

Herbert Van Uffelen

In memoriam

Over het creatieve geheugen

In februari 2003 verscheen het 219^e nummer van het tijdschrift *De Gids* onder de titel *Ten grave!* Het is een eigenaardig nummer. *De Gids* maakte van het thema van de Nederlandse boekenweek 2003 gebruik, om – aan de hand van een aantal grafredes van hedendaagse Nederlandse en Vlaamse schrijvers bij de "uitvaart van een geliefd of juist verfoeid persoon" (Asscher 2003, p. 101) – de vitaliteit van het literaire tijdschrift, en van *De Gids* in het bijzonder, voor het voetlicht te brengen.

In *Ten grave!* publiceerden Nederlandse en Vlaamse auteurs in totaal drieëndertig grafredes op 'werkelijke of fictieve, dode of levende schrijvers, denkers, politici, wetenschappers, romanpersonages of andere figuren'. Of de redactie van *De Gids* hiermee haar doel heeft bereikt, waag ik te betwijfelen. Het geheel heeft iets van een selffulfilling prophecy. Alsof het eind van dit al toch de dood zou zijn, om met Maarten Asscher de dichter J.C. Bloem te citeren. Uit de keuze van de gepubliceerde grafredes blijkt geen concept. Het lijkt wel alsof men nagenoeg alles heeft gepubliceerd wat men heeft ontvangen. Of dat zo is, weet ik natuurlijk niet. Er wordt niets over gezegd (Zie hiervoor: Asscher 2003). Maar toch, de lezer blijft met het gevoel zitten dat het overlijden van het hoogbejaarde tijdschrift misschien nader is dan ons lief is.

Hoe dan ook, *Ten grave!* biedt een goede opstap naar het thema van deze bijdrage, de 'in-memoriam-literatuur' of de rol van de herinnering en het creatieve geheugen in de literatuur. In het *Gids*-nummer publiceert

Maarten Asscher namelijk een grafrede waarin hij zich nauwgezet houdt aan de "etiquette" (Asscher 2003, p. 102) die hij in zijn inleiding van het nummer beschrijft. Deze etiquette schrijft voor dat je tijdens een grafrede niet over jezelf mag praten en dat je het moet hebben over diegene die is overgegaan. Verder, lezen we bij Asscher, mag je niet tegen de kist praten. Je moet je dus richten tot het publiek dat bij de grafrede aanwezig is.

Op het eerste gezicht lijkt dit allemaal heel gewoon. Maar laten we niet vergeten dat Asschers rede in een literair tijdschrift werd gepubliceerd. In de literatuur speelt 'afstand' een heel andere rol dan in de werkelijkheid. Lezers van literatuur zijn op zoek naar persoonlijke betrokkenheid. Zij willen zich kunnen inleven in de gevoelens van de spreker, de verstorvene en de begrafenisgangers. Ze verwachten dat de schrijver zich inleeft en hen niet op een afstand houdt. Met dit alles houdt Maarten Asscher in zijn grafrede geen rekening. Het stuk, waarin hij betoogt dat Boatswain een aanzienlijke invloed zou hebben uitgeoefend op de artistieke ontwikkeling van Lord Byron, lijkt wel een vermomd literatuurhistorisch essay. Natuurlijk is het interessant te weten dat het leven van de grote auteur misschien een andere wending zou hebben genomen als Byrons vriend Boatswain niet zo vroeg zou zijn gestorven. Maar nog eens: waarom moet Maarten Asscher dit tweehonderd jaar na de geboorte van Boatswain zo nodig in *De Gids* kwijt? Omdat hij de lachers aan zijn kant wilde hebben! De betreurde vriend van Byron was namelijk een New-Foundlander. De hond van Byron leefde van 1803 tot 1808.

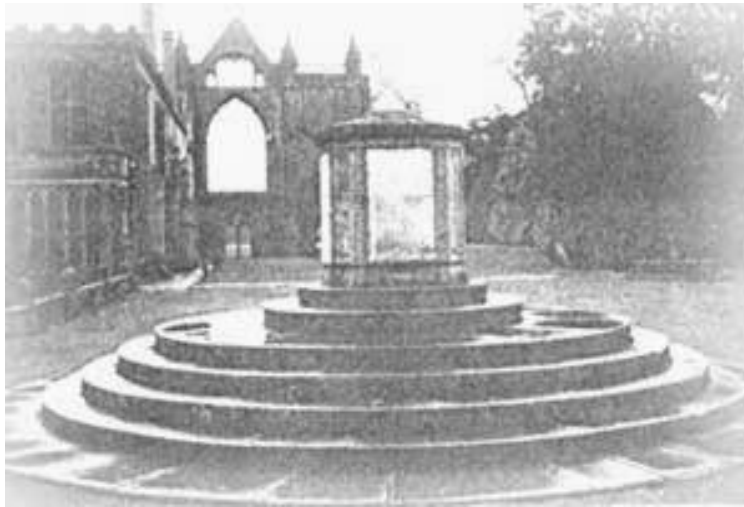
Zo zijn we toch weer bij de literatuur. Humor is een typisch literair fenomeen. Humor maakt catharsis mogelijk. Maar in de grafrede van Asscher doorbreekt de humor niet de koele afstand van de etiquette. Hierdoor ontstaat een effect als bij grootmeester Carmiggelt. Empathie wordt vervangen door weglachen, in dit geval het weglachen van leed, verlangen, wanhoop, onmacht en angst voor de dood.

