



Arnold Labrie

De roman als historische bron

In dit Supplementsartikel gaat Arnold Labrie in op het gebruik van een roman als historische bron. Aan de hand van Bram Stoker's *Dracula* worden mogelijkheden hiertoe verkend.

Historici, in het bijzonder zij die werkzaam zijn op het terrein van de intellectuele geschiedenis, maken vaak gebruik van literaire bronnen.¹ Vooral de roman biedt de mogelijkheid om het relaas over het verleden te verlevendigen en aan te tonen dat het door de historicus behandelde thema destijds inderdaad actueel was. Wie de wereld van de negentiende-eeuwse burgerij in Duitsland beschrijft, zal geneigd zijn om enige passages te wijden aan Thomas Manns *Buddenbrooks* (1901) en wie de kruiperige, onpolitieke mentaliteit van die groep aan de kaak wenst te stellen, kan munitie vinden in *Der Untertan* (1918) van broer Heinrich. Evenzo kan Émile Zola's *L'assommoir* (1877) voorbeelden leveren voor het treurige bestaan van de arbeidersklasse rond 1900, terwijl een studie van het burgerlijke huwelijksleven kan putten uit Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1857) of Theodor Fontane's *Effi Briest* (1895).

Voorbeelden van deze benadering zijn er te over. Meestal blijft het bij een paar losse citaten, enkele regels waarin kort een enkele scène wordt beschreven, of desnoods een alinea waarin de roman als geheel wordt samengevat. Zulke passages moeten als ondersteuning dienen voor het door de historicus verkondigde standpunt. In dat licht is het al tamelijk uitzonderlijk, wanneer bijvoorbeeld Susanna Barrows in haar *Distorting*

1 Ik heb voor dit artikel met name gebruik gemaakt van: D. LaCapra, *History & Criticism* (Ithaca en Londen 1985); idem, *History, Politics and the Novel* (Ithaca en Londen 1987); P. Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* (Cambridge, Mass. en Londen 1992); E.R. Ankersmit, *De navel van de geschiedenis. Over interpretatie, representatie en historische realiteit* (Groningen 1990); en Chr. Lorenz, *De constructie van het verleden. Een inleiding in de theorie van de geschiedenis* (Amsterdam 1987). Voor literatuur over Bram Stokers *Dracula* verwijs ik in het algemeen naar mijn *Zuiverheid en decadentie. Over de grenzen van de burgerlijke cultuur in West-Europa, 1870-1914* (Amsterdam 2001).

Mirrors (1981) een heel hoofdstuk wijdt aan Zola's *Germinal* (1885). Door een fraaie, meer diepgaande analyse van de roman weet de schrijfster haar algemene these - dat het beeld van de massa rond 1900 nauw verbonden was met voorstellingen omtrent revolutie, geweld, ziekte en besmetting, alcoholisme en vrouwelijke seksualiteit - inhoud te geven. Maar zelfs in dit geval gaat het toch om een overwegend uiterlijke beschrijving van personages en handelingen. De strikt literaire aspecten - zoals compositie, taal, symboliek, tijdstructuur - spelen in het betoog geen rol van betekenis.

