

‘Je ongeluk moet je verdienen.’ Mannelijkheid en herinneringscultuur in *De laatste oorlog*

Sven Vitse

Een ambitieuze en indrukwekkende roman over de Tweede Wereldoorlog als ijkpunt in de morele verwarring van de eenentwintigste eeuw. Zo luidt het oordeel van zowel *NRC Handelsblad* als *De Volkskrant* over *De laatste oorlog* (2016), het meest recente boek van Daan Heerma van Voss (1986). Beide recensenten maken echter een gelijklopende kanttekening: de roman mist focus en eenheid.

Persis Bekkering onderscheidt in het boek twee verhaallijnen: de eerste beschrijft Abel Kaplans ‘donquichoteske’ poging om in het hedendaagse Amsterdam een ‘verzetsheld’ te worden; de tweede volgt Kaplans relatie met zijn ex-vrouw Eva en zijn nieuwe partner Judith. ‘Deze tweede verhaallijn heeft sterke, ontsprende dialogen, maar voegt niet heel veel toe. De roman was meer in evenwicht geweest als Heerma van Voss scherper had gekozen’ (*De Volkskrant* 23/1/2016). Arjen Fortuin betreurt dat de roman ‘te veelomvattend’ wil zijn en merkt op dat de eerste honderdvijftig pagina’s overgeslagen kunnen worden. Daarin is onder meer ‘verteld over Kaplans merkwaardige verhouding tot zijn succesvolle ex Eva’. De criticus mist dan ook samenhang, een dwingend verband: ‘Want waar Heerma van Voss niet in slaagt, is om al die zaken overtuigend met elkaar te verbinden.’

Het valt op dat de auteur zelf in interviews de roman herhaaldelijk een liefdesverhaal noemt, hoewel de interviewers nagenoeg uitsluitend naar Kaplans (en Heerma van Voss’) verhouding tot de Tweede Wereldoorlog vragen. Zo situeert Roderik Six de roman in de eerste plaats in de context van de hedendaagse herinneringscultuur: ‘De wereldoorlogen zijn cultureel erfgoed geworden. Maar hoe moeten we ons daartoe verhouden?’ (*Knack* 20/1/2016) Heerma van Voss gaat uitvoerig in op het verlangen naar heldendom in vreedstijd en op de relatie tussen de oorlog en de huidige vluchtelingen crisis. Pas aan het einde van het gesprek merkt hij op dat hij eigenlijk ‘een roman over de liefde wou schrijven (...) het verhaal van een man die bang is dat hij maar energie heeft voor één grote liefde in zijn leven’. In een gesprek met Dirk Leyman is hetzelfde patroon te zien: terwijl het gesprek op aansturen van de interviewer grotendeels over de verhouding tot de oorlog gaat, merkt de auteur in het begin van het gesprek haast terloops op dat het boek ‘vooral een liefdesverhaal’ is, of in elk geval ‘begon [het] in mijn hoofd als een liefdesverhaal’ (*De Morgen* 13/1/2016).

Ik wil in deze bijdrage laten zien dat beide verhalen, het liefdesverhaal en het verhaal over de Tweede Wereldoorlog als moreel ijkpunt in het heden, onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. De verbindende schakel tussen beide is het probleem van mannelijkheid: de identiteitscrisis die Kaplan naar het oorlogsverleden drijft, hangt samen met een crisis in zijn genderidentiteit waaraan zowel zijn relatie met Eva als die met zijn ouders bijdragen. De koppeling van mannelijkheid aan het oorlogsverleden is

in de hedendaagse Nederlandse literatuur niet uniek: ook in *De Republiek* (2013) van Joost de Vries en in *Een honger* (2015) van Jamal Ouariachi wordt de genderidentiteit van de man verbonden met de hedendaagse herdenking van het oorlogsverleden. Samen met deze romans markeert *De laatste oorlog* een nieuwe en problematische fase in de oorlogsherinnering: de oorlog in het hoofd van de gemankeerde man.

Een man zonder lust

Abel Kaplan, de protagonist van *De laatste oorlog*, werkt als administratief bediende op een islamitische school in Amsterdam, waar hij zich vergeefs tracht te ontfermen over een gepeste leerling. Behalve vaderlijke beschermheer, zelf kinderloos, is hij in gedachten vooral schrijver, zij het een reeds bij leven vergeten schrijver, opgegeven door zijn uitgever, die gebukt gaat onder het gewicht van dat Ene Boek dat hij nog denkt te moeten schrijven.