Byron zelf is heel anders met de dood van zijn vriend omgegaan. Op de grafsteen van zijn hond lezen we:

Hier ligt het stoffelijke overschot van iemand
Die de schoonheid maar niet de ijdelheid bezat,
De kracht maar niet de brutaliteit,
De moed, maar niet de wildheid,
En alle deugden van de mens zonder zijn zonden,
Deze lof zou waarschijnlijk vleierei zijn,
Als ze voor een mens was bestemd,

Het is echter slechts een eerbetuiging aan
Boatswain, een hond,
die in mei 1803 in Newfoundland werd geboren en op 18 november 1808
in de abdij van Newstead is gestorven.

De tekst is veel langer. Maar al uit dit kleine fragment blijkt dat Lord Byron, in tegenstelling tot Asscher, zijn gevoelens niet schuwt, niet ten grave draagt. Hij probeert er zo dicht mogelijk bij te komen. Met zijn tekst scheidt Byron ruimte voor de ervaring van vriendschap en leed.



Monument voor Boatswain

Tegen het vergeten

Ruimte scheppen voor de ervaring van gevoelens, voor onuitsprekelijke ervaringen, dat is het doel van literatuur. Om het met de woorden van Jorge Semprun te zeggen:

"Ist die Literatur nicht eben der Versuch, die Lust, sogar die Leidenschaft über das Verschwiegene, das Verdrängte, das Unsagbare zu reden und zu schreiben?" (Semprun 2001, p. 10-11)

Nu de getuigen van de wereldoorlog langzaam uitsterven, zo stelde Semprun in zijn bijdrage ter gelegenheid van de uitreiking van de Konrad-Adenauer Literatuurprijs in 2001, is het aan de literatuur om deze getuigenissen moedig te ontwijden. De literatuur moet dus de strijd tegen het vergeten en het zwijgen aangaan en voortzetten.

Hoe moeten we ons dat voorstellen? In zijn *Theorie des Erzählens* schrijft Stanzel dat herinnering een vorm van vertellen is, waarbij het vertelde een esthetische vorm krijgt verleend ("Ästhetisch gestaltet wird" (Stanzel 1991, p. 276)). Kan dat nog, 'esthetisch vorm geven'? Terecht heeft Adorno beweerd dat het sinds Auschwitz niet meer mogelijk is gedichten te schrijven. En inderdaad, het esthetiseren van het leed van de slachtoffers van de Jodenvervolging (en andere aardse gruwelen) getuigt van een gebrek aan respect, en een tekort aan inzicht in de schaamte, angst en verlegenheid, de grote gevoelens dus, die met deze gebeurtenissen gepaard gaan.

Toch betekent dit niet dat men niet meer kan of mag schrijven. De kritiek van Adorno richt zich in de eerste plaats tegen oppervlakkig esthetiserende literatuur. Adorno is er altijd van overtuigd geweest dat "de overdaad aan echt lijden [...]" (Adorno, geciteerd door: Van Alphen 1992, p. 82) geen vergeten toestaat, ook niet in de kunst. Hij wijst de kunst niet af, maar eist een kunst die niet 'transfigureert' of 'esthetiseert'. Een literatuur dus, die niet probeert te zeggen of te beschrijven wat onzegbaar of onbeschrijfbaar is, maar die probeert zo goed mogelijk het zeggbare te beschrijven of te omschrijven. Zo kan voelbaar gemaakt worden wat niet gezegd kan worden. Niet wegduwen of weglachen dus, zoals in de grafrede van Maarten Asscher, ook niet esthetisch transfigureren, maar, om het met de woorden van de Oostenrijkse auteur Norbert Gstrein te zeggen, ruimte scheppen voor de ervaring van het leed door een voort-

durende afwisseling van distantie en langzame toenadering (Zie hiervoor: Gstrein 2001, p. 31).

Daarmee zijn we bij de kern van het creatieve geheugen. Herinneren in de 21^e eeuw is minder dan ooit reproducerend vorm geven aan een gebeurtenis uit het verleden. Het creatieve geheugen betekent in de 21^e eeuw: het verleden opnieuw als gebeuren laten klinken, terwijl men zich tijdens dit gebeuren steeds weer opnieuw formuleert. In tegenstelling tot wat door Maarten Asscher wordt gesuggereerd, moet de ik in in-memoriam-teksten dus wel degelijk ter sprake komen, en niet alleen dat. In dergelijke teksten constitueert de ik zich aan en door de herinnering.

In de literatuur wordt (meer dan in verklarende geschiedschrijving) de collectieve en de persoonlijke herinnering ter discussie gesteld. Het creatieve geheugen analyseert de persoonlijke verhouding van de ik met zijn/haar verleden en stelt zich 'bewust' uiterst kwetsbaar op. Of zoals Selma Leydesdorff (1993, p. 48) schrijft:

"Herinneringen zijn [...] getekend door het heden. Ze veranderen, nemen een andere kleur aan, krijgen een nieuw jasje – het geheugen werkt nu eenmaal zo".

De situatie is dus paradoxaal. Aan de ene kant moeten we het verleden, dat het heden in een ijzeren greep houdt, van ons afschudden. Aan de andere kant kunnen we slechts vanuit het heden herinneren. Creatief herinneren is een vorm van betrokken zijn met het gebeurde, zonder dat er sprake is van identificatie zonder dat het gebeurde verwordt tot object van de herinnering.

Voor de creatieve herinnering heeft men geen geheugen in de traditionele betekenis van het woord nodig. In deel één van zijn cyclus *Journal brut (De vrouwen van de aartsengel)* heeft de Vlaamse auteur Ivo Michiels dit fenomeen zeer goed geïllustreerd. Het volgende citaat toont hoe het personage (Hermine) eerst ontspringt aan de pen van de auteur, om even later als zonnwijzer zelf de richting te wijzen.