Dat de roman een ondergeschikte, vrijwel uitsluitend instrumentele rol vervult in de geschiedschrijving is begrijpelijk. Het onderscheid tussen historiografie en literatuur werd al geformuleerd door Wilhelm von Humboldt. In zijn essay *Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers* (1821) merkt de peetvader van het historisme op dat de taak van de historicus weliswaar verwant is aan die van de dichter in zoverre beiden gebruik moeten maken van hun verbeeldingskracht. Maar waar die laatste zich mag laten meevoeren door zijn fantasie, wordt deze in het geval van de eerste ingetoomd door ervaring en realiteitszin. Anders gezegd: hoewel elke samenhang of interpretatie verbeeldingskracht vereist, blijft de historicus toch in laatste instantie gebonden aan de feiten. Er zijn latere historici die het minder subtiel hebben verwoord. Chris Lorenz wijst in dat verband bijvoorbeeld op Barbara Tuchman en A.J.P. Taylor, beiden toch historici wier werk getuigt van de nodige literaire kwaliteiten. Desalniettemin stelt Tuchman zich in een interview op een strikt positivistisch standpunt: 'Het materiaal moet aan de these voorafgaan [...] De werkelijkheid is slechts te achterhalen via de reële gebeurtenissen, de feiten in die maand of dat jaar.' En weergegeven in de woorden van H.W. von der Dunk luidt de opvatting van A.J.P. Taylor: 'De geschiedenis is te vinden in de bronnen [...] Men leze die, gebruike zijn verstand voor zover aanwezig en make er vervolgens een verhaal van.' Alsof de teksten die men in archieven aantreft, zich volledig laten scheiden van fictie. Alsof zulke teksten een zuivere afspiegeling vormen van de werkelijkheid die zij beschrijven en niet ook op hun beurt een autonoom moment hebben, gebonden als ook zij zijn aan bepaalde vormen van vertoog, literaire conventies en stereotypen.

De houding van Tuchman en Taylor is representatief voor wat Dominick LaCapra heeft aangeduid als het 'documentaire model', dat onder historici sedert de negentiende eeuw als professionele norm geldt. Tot het einde van de negentiende eeuw vertonen historiografie en romankunst een aantal

structurele overeenkomsten: een lineair lopende handeling, een alwetende verteller, een zinvolle samenhang van gebeurtenissen (de 'plot') die pas vanuit het einde van het verhaal, dus achteraf, kan worden geconstrueerd. De romankunst is echter nieuwe wegen ingeslagen. De roman wordt vanaf het modernisme zelfreflexief, meerstemmig, vertoont merkwaardige verschuivingen in tijd en handhaaft de oude vorm hoogstens om deze te parodiëren en de verwachting op een zinvolle ontknoping bij de lezer op de proef te stellen. De modernistische roman wil vooral de onmogelijkheid laten zien om de werkelijkheid, en dus de geschiedenis, getrouw te beschrijven. Daarentegen heeft het geschiedverhaal zijn traditionele karakter min of meer behouden: één gezaghebbende stem die het publiek de objectieve feiten omtrent het verleden presenteert. Zelfs een in velerlei opzicht vernieuwend boek als Emmanuel Le Roy Ladurie's *Montaillou* (1975) kan de toets van LaCapra's kritiek niet doorstaan. Het blijft namelijk een conventioneel opgezet verhaal, gebaseerd op archivalia die veeleer worden gezien als een voorraadkamer van feiten dan als teksten waarvan de vorm zelf een probleem vormt, dat inzicht zou kunnen bieden in de sociaal-culturele context.

Daartegenover pleit LaCapra ervoor, de roman te benutten als een historische bron die ook op zichzelf beschouwd waardevol is en daarbij juist ook aandacht te schenken aan de formele, strikt literaire aspecten. De roman kan niet worden gereduceerd tot de sociaal-culturele context, alsof deze het verhaal eerst zijn zin zou verschaffen. Dat is anderzijds zeker geen pleidooi voor een louter formalistische benadering, alsof de roman volstrekt autonoom zou zijn. Veeleer gaat het om de erkenning dat tekst en context zich niet laten scheiden, dat de context in feite al in de tekst zelf besloten ligt. Een roman kan natuurlijk symptomatisch zijn voor geldende normen en vooronderstellingen of, omgekeerd, het heersende culturele klimaat juist bewust kritiseren. Maar interessanter nog is het om de roman te zien als een zelfstandige factor, die bestaande denkpatronen niet alleen articuleert, maar tegelijk transformeert. Men denke bijvoorbeeld aan Virginia Woolfs roman *Mrs. Dalloway* (1925). Een verhaal van alledaagse handelingen die zich tussen zonsopgang en zonsondergang voltrekken; van diverse personen, hun herinneringen en verwachtingen. Hoewel de dag voortschrijdt, lijkt de tijd tegelijk in zichzelf opgeheven; de lineair verlopende geschiedenis bestaat nog steeds, maar lijkt, op een ander niveau van beleving, te zijn opgegaan in de mythe. Het is een procédé dat men in diverse andere romans kan aanwijzen, variërend van James Joyce's *Ulysses*