Wanneer zijn vriendin Judith hem vertelt over het oorlogsdagboek en de kampherinneringen van haar vader Abel Citroen ziet Abel zijn kans op schrijversroem schoon. Zonder haar of zijn toestemming kopieert hij het manuscript en begint hij het te herschrijven. Niet alleen past hij de formulering aan en verwerkt hij elementen uit de geschiedschrijving en de kampliteratuur in het manuscript; daarnaast vervloeit zijn persoonlijke leven met het levensverhaal van zijn naamgenoot. Meer dan als een roman over de verwerking van de Holocaust laat *De laatste oorlog* zich lezen als een bespiegeling over literatuur, meer bepaald over de spanning tussen intimiteit en openbaarheid in het schrijverschap van Abel Kaplan. Dat schrijverschap ontstaat in de schoot van een traumatische huiselijkheid – zowel in het ouderlijke als in het eigen gezin – en wordt daardoor tegelijk in zijn bloei belemmerd.

In de eerste hoofdstukken van de roman zet Heerma van Voss zijn protagonist neer als een man die zich bedreigd voelt door vrouwen met een leidende positie in het openbare leven. Hoewel de erlebte rede het moeilijk maakt om observaties eenduidig aan het personage dan wel aan de verteller toe te schrijven, hangt rond de figuur Kaplan een penetrante geur van misogynie en castratieangst. Een feestje van zijn echtgenote Eva – van wie hij enkel op papier nog de man is – wordt bevolkt door ‘vrouwen met opzichtige sieraden die hun carrière tot enig kind hadden uitgeroepen’. Zelf ongewenst kinderloos reduceert hij de vrouw tot het moederschap en haar maatschappelijke succes tot het vermeende weigeren daarvan. Een ander verdedigingsmechanisme is homogeniseren, de vrouw haar individualiteit ontnemen: ‘er waren zoveel gelijksoortige vrouwen dat de geur onherleidbaar werd’.

Eva’s succesvolle carrière is Kaplan, de mislukte schrijver die geen vader is geworden, meer dan een doorn in het oog, zij is een aanslag op zijn mannelijkheid. Vrouwelijk handelen dat niet in functie van een man (of een kind) staat, kan hij zich niet voorstellen. Niet alleen is het voor hem ‘onverteerbaar hoe ver ze het had geschopt’, bovenal steekt het hem ‘hoe weinig van hem ze ervoor nodig had gehad’. Hij warmt zich nog slechts aan de herinnering aan haar ‘minder succesvolle tijd’, waarin hij zowel de macht had om haar te kwetsen als het gezag om haar te troosten. ‘Haar kwetsbaarheid nam hem dan altijd weer voor haar in.’ In het licht van een succesvolle vrouw voelt hij zich echter de man in de schaduw, die in deze positie eigenlijk al geen man meer is. Met zijn dominante rol in het openbare leven geeft hij immers zijn seksuele dominantie af. Zijn gecasteerde zelfbeeld schrijft hij vervolgens aan zijn vrouw toe: ‘Nu stond hij hier weer zoals zij hem het liefst zag: willoos, een maatpak met een hartslag, een man zonder lust.’

Tegelijk projecteert hij op Eva zijn eigen verlangen naar dominante mannelijkheid, alsof eigenlijk de vrouw die stereotiepe mannelijkheid aan de man oplegt. In Kaplans beleving ergert Eva zich ‘aan de manier waarop hij zich

voortbewoog, houtherig, quasimannelijk'. De aantrekkingskracht van haar nieuwe minnaar schuilt volgens Kaplan in diens stereotiepe mannelijkheid, waarin de vrouw haar eigen verlangen naar dominantie bevredigd ziet: 'een opzichtig soort charisma waartoe machtsbeluste – "ambitieuze" – vrouwen zich aangetrokken voelen'. De aanhalingstekens in dit citaat vatten de hedendaagse crisis van de man beter dan duizend cultuurkritische studies dat zouden kunnen.

Het gat dat de breuk met Eva in zijn genderidentiteit heeft geslagen tracht Kaplan op te vullen met een alternatieve invulling van de mannelijke genderrol, namelijk het vaderschap. In eerste instantie ontfermt hij zich over de gepeste leerling Abraham, die hij krampachtig de beginselen der mannelijkheid tracht bij te brengen door diens al te feminiene geldbeursje te vervangen door een mannelijker exemplaar, maar in wie hij vooral zijn eigen zwakte en vluchtgedrag herkent. Aangezien hij aan het gepeste kind identiteit hoopt te ontleen kan zijn hulp niet geheel onbaatzuchtig worden genoemd: 'misschien (...) kon een man net zo goed een vader genoemd worden als hij een kind wist te beschermen'. Wanneer blijkt dat zijn vaderschap heeft gefaald – Abraham wordt alsnog aangerand – overtreedt Kaplan juridische en ethische grenzen om zijn nieuwe genderrol te vrijwaren: hij 'bevrijdt' een Romajongen uit illegale detentie door de Nederlandse overheid en sluit hem als 'onderduiker' op in zijn huis.