"Loskomen. Terwijl ze danst, me zelfs enigermate prikkelt ondanks de afstand – die moet op dit ogenblik zowat een tiental meter bedragen, niet meer, daarstraks was die een hele poos constant op vijftwintig, misschien dertig meter gebleven maar ik geef toe, is de afstand waar het waarlijk om gaat wel ooit in meters uit te drukken? – ondanks omstandigheid en afstand probeer ik ermee door te

gaan, met schrijven, de blik wilskrachtig af te wenden, hem neer te slaan, van op naar neer en dit wil in concreto zeggen weg van het raam, de blik voortaan gefixeerd op het cahier onder mijn vuist, mijn vaste greep op de toekomst: *Zonder enig gevaar voor overdrijving kan ik beweren, volgens de gangbare normen over geen of bijna geen geheugen te beschikken*" (Michiels 1983, p. 6-7).

De paden van het creatieve geheugen

"Data blijven raadsels" (Michiels 1983, p. 8), schrijft Ivo Michiels en data moeten in de literatuur raadsels kunnen blijven om de herinnering niet tot een naamwoord, het herinnerde, te reduceren. Herinneren is een werkwoord, de herinnering is een bezigheid, herinneringen moet men kunnen laten zijn. De "tekst zelf" (Michiels 1983, p. 17) moet het voedsel voor het "creatieve geheugen" (Michiels 1983, p. 18) blijven. Het herinnerde kan men niet beschrijven. Men kan het alleen schrijven, in en door de tekst laten verschijnen.

"Want niets is uitsluitend gisteren en niets is uitsluitend nu en niets is uitsluitend straks maar dit en alles samen: het heden tegelijk morgen en gisteren en het morgen gisteren en vandaag en het gisteren nu en morgen zo is het" (Michiels 1983, p. 19).

Door, tijdens en in de creatieve herinnering wordt de tegenstelling tussen beschrijvend subject en beschreven object opgeheven. Dit bleek al uit het citaat over Hermine.

Het tweede belangrijke kenmerk van het creatieve geheugen betreft de omgang met de tijd. Het creatieve geheugen doorbreekt de lineaire tijd, de (schijnbare) chronologie en het concept van causaliteit dat daarmee samenhangt. Ze verandert deze in een duur, in een ruimte voor de ervaring. Het creatieve geheugen verandert het gebeurde in een gebeuren. Een laatste citaat uit *De vrouwen van de aartsengel* om dit te illustreren:

"Tot ik plots l e e s en zij op haar steen daarbuiten wéét dat mij de ogen zijn opengegaan, eindelijk, en zij daarom de volgende letter schrijft, na de letter I de V, de armen in diagonaalstand, en keert en buigt en met haar lichaam de O schrijft van mijn naam en ik ademloos toekijk hoe mijn naam in haar lichaam staat, haar

lichaam mijn naam is. Wat moet ik doen? Welk antwoord kan ik geven? *Correctie, het geheugen...* Zestien is ze, misschien zeventien, in geen geval ouder. Moet ik nu opstaan en de luiken sluiten, alle licht uit de kamer weren zoals bij de autochtonen de gewoonte is? Het licht buiten en de zon buiten en de warmte buiten, alle weten buiten? *Het gebeurt dat de herinnering...* Scheer je weg! Verdwij! Haar jurk glijdt van haar schouders terwijl ze weer rechtveert, zon komt op haar huid liggen, op de tors die van een adembenemende naaktheid is. Neenee, de verbeelding wil zich mengen, dat mag ik niet toelaten. *Het gebeurt dat de herinnering ...*De huid glad, zijdeachtig, de spieren vol weerstand. Wanneer ik haar aanraak, vier vingertoppen die met als de schroom en met al de geladenheid die in mij zijn haar schouders beroeren, over de goddelijke welving neerdalen langs de rug en onder de arm door naar de borst toe kruipen, welke naam schrijf ik dan? Haar naam in haar lichaam dat mijn naam is? *De herinnering...* Hermine. *Correctie, het gebeurt dat...*Ze is weg, verdwenen. Mijn standvastigheid heeft haar verdreven, zo zie je maar" (Michiels 1983, p. 19-20).

In dit fragment versmelt de ik niet alleen met de ander, wordt niet alleen onderzocht wie er nu wiens naam schrijft. Michiels stelt de relatie tussen subject en object evenzo ter discussie als de chronologie tussen heden en verleden. De auteur concentreert zich op de grens tussen nu en vroeger, tussen binnen en buiten, tussen gevoel en weten, tussen oorzaak en gevolg. Deze grenzen verandert hij in een ruimte voor de ervaring. Michiels maakt in dit fragment van het (al dan niet) gebeurde een gebeurtenis die eeuwig lijkt te duren.

Op zoek naar identiteit

De vrouwen van de aartsengel is een van de weinige boeken waarin de verschillende facetten van het creatieve geheugen zo duidelijk naar voren komen. Michiels behandelt ze als kleuren die voortdurend in elkaar overlopen. Dit is typisch voor het werk van de grote Vlaamse experimentele auteur. Michiels vermengt voortdurend de kenmerken van het creatieve geheugen: het doorbreken van de schijnbare hiërarchie en het doorbreken van het lineaire tijdsperspectief en de causaliteit. In het werk van andere

auteurs komen de kenmerken van het creatieve geheugen meestal apart aan de orde.