Ilse Bing's speelt in de foto 'Rue de Valoi, Paris' uit 1932 met verwijzen, het oproepen van beelden en associaties. Het unheimische karakter van de moderne stad krijgt zo haar evenbeeld in de foto. Uit: Suzanne Pagé e.a., *L'école de Paris 1904-1929. La part de l'autre* (Paris 2000) 242.

(1922) tot William Faulkners *As I lay dying* (1930) en dat ertoe heeft bijgedragen om nieuwe, meer complexe voorstellingen van tijd en realiteit denkbaar te maken.

Het uitgangspunt van mijn boek *Zuiverheid en decadentie* ligt dicht bij dat van LaCapra. Via het werk van schrijvers als Thomas Mann, Bram Stoker, Émile Zola en Joris-Karl Huysmans wordt een poging ondernomen om greep te krijgen op het verlangen naar zuiverheid in de burgerlijke cultuur van West-Europa rond 1900. Weliswaar behoudt de vraagstelling zo een historisch karakter, maar dat impliceert niet noodzakelijk een instrumentele benadering van de gebruikte romans. Integendeel, deze bewijzen hun historische waarde juist het best voorzover *literatuur als literatuur* wordt beschouwd. Natuurlijk is de roman niet per definitie beter geschikt voor de historicus dan enig ander document of artefact. Dat is, lijkt me, afhankelijk van het gestelde kennisdoel. Maar waar dat doel erin is gelegen om door te dringen in een verbeeldingswereld - een wereld van fantasieën, verlangens en bijbehorende gevoelens -, daar kan de roman inderdaad worden aangemerkt als een geprivilegieerde bron. De roman is dat juist als een werk van de verbeelding, dat dan ook als zodanig moet worden gelezen: met het oog van de verbeelding. Ook de verbeelding volgt een logica, zij het niet de discursieve logica, maar een - om de term van Giambattista Vico te lenen - *poëtische logica*, die bestaat in het spel van beelden die elkaar oproepen en naar elkaar verwijzen, van associaties en herhalingen, van intertekstuele verbanden, van verschuivingen en van stiltes waarin het verzwegene doorklinkt. En om die poëtische logica te ontsleutelen, dient de historicus ook aandacht te schenken aan de meer formele aspecten van de roman en aldus te rade te gaan bij de literatuurwetenschap. Echter niet omdat de formele analyse hier een doel op zichzelf zou vormen, maar omdat narratieve structuren en, meer in het bijzonder, de gehanteerde taal, metaforiek en symboliek het medium vormen waarin de verbeelding gestalte krijgt.

De hier voorgestelde lijn van interpretatie richt zich niet primair op de auteur. De bedoelingen die de auteur met zijn werk had, kunnen uiteraard een onderdeel zijn van de duiding, maar deze wordt er niet door uitgeput. Wat voor ieder individu geldt, is ook van toepassing op de schrijver: het oordeel van de historische acteur is niet het enige en zeker niet altijd het meest betrouwbare om de betekenis van zijn handelingen te bepalen. Zoals de politiek historicus vaak achterliggende motieven kan opmerken in het

