman." In: *Kunstlicht*. 2012. p.56-63

Vervaeck, Bart. 'Werken aan de toekomst – De historische roman van onze tijd'. In: *Nederlandse letterkunde* 14 (2009), p. 20-48.

Vervaeck, Bart. *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel: VUBPress, 1999. Mu

Vries, de, Vries. "Een meisje. Pas achttien jaar." *De Groene Amsterdammer*. 13 mei 2010.

Vullings, Jeroen. "De schilderijenfluisteraar." *Vrij Nederland*, 22 mei 2010.

Wertheim-Gijse Weenink, A.H., 'Een kwarteeuw burgerverzet in de beide Nederlanden (1698-1719). Voorspel van de 'democratische revoluties'. *BMGN - Low Countries Historical Review*. 99(3), pp.408–434. 1984.

Wesseling, Lies. "Louis Ferron en de historische roman." In: *Forum der Letteren* 28 (1987), p. 24-34.

Wesseling, Elisabeth. *Writing history as a prophet: postmodernist innovations of the historical novel*. Amsterdam: J. Benajmins Pub. 1991.

Wilschut, Arie. *De tijd van regenten en vorsten: 1600-1700*. Zwolle: Waanders. 2007.

Zilverberg, S.B.J. "Koerbagh, Adriaen." Groot, de, A, et al. *Biografisch lexicon voor de geschiedenis van het Nederlands protestantisme*. Uitgeversmaatschappij J.H. Kok - Kampen, 1978. 99.