Zo staat in Kristien Hemmerechts' *Taal zonder mij*, waarin ze schrijft over Herman de Coninck, haar in 1997 in Lissabon overleden echtgenoot, de constitutie van de eigen ik en het voortdurend herdefiniëren van de relatie met de ander centraal. In het begin van het boek concentreert Kristien Hemmerechts zich op het zoeken naar haar eigen identiteit als schrijfster. Hemmerechts herinnert zich dat de eerste gesprekken met Herman de Coninck over literatuur gingen. Ze schrijft over haar problemen om als debuterend auteur (bewust of niet) in contact te komen met een van de bekendste Vlaamse auteurs van die tijd. De schrijfster gebruikt de herinnering om haar eigen positie als auteur te verifiëren. Niet in de laatste plaats haar positie aan het begin van haar schrijversloopbaan, toen ze nog erg onzeker was: "Elke zin die ik schreef werd een poging om hem te verleiden, zijn goedkeuring af te dwingen. Ik wilde zinnen schrijven die hij niet zou schrappen" (Hemmerechts 1998, p. 22).

Ook in Connie Palmens boek over Ischa Meijer, *I.M.*, zien we hoe de schrijfster de herinnering gebruikt om haar eigen positie als schrijfster opnieuw te toetsen:

"Ik heb de titel voor mijn nieuwe boek,' zeg ik opgewonden tegen Ischa. 'Het gaat *De vriendschap* heten.'

'Heb je dat ook een beetje aan mij te danken?'

Ik smoor hem zowat in mijn omhelzing als ik tegen hem zeg dat ik alles wat me in de rest van mijn leven zal overkomen, ook altijd aan hem te danken heb" (Palmen 1998, p. 122-123).

Het schrijven over de overledene, impliceert dat men het gebeurde opnieuw verinnerlijkt en loskomt van bepaalde, vaste perspectieven en visies op de eigen persoonlijkheid. Opnieuw gaat het dus om een uitgesproken paradoxale situatie: aanhalen en loslaten tegelijk. Vandaar dat het zoeken naar de eigen identiteit, het steeds weer opnieuw bepalen van de eigen positie (vroeger en nu) een centrale en noodzakelijke beweging is van het creatieve geheugen. Tezelfdertijd stelt het creatieve geheugen de relatie met de ander ter discussie, door vragen op te roepen over de invloed van de ik op de ander of van levenspartners op elkaar (Zie hiervoor onder andere: Hemmerechts 1998, p. 21).

Wat dit laatste betreft, zit met name het boek van Connie Palmen vol interessante tegenspraken. Enerzijds wordt gesuggereerd dat er op enkele

uitzonderingen na (ik denk hier aan de 'gestolen' stukken voor de *Dikke Man*) van een invloed van Palmén op Meijer en omgekeerd geen sprake is. Anderzijds blijkt overal dat de onmacht en de dwangmatigheid van Ischa Meijer, Connie Palmén's spiegels zijn om over zichzelf te schrijven. Ischa Meijer geeft haar de kans om over haar eigen onmacht en verslaving te spreken, hoewel Connie Palmén eigenlijk de confrontatie niet aandurft:

"Ik durf me niet te laten gaan uit angst voor dat wat me dan te wachten staat" (Palmén 1998, p. 120).

De sterke fascinatie die van Palmén's *I.M.* uitgaat, berust juist op de paradoxale houding die de hoofdpersoon tussen vrijheid en volkomen overgave inneemt.

Het boek van Kristien Hemmerechts is een stuk afstandelijker, cerebraler. Ook in *Taal zonder mij* spelen verslaving en co-alcoholisme, om me tot deze voorbeelden te beperken, een belangrijke rol. Maar de symbiose tussen de hoofdpersonen is toch minder groot. Bij Palmén is spreken over Ischa in de eerste plaats een spreken over zichzelf, een mogelijkheid om ondraaglijke ervaringen toch te laten zijn. Kristien Hemmerechts kijkt in *Taal zonder mij* afstandelijker naar de "gezonde concurrentie" (Hemmerechts 1998, p. 23) en het feit dat zij en Herman de Coninck elkaar wederzijds hebben gestimuleerd en geïnspireerd. Dit ondanks het feit dat Hemmerechts net als Connie Palmén wordt gekweld door verdriet, dat steeds als een hond aan haar zijde is (zie hiervoor: Hemmerechts 1998, p. 120).

Kristien Hemmerechts en Connie Palmén gebruiken het creatieve geheugen, het spreken op papier, om hun positie als echtgenote, weduwe, openbare persoonlijkheid en schrijfster te zoeken en te bepalen. Zo vinden ze steeds weer een andere afstand, een ander standpunt, van waaruit ze het gebeurde kunnen tonen.

Een directe toegang tot het verleden is niet mogelijk. Dat schrijven ook de auteurs. Kristien Hemmerechts gaat niet graag naar het graf van haar man, omdat hij "er nooit is" (Hemmerechts 1998, p. 130). Connie Palmén schrijft dat ze niets kan bakken van de dood van Ischa (Palmén 1998, p. 298). De herinnering kan het verleden niet reproduceren; ze kan slechts ervaringen aan grenzen laten 'verschijnen'. Door het steeds wisselende perspectief verschuift de aandacht van het object van de waarneming (het gebeurde, het verleden) naar het gebeuren zelf.

De kleur van de herinnering is bedrieglijk, schreef Christa Wolf in haar boek *Nachdenken over Christa T.* (Wolf 1982, p. 7) Om te vermijden dat men het slachtoffer wordt van deze schijn, moet men, om het weer met de woorden van Christa Wolf te zeggen, "na-denken" en dat hangt nauw samen met "zichzelf zijn" (Wolf 1982, p. 7). Herinneren betekent de grenzen van de eigen identiteit ter discussie stellen, opnieuw ontdekken.