optreden van staatslieden, zo kan ook de roman aspecten vertonen waarvan de schrijver zich niet direct bewust hoeft te zijn geweest, maar die de historicus daarin toch - uiteraard vanuit zijn specifieke standpunt en altijd met de wijsheid achteraf - meent te kunnen aanwijzen. Ook de schrijver is een kind van zijn tijd en wordt gevormd in een cultureel klimaat waarvan hij diverse elementen, veelal als vanzelfsprekend, heeft geabsorbeerd. Wat de historicus - de biograaf wellicht uitgezonderd - in de roman zoekt, is daarom minder de auteursintentie dan de wijze waarop het werk de sociaal-culturele context in zich heeft opgenomen en waarop het deze creatief vorm geeft of zelfs transformeert. De auteur zelf is in deze visie vooral een geleidend element, hetgeen ook een herformulering inhoudt van de even prangende als doorgaans onbeantwoorbare vraag naar de representativiteit van zijn persoon. Want die representativiteit kan hier slechts blijken in een historische analyse die verbanden tussen het werk en de sociaal-culturele context aan het licht brengt.

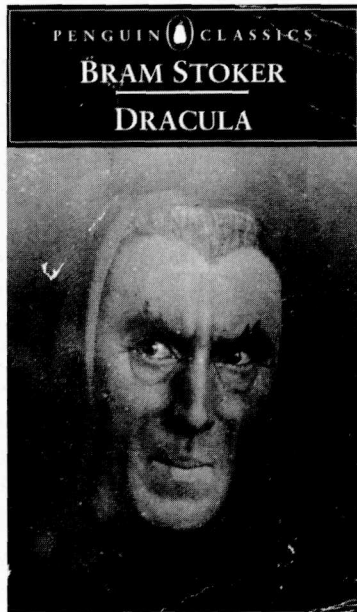
Natuurlijk komt die representativiteit tot op zekere hoogte ook tot uiting in de aantrekkingskracht die het werk heeft uitgeoefend op de lezers. En in het geval van Thomas Mann, Bram Stoker, Émile Zola en Joris-Karl Huysmans staat die aantrekkingskracht, gezien de omvang van hun publiek, buiten kijf. Desalniettemin wil dat mijns inziens niet zeggen, dat men de historische betekenis van de roman uitsluitend of zelfs het best op het spoor komt via een gedegen receptiegeschiedenis. Het tegendeel is eerder het geval. De receptiegeschiedenis volgt in het algemeen nog het documentaire-model van geschiedschrijving, waarbij de historicus zich vooral richt op de weergave van de reacties van critici en overige lezers. Uiteraard is er niets op tegen om de smaak van het publiek als een apart kennisdoel te beschouwen. Maar de min of meer objectieve registratie van lezersreacties kan onmogelijk een vervanging zijn voor een analyse van de tekst zelf, die de historicus dwingt om nadrukkelijker op de voorgrond te treden als de interpretator die de roman onderzoekt in het licht van de sociaal-culturele context (inclusief vormen van vertoog, literaire conventies e.d.) om zo historisch zinvolle verbanden aan te wijzen.

De benadering die ik in *Zuiverheid en decadentie* heb gevolgd, vereist vóór alles ruimte om de verschillende lagen van de tekst af te pellen en zo relaties met de context bloot te leggen. Juist vanwege de beknoptheid waarmee ik het navolgende voorbeeld moet weergeven, kan het dan ook louter de richting aanduiden waarin dit type onderzoek zich beweegt. Het

betreft de roman *Dracula* (1897) van Bram Stoker: het verhaal van de vampierkoning die vanuit het verre Transsylvanië naar de wereldstad Londen reist om zich met het bloed van de bewoners te verjongen. Stokers roman is een van de grote bestsellers van de twintigste eeuw en moet eerder tot de populaire dan tot de hoge literatuur worden gerekend. Het boek, vooral bekend van de talloze verfilmingen, behoort tot het zogenaamde *Urban Gothic*, een genre dat met name rond 1900 de nodige lezers trekt en dat zich richt op het *Unheimliche* dat onverwacht kan indringen in het alledaagse leven van de grote stad, waar men temidden van vreemden verkeert en een ogenschijnlijk fatsoenlijk burger zich plots zou kunnen ontpoppen als een bloeddorstige vampier. Maar Stokers roman is meer dan een fantasievolle