Het is wellicht niet toevallig dat zijn nieuwe partner Judith, aan wie hij zich nooit volledig durft te committeren, hem in deze vaderrol komt bedreigen. Zij mag hem dan wel herhaaldelijk 'mannelijk' noemen wanneer ze zich geroepen voelt zijn identiteit te bevestigen; zodra zij echter bij hem komt inwonen om hem bij te staan in de opvoeding van de jongen voelt Kaplan opnieuw het spookbeeld van zijn huwelijk opdoemen. Zijn rol als vader wordt overschaduwd en uitgewist door haar vanzelfsprekende moederschap: 'elk van haar didactische overwinningen was een vernedering voor Kaplan'. In Kaplans beleving is het ouderschap een strijd die de man verliest: 'de moeder had het gewonnen van de vader'.

Schrijverschap en oorlog

Kaplans disfunctionele beleving van de huiselijkheid suggereert een verstoorde identificatie met de vaderfiguur. De analogie tussen Kaplans huwelijk en dat van zijn ouders lijkt dat beeld te bevestigen. Kaplan zag in de kindertijd zijn vader wegdeemsteren tot 'een schaduw (...) door zijn echtgenote geworpen; een zwijgende gestalte die zich volkomen schikte naar haar wensen'. Deze genderverhouding, 'deze rolverdeling' tussen vader en moeder, had hij 'als kind (...) gehaat' en ziet hij tot zijn frustratie in zijn eigen huwelijk gereproduceerd.

Interessant aan deze generatiespiegel is dat hij de Tweede Wereldoorlog als bouwsteen van genderidentificatie zichtbaar maakt. Kaplans moeder ontleende haar dominante positie in de ogen van haar zoon immers aan het oorlogsverleden van haar eerste geliefde, de broer van Kaplans vader, die 'taakjes op[knapte] voor het verzet' en in 1942 door 'een verdwaalde kogel' dodelijk geraakt werd. Hoewel diens verzetsactiviteiten door Kaplan naderhand gebagatelliseerd worden, werd 'de overleden broer' in de familie verhalen 'elk jaar (...) een grotere held'.

Het oorlogstrauma manifesteert zich in Kaplans belevingswereld dus als een mislukte genderidentificatie: de aanwezigheid van een niet-heroïsche vader verstoort de ontwikkeling van de zoon tot man. Kaplans leven wordt overheerst door die ene zeurende vraag: 'zou hij een ander iemand geworden zijn als hij een andere vader had gehad; dapperder misschien, sterker?' De schuld voor deze mislukte identificatie wordt voorspelbaar in de schoenen van de moeder geschoven. Het schrijverschap dient vervolgens ter compensatie voor het gebrek aan identiteit. Kaplan lijkt zich van

dit mechanisme bewust te zijn, aangezien hij het fantasiebeeld van zijn ongeschreven meesterwerk beleeft als de belofte van een volmaakte subjectvorming. ‘Dat Ene Boek zou ervoor kunnen zorgen dat Kaplan zich niet langer hoefde te definiëren naar wie hij niet was’. Het huidige negatieve identificatiemodel kenmerkt zich door onvolmaaktheid, onvolwassenheid en onderdanigheid: ‘iemand die zijn leven uitstelde, die klapte voor zijn rivalen’.

Deze psychologische drijfveer voor het schrijven is sinds Kaplans kindertijd onveranderd gebleven, want als kind al leed hij onder de angst voor falende subjectvorming, die hem ‘in alles wat hij zag’ een afspiegeling deed vermoeden van een subjectpositie die hij nooit zou kunnen verwerven – ‘een belofte (...) van iets wat hij nooit zou leren of kunnen’. Literatuur – lezen en later schrijven – gaf hem echter de kracht om ‘de angst te bestrijden’. Schrijven doet hij met geen ander doel dan ‘in staat zijn zichzelf te identificeren’ en iemand – dat wil zeggen: iemand anders – te worden.

Door psychotherapie leert hij ‘zijn meest karakteristieke eigenschappen’ interpreteren als ‘pogingen (...) iets anders te camoufleren, iets groots en naamloos’ als een sluimerende potentie. Zodra de therapeut hem echter duidelijk maakt dat dit andere veeleer zijn afhankelijkheid van de vrouw is dan zijn eigen mannelijke grootsheid, maakt hij een einde aan de therapie. Het schrijverschap als weermiddel tegen falende identiteitsvorming is geen nieuw gegeven in de literatuur, maar weinig auteurs verbinden dit verschijnsel zo nadrukkelijk en zelfbewust met een crisis van