Het creatieve geheugen wordt gekenmerkt door vele perspectieven. Herinneren betekent zich losmaken van het schijnbaar absolute perspectief van het heden en zich opnieuw confronteren met gebeurtenissen uit het verleden. Niet om zo een duidelijk beeld of een duidelijke positie uit de weg te gegaan, maar omgekeerd om een zo groot mogelijke ruimte voor de ervaring te scheppen.

Tijd wordt ruimte

Daarmee zijn we weer bij het tweede kenmerk van het creatieve geheugen. Het creatieve geheugen verandert de lineaire tijd en de causaliteit in een duur, in een ruimte. In zijn boek *De toekomst der herinnering* verwijst Ernst Van Alphen in dit verband ondermeer naar Willem Brakmans autobiografie *Pop op de bank* uit 1989. Van Alphen toont in zijn essay dat de herinnering bij Brakman niet (zoals bij Proust) in de eerste plaats een "kunstgreep [is] met helende, samenhang scheppende werking" (Van Alphen 1992, p. 21). Het herinnerde wordt bij deze auteur zelfs de "machteloze speelbal" (Van Alphen 1992, p. 21) van de tegenwoordige tijd. Anders dan bij Proust gaat het bij Brakman niet om het ervaren van een uniek moment, maar om het herschrijven van eerder traumatische ervaringen. Ervaringen, die net als de dood van de partner in het werk van Hemmerechts en Palmen, gevoelens oproepen, die te groot zijn om te beleven en te beschrijven Brakman, licht Van Alphen toe, is niet uit op het "kopiëren van zijn levenswandel" (Van Alphen 1992, p. 26):

"In de werkelijkheid die hij in literatuur construeert wordt geen verleden tijd opgezocht, maar wel een in het verleden ontstaan verlangen ter hand genomen. De herhaling van het verleden die zijn literatuur te bieden heeft is er niet een ter wille van de nostalgie of de eenheid die daaruit zou ontstaan. De terugblik op het verleden

levert geen eenheid op, maar eerder het besef dat daar de eenheid verloren geraakt is" (Van Alphen 1992, p. 28).

Brakman doorbreekt de lineaire chronologie om vanuit het heden een verlangen of een pijn uit het verleden weer op te nemen. Hij onderbreekt de loop van de tijd niet om opnieuw de grenzen te voelen, te horen, te zien en te smaken die een ervaring ooit hebben bepaald.

In principe is het creatieve geheugen dus zoiets als de "scheppende en creatieve transformatie van de 'onmacht ten opzichte van de harde werkelijkheid'" (Brakman, geciteerd door: Van Alphen 1992, p. 27). Iets vergelijkbaars vindt ook in het psychotherapeutische proces plaats. Maar in tegenstelling tot de psychotherapie is het doel van de literatuur niet in eerste instantie het verwerken van traumatische ervaringen. In de literatuur komt het er in de eerste plaats op aan met het creatieve geheugen een (nieuwe) werkelijkheid "tegen het verleden" op te zetten (Van Alphen 1992, p. 28).

Ten onrechte suggereert Van Alphen dat het doel van dit proces "reflexieve macht en beheersing" (Van Alphen 1992, p. 29) zou zijn. Het creatieve geheugen schept slechts een ruimte die zich steeds verandert; waarin dat wat onbegrepen is gebleven, het traumatische, het onzegbare (steeds weer) opnieuw ervaren, herinnerd kan worden. Voorwaarden daarvoor zijn, zoals gezegd, het loskomen van een absoluut uitgangspunt en het doorbreken van een chronologisch, lineair tijdsbeeld. Dit is de post-moderne manier om zich in het leven te schrijven.

Een auteur als Brakman schrijft niet, of niet alleen, om in contact te komen met een wereld waarin men afwezig was, maar ook om met het creatieve geheugen een ruimte te scheppen waarin men zich opnieuw en opnieuw kan oriënteren. Het gaat dus niet of niet alleen, om het herstellen van een oud verband, maar om het scheppen van een situatie, een ruimte waarin ervaring (opnieuw) mogelijk wordt.

"Zo kweekt taal ervaring en ervaring weer taal, en binnen deze zing-zang ligt de onthulling, de schepping, de vondst. Dat doet literatuur, het kweekt taal en schenkt werkelijkheid" (Brakman, geciteerd door: Van Alphen 1992, p. 28).

Grens willen zijn

In het begin van deze bijdrage heb ik erop gewezen dat creatieve herinnering, een eigen positie niet uitsluit en dat de persoonlijke ervaring wel degelijk ter sprake moet komen. Natuurlijk, niet in de vorm van "ik was zeventien, toen...". Dat kan niet. Wat dit betreft heeft Maarten Asscher gelijk. Maar de reden waarom dit niet kan, is niet omdat de ik niet ter sprake mag komen, maar omdat zinnen als "ik was zeventien, toen ..." de aandacht van de grens tussen verleden en heden naar de ik verplaatst of naar zijn tegenpool, de ander.

De spreker vergroot de afstand tussen hem en de overledene wanneer hij zijn aandacht richt op de eigen biografie. Echte herinnering, echt opnieuw verinnerlijken, impliceert zowel grote empathie als afstand; zowel grote openheid voor het gebeurde als kritische distantie. Creatieve herinnering maakt duidelijk dat de grenzen van de herinnering ook de grenzen zijn van de ik die herinnert. Het creatieve geheugen concentreert zich op deze grenzen.