vertelling, die de lezer aangenaam doet griezelen. Het boek presenteert tegelijk een tijdsbeeld. Wie het leest, kan de echo vernemen van de debatten over politiek, religie, wetenschap en seksualiteit die in deze jaren worden gevoerd. De roman bevindt zich zo op het snijpunt van diverse vormen van vertoog, die echter alle één ding gemeen hebben. Want in alle gevallen gaat het om grenzen en grenserving, om de afbakening van vaste normen en waarden en het gevaar van transgressie waardoor deze worden bedreigd; en in laatste instantie: om de burgerlijke orde, die in de figuur van Dracula met de chaos wordt bedreigd en in haar oorspronkelijke staat van zuiverheid zou moeten worden hersteld.

Stokers roman past in een rond 1900 wijd verbreid vertoog over degeneratie, dat in Engeland nog aan scherpte wint door het gelijktijdige debat rond de evolutietheorie van Darwin. *Dracula* voldoet namelijk in velerlei opzichten aan het beeld van de darwiniaanse aap. Hij is de Ander die wellicht in ons allen schuilt, het Beest dat tevoorschijn komt wanneer het dunne laagje vernis van beschaving wordt weggekrabd. Met zijn spitse oren, zijn klauwen en scherpe tanden vervagen in zijn gestalte de grenzen



Bram Stoker, *Dracula* (Harmondsworth 1993).

tussen mens en dier. En zoals een dier wordt hij ook louter voortgedreven door zinnelijke lusten, namelijk door een onverzadigbare behoefte aan bloed. Die onlesbare dorst moet bovendien, volgens de meest gangbare interpretatie, worden gelezen als een ongebreidelde seksuele drang. De beet van de vampier is het meest intieme contact waartoe deze in staat is, een liefdesbeet eigenlijk. Diverse scènes in de roman lijken die stelling te bevestigen, waardoor *Dracula* verandert in - om Maurice Richardson te citeren - 'a kind of incestuous, necrophilous, oral-anal-sadistic all-in wrestling match'. Dat verklaart tot op zekere hoogte de aantrekkingskracht van het werk. Seksualiteit is het verbodene (waarover dus ook nooit rechtstreeks kan worden gesproken), dat weliswaar angst oproept, maar tegelijk een sterke fascinatie uitoefent. Stokers boek stelt de Victoriaanse lezer daarmee in feite in staat te zwelgen in de seksuele uitpattingen van de vampier zonder de daarvoor geldende prijs in de vorm van een knagend schuldgevoel te hoeven betalen. Want dit zijn de misdaden van de Ander, die aan het eind zijn gerechte straf niet ontloopt.

De vraag waarom een creatuur, dat toch vooral voorkomt in oude legenden uit Oost-Europa, angstgevoelens zou activeren onder een modern publiek, laat zich echter ook nog anderszins beantwoorden. Stokers roman sluit namelijk aan bij eigentijdse debatten over de grote stad: over de gevaren van criminaliteit en prostitutie, van de massa, en in het bijzonder van vagebondisme en epidemische ziekten in de achterbuurten. Is het een toeval dat huisbedienden en dokwerkers lijken te behoren tot de geheime trawanten van de graaf, die hem helpen om zijn schuilplaatsen te vinden, om toegang te krijgen tot zijn (keurig nette burgerlijke) slachtoffers en die hem uiteindelijk bijstaan bij zijn ontsnapping uit Engeland? Herinnert de angst voor *Dracula* niet aan de vrees voor die andere crimineel: Jack the Ripper, wiens sadistische lustmoorden het publiek nog kort tevoren hadden verontrust? En is de graaf niet de drager van een gevaarlijk virus, wiens verschijning in feite appelleert aan de wijd verbreide angst voor een andere 'social disease', namelijk syfilis? Al deze verbanden kunnen met diverse verwijzingen naar de tekst zelf worden onderbouwd. En dat geldt, tenslotte, ook voor de misschien wel meest essentiële relatie tussen tekst en context. Want Stokers roman getuigt ook onmiskenbaar van het nodige onbehagen over de opkomst van de zogenaamde *New Woman*, van de geëmancipeerde vrouw die huis en haard verzaakt om zich een zelfstandig bestaan te verschaffen. Bedreigender nog dan de graaf zelf zijn diens vampirella's, die de keurige notaris Jonathan Harker in *Dracula's* kasteel belagen. Lucy