Wat dit voor de literatuur impliceert, heeft ook A.F.Th. Van der Heijden in zijn roman *Asbestemming* gedemonstreerd. In deze roman, die hij één jaar na het overlijden van zijn vader heeft gepubliceerd, neemt de hoofdpersoon afscheid van zijn vader. Niet door afstand te scheppen, maar juist door deze te verkleinen: door de vader in zichzelf te herkennen en te erkennen. Zo gaat de zoon op zoek naar de grens tussen zichzelf en zijn vader. Dit blijkt de laatste kans te zijn om met zijn vader, die uit zijn leven dreigt weg te sluipen ("hoe durft hij" (Van der Heijden 1994, p. 35)), een eerste en tegelijkertijd laatste gesprek te voeren.

Gezien de woede die de hoofdpersoon voelt als de dood van zijn vader zich aankondigt, had *Asbestemming* een afrekening kunnen worden, maar is iets heel anders geworden. De zoon realiseert zich niet alleen dat de vader sterft, maar dat hij ook "beetje bij beetje" (Van der Heijden 1994, p. 71) met hem mee sterft. Hij, die al sinds zijn twaalfde "geobsedeerd is door alcoholisme" (Van der Heijden 1994, p. 49), realiseert zich, dat hij zijn vader al lang op eigen terrein en met eigen wapens verslagen heeft. Zijn vaders erfenis is hem al "geheel toegevalen" voordat deze is gestorven. Nu is de tijd gekomen om met hem in gevecht te gaan, nu moet hij "de diepte in" (Van der Heijden 1994, p. 55).

Van der Heijdens requiem beschrijft dit gevecht. Door zowel de woede als het verlangen naar zijn vader toe te laten, kan de vader plots vader zijn, en komt de zoon los uit de herhaling. Dat de herhaling hem al in haar

macht heeft, realiseert de hoofdpersoon zich ook als hij merkt dat ook hij ondertussen een zoon heeft die geen zoon kan zijn, omdat hij geen vader is. "Hoe heeft het onder mijn ogen kunnen gebeuren" (Van der Heijden 1994, p. 93) wordt zo de centrale vraag in Van der Heijdens roman.

"Hoe heeft het onder mijn ogen kunnen gebeuren?"

Sinds de manifestatie van die vraag heb ik mijn ogen, en oren, wijd open gehouden. Van de andere kant: het sterven van mijn vader zorgt voor 'wegzakkers', voor grote afwezigheid soms. Er is één ding dat mij (met knijpend schuldgevoel in het hart) terug kan halen: een nadrukkelijk maar geduldig herhaald '...*toch*, Adri? Van Totó.

'...*toch*, Adri?'

het is het refrein van de redeneringen die hij opbouwt, met een klank tussen vraag- en uitroeptekens.

'... *tóch*, Adri?!'

Zijn redenering. In mijn hoofd spoel ik snel de opname af, die tijdens mijn 'afwezigheid' werd gemaakt. Ik heb hem gehoord" (Van der Heijden 1994, p. 94).

Dag na dag – niet toevallig heeft *Asbestemming* het karakter van een dagboek – komt de zoon lossen van zijn vader en tegelijk dichterbij. Dit bewustzijn helpt hem de ademnood van zijn vader beter te begrijpen en dit steunt hem weer hem los te laten. Zelf vader zijn, dat wordt het doel. Dit wil zeggen: ermee beginnen, want de tranen die opkomen als de hoofdpersoon zijn vader met een grafrede bedankt, worden plaatsvervangend door het zontje geplengd:

"Mijn verdriet was zijn verdriet. Hij moest het van me lenen, want zelf had Totó, die weinig van de situatie en alle rituelen begreep, er nog geen vorm voor. Tegelijkertijd voelde hij het als een plicht die papa, die hij nooit zag huilen, te troosten, wat neerkwam op: diens verdriet het zwijgen opleggen. En dat gebeurde door het na te bootsen, en zo terug te kaatsten. Chopin speelde het bloed uit zijn vingers. Onder een hoog gewelf van muziek, heel diep daar beneden, hield ik mijn zoon tegen me aangedrukt. Ik zeg het niet achteraf, het besef was er op het eigenste moment: daar werd mijn vaderschap geboren" (Van der Heijden 1994, p. 239).

Verhalen naast verhalen

Creatief herinneren veronderstelt niet afweren, teruggaan of scheiden maar grens willen zijn. De grens willen zijn tussen heden en verleden of tussen vader en zoon, zoals in het boek van Van der Heijden. Het heeft geen zin meer grote verhalen te vertellen die de onkenbaarheid van de werkelijkheid negeren. Het enige wat men van de werkelijkheid kan tonen, is wat men aan de grenzen tussen de kleine verhalen waarneembaar kan maken.

Kristien Hemmerechts en Connie Palmen doen dit op twee heel verschillende manieren. Hemmerechts kiest ervoor om met teksten te werken. Zij confronteert haar tekst met gedichten en andere teksten van Herman de Coninck. Op die manier doet ze een grens trillen, maakt ze hoorbaar, zichtbaar, voelbaar, wat voor de lezer, die geen deel had aan het verleden, anders onbereikbaar blijft.

Connie Palmen kiest voor het verhaal naast het verhaal. *I.M.* is niet alleen een in memoriam voor Ischa Meijer. Bij Connie Palmen, die goed vertrouwd is met de postmoderne filosofie, staat *I.M.* ook voor in margine. Palmen varieert het (onvertelbare) grote verhaal door in de marge kleine verhalen te schrijven. Op het eerste gezicht doet ze dit uiterst direct. Dit blijkt al meteen in het begin van de roman.

"Zonder me van tevoren te waarschuwen wijkt mijn kringspier uit elkaar en ik doe het in mijn broek. Tegenover me spreidt hij zijn benen, grijpt naar zijn kont en roept verbaasd uit dat hij in zijn broek heeft gepoept" (Palmen 1998, p. 7).

I.M. lijkt een onverhuld autobiografische roman te zijn, waarin Connie Palmen de werkelijkheid presenteert alsof ze deze met een camera in de container van Big Brother registreert. Bij het schrijven schijnt ze zich, op enkele uitzonderingen na (de opname van de naïeve gedichtjes van Ischa Meijer bijvoorbeeld) tot het selecteren, knippen en monteren van werkelijkheid te beperken. Reality-literatuur met een grote 'R' en een kleine 'l'.

Maar doet Connie Palmen werkelijk bewust afstand van de variatie, de manipulatie met de technieken van de schijn? Legt ze werkelijk alles gewoon open en bloot aan de lezers voor? Zijn er bij haar geen grenzen? Het tegendeel is het geval. De montage van realiteit met een grote 'R' is haar manier om verhalen in de marge van het grote verhaal van haar relatie met Ischa Meijer te plaatsen. De ruimte die Palmen schept,

confronteert de lezer met de schaamte en met het onvermogen om in intieme situaties authentiek te kunnen zijn. Palmen genereert een structuur voor schaamte, een theater van rollenspelers, hoerenlopers en gevallen vrouwen, om de lezers en lezeressen de pijn te laten voelen waarover ze schrijft.

Het ongevraagde zingen

Het creatieve geheugen is speels. Dit wil ik nog even aan de hand van een citaat te illustreren. In Doeschka Meijssings roman *100% chemie* (die o.a. over haar moeder gaat) lezen we het volgende:

"Laat ik met een waaier van papegaaienvveren koelte toewuiven aan de opgewarmde gloeiende kolen van deze kleine geschiedenis..."
(Meijssing 2002, p. 134).

Meijssing roept hier een eigenaardige spanning tussen koud en warm op. Het wuiven brengt niet alleen verkoeling, het verhoogt ook de temperatuur. In de ruimte die door het wuiven ontstaat, kan iets klinken dat niet wordt beschreven. Ik noem het, geïnspireerd door Doeschka Meijssing, maar even het ongevraagde zingen. Dit ongevraagde zingen is een typisch resultaat van het creatieve geheugen. Het creatieve geheugen werkt niet doelgericht. Zoals de mens niet uit 100% chemie bestaat, herinnert het creatieve geheugen niet langs bepaalde structuren maar eerder willekeurig, associatief.

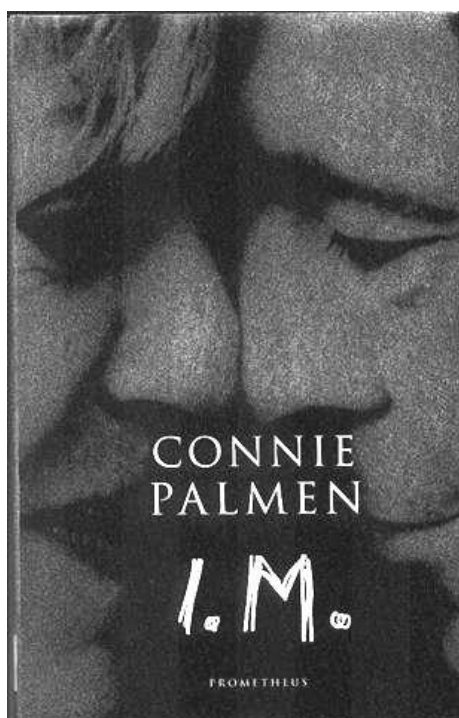
In haar in-memoriam-roman laat Kristien Hemmerechts zich, zoals gezegd, leiden door de teksten van Herman de Coninck. Dat zijn haar papegaaienvveren. Steeds weer vinden we bij haar zinnen als 'wat me herinnert', of 'wat me doet denken aan...' Net als Doeska Meijssing lijkt ze van de hak op de tak te springen. Associatie, generalisatie en fantasie ondersteunen het loslaten en het naast elkaar plaatsen van de verschillende elementen.

De gefragmenteerde weergave van de werkelijkheid in de boeken, die in deze bijdrage ter sprake komen, lijkt op modernistische versplintering. Maar dat is niet meer dan een eerste indruk. In de postmoderne literatuur ligt de nadruk niet op de relatie die iets niet (meer) met iets anders heeft (zoals in de modernistische literatuur), maar op het feit dat er voortdurend nieuwe relaties kunnen worden aangegaan.

Juist dit proces van het voortdurend aangaan van nieuwe relaties doet de grenzen trillen, verleent ze stem. Tegenspraak en omkering spelen daarbij een belangrijke rol. In dit verband zou ik nog eens willen wijzen op de voortdurende wisseling van symbiose en eenzaamheid in *Asbestemming*. Van der Heijden speelt met herinnering en fantasie en niet in de laatste plaats met de grens tussen dood en leven.

Kristien Hemmerechts doet in *Taal zonder mij* vergelijkbare dingen. Ze pendelt tussen het zwijgen (als weduwe) en het spreken (als schrijfster), tussen de aanwezigheid van Herman de Coninck (in zijn gedichten) en zijn afwezigheid (na zijn dood). De titel van *Taal zonder mij*, een citaat uit een gedicht van Herman de Coninck, laat zien dat de dichter er nog is als hij er niet meer is; dat hij 'verschijnt' in en door het ongevraagde zingen en ervaarbaar wordt aan de trillende grens tussen de tegenstellingen. Aanwezig en afwezig zijn (in het bijzonder in de creatieve herinnering) geen absolute tegenstellingen; ze sluiten elkaar niet uit. Ze staan in een negatieve relatie tot elkaar. Aanwezig is niets anders dan niet-afwezig. Hetzelfde geldt ook voor het einde en het begin. Ieder begin wordt in functie van het einde gedefinieerd. Vanuit het heden herinneren we het verleden. Of, om het met de woorden van Kristien Hemmerechts te zeggen: "Ik heb hem omdat ik hem niet heb" (Hemmerechts 1998, p. 98). "Het aanwezige is altijd afwezig. Ontglipt. Verpulvert. Verbrokkelt. Moet worden ontmoet in het 'nu', maar het 'nu' is 'nergens' en 'overall' of 'altijd'", lezen we een paar pagina's later (Hemmerechts 1998, p. 115). Het gebruik van het presens is hier heel belangrijk!