Westenra, Dracula's eerste slachtoffer in Engeland, wordt geportretteerd als een onverbeterlijke flirt, een seksueel assertieve vrouw, die aldus lijkt voorbestemd voor de rol van vampirella. En Mina Harker, aanvankelijk een werkende vrouw, wordt alleen voor datzelfde lot behoed door haar huwelijk en wordt uiteindelijk voor haar dienstbaarheid beloond met een zoon. De *New Woman* is de vampirella die de Victoriaanse madonna als een schaduw achtervolgt. En die laatste wordt alleen gered in het moederschap.

Ook de formele aspecten van Stokers roman dienen, tenslotte, in beschouwing te worden genomen als het erom gaat de *horror* van het verhaal te verklaren. Angst bestaat in belangrijke mate in onzekerheid. En *Dracula* lijkt, gezien het bovenstaande, inderdaad in te spelen op zulke gevoelens. Diverse personages beklemtonen dat zij juist worden geplaagd door het niet-weten. Een gevoel dat zelfs in de laatste pagina's nog niet lijkt te zijn weggenomen. Want zelfs nadat de graaf is gedood, moet Jonathan Harker bekennen dat er geen enkel authentiek bewijs is voor diens ware identiteit; de eliminatie van het Kwaad zou dus wel eens een brute moord kunnen zijn geweest. Ook de lezer deelt in die onzekerheid. En dat wordt juist versterkt door het polyfone karakter van de roman, die namelijk bestaat uit een opeenvolging van brieven en dagboekpassages van de verschillende personages. De eenduidige waarheid van de alleswetende verteller heeft zo plaats gemaakt voor een veelheid van fragmentarische waarheden, die - zowel door Dracula's opposanten als door de lezer- moeizaam in elkaar moeten worden gepast om een beeld van de situatie te krijgen dat misschien juist is, maar nooit volledig zeker.

Natuurlijk draagt de benadering, die hier in grove lijnen geschetst is, ook de nodige gevaren in zich. Die gevaren betreffen met name het probleem van interpretatie. Freud heeft al opgemerkt dat analyse een oneindig proces is, want achter elke interpretatie kan men desgewenst weer een andere ontdekken. Anderzijds zou men kunnen zeggen dat zo een meer algemeen probleem in de geschiedschrijving juist bij het gebruik van fictie scherp aan het licht treedt. Want ook zij die werkzaam zijn op het terrein van de politieke of de sociaal-economische geschiedenis en die op het eerste gezicht hardere materie bewerken, zijn uiteindelijk gedwongen om hun feiten te selecteren en daarin zinvolle verbanden aan te wijzen. Het gegeven dat de bouwstenen van de interpretatie in dit geval zijn ontleend aan fictie, maakt mijns inziens geen principieel verschil. Geschiedschrijving die meer wil

zijn dan louter beschrijving is in alle gevallen een vorm van retorica waarvan de waarde wordt bepaald door de overtuigingskracht die uitgaat van de geleverde interpretatie. En inderdaad, daarbij hoort een zeker gevoel voor maat. Hoewel die maat zich ook in dit geval pas laat vaststellen, indien men ook bereid is de grenzen van de interpretatie te verkennen en die soms misschien zelfs te overschrijden.