Door het voortdurende omkeren van de polen (in de theorie van de deconstructie spreekt men van iterabiliteit), door het constante veranderen van het perspectief, verschuiven de grenzen natuurlijk. Ook dat is geen probleem. Daardoor worden de grenzen niet opgeheven. De iterabiliteit toont het osmotische karakter van de grens; ze toont dat de grens niet absoluut is en verschuift de aandacht van de schijnbare oorzaak, de kern en de structuur 'achter' de grens, naar de beweging, het trillen en de (zintuiglijke) ervaring daarvan.



Het lied en de waarheid

Het creatieve geheugen begrijpt niet rationeel. Het be-grijpt in de letterlijke zin van het woord, tast met woorden, verhalen, gedichten naar het onbeschrijflijke, het onzegbare, het niet-toonbare. Ook verlangen is zoiets onbeschrijfbaars. Verlangen is een centraal thema bij Brakman en klinkt ook bijzonder mooi door in Helga Ruebsamens *Het lied en de waarheid*, als het lied van het kind dat onfeilbaar de onmacht van de omgeving en het pijnlijke verlangen naar de vrijheid registreert. (Ruebsamen 1997)

"Woorden kunnen een ervaring in zijn [sic] intensiteit laten bestaan", schrijft Kristien Hemmerechts (1998, p. 11), en terecht voegt ze eraan toe dat ze een ervaring ook dunner kunnen maken. Dit laatste gebeurt als de literatuur het onzegbare oppervlakkig esthetiseert of transfigureert. Het echte, authentieke 'spreken op papier', verleent stem aan de woorden, aan de werkelijkheid, het subject en het object. Het creatieve geheugen verwijst niet direct maar het "omcirkelt" dat wat gezegd, gesproken, verteld moet worden "door wat eraan grenst" (Van Alphen 1992, p. 89) aan te raken, door het als de snaar van een viool te doen trillen.

Daarom schrijft, om een laatste voorbeeld te geven, een auteur als Armando niet over de werkelijkheid van de oorlog, maar verheft hij sporen, die vanuit het heden naar het verleden verwijzen (Zie hiervoor: Van Alphen 1992).

"Niet de Realiteit be-moraliseren of interpreteren (ver-kunsten)" schrijft Armando, "maar intensiveren, dat is het wat de waarheid hoorbaar maakt. Het uitgangspunt daarvoor is een "een consequent aanvaarden van de Realiteit. [...] Werkmethode: isoleren, annexeren. Dus: authenticiteit. Niet van de maker, maar van de informatie" (Armando, geciteerd door: Van Alphen 1992, p. 95-96).

Voor Armando betekent dit, dat men zich niet als kunstenaar moet opstellen maar koel, zakelijk moet kijken. Men moet zich concentreren op wat is, om het 'zijn' te laten klinken. Creatief herinneren betekent niet afwezigheid van vorm. Ook bij Armando speelt herhaling, associatie en omkering een grote rol. Maar het creatieve geheugen kent geen samenhang. Bij het creatieve geheugen gaat het niet om de coherentie maar om het scheppen van "coëxistentie" (Zie hiervoor ook: Van Alphen 1992, p. 100). Het gaat erom de grenzen die deze coëxistentie, deze ruimte bepalen, te laten klinken en stem te verlenen. Daarvoor is, anders dan door

Asscher gesuggereerd, een spreker nodig: een spreker die zich niet alleen identificeert, maar die ook ervaarbaar wordt aan zijn grenzen.

Bibliografie

- Asscher, Maarten: Inleiding. *De Gids* 219 (2003), (166,2), p. 101-102.
- Gstrein, Norbert: Über Wahrheit und Falschheit einer Tautologie. In: Gstrein, Norbert & Semprun, Jorge (eds.): *Was war und was ist*. Frankfurt: Suhrkamp 2001, 21-42.
- Hemmerechts, Kristien: *Taal zonder mij*. Amsterdam: Atlas 1998.
- Leydesdorff, Selma: *Het water en de herinnering*. Amsterdam: Meulenhoff 1993.
- Meijsing, Doeschka: *100% chemie*. Amsterdam: Querido 2002.
- Michiels, Ivo: *De vrouwen van de aartsengel*. Amsterdam: De bezige bij 1983.
- Palmen, Connie: *I.M.* Amsterdam: Prometheus 1998.
- Ruebsamen, Helga: *Het lied en de waarheid*. Amsterdam: Contact 1997.
- Semprun, Jorge: Wovon man nicht sprechen kann. In: Gstrein, Norbert & Semprun, Jorge (eds.): *Was war und was ist*. Frankfurt: Suhrkamp 2001, p. 9-17.
- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*. Fünfte Auflage. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1991. – UTB.
- Van Alphen, Ernst: *De toekomst der herinnering*. Amsterdam: Van Genneep 1992.
- Van der Heijden, A.F.Th.: *Asbestemming*. Amsterdam: Querido 1994.
- Wolf, Christa: *Nachdenken über Christa T.* Halle: Mitteldeutscher Verlag 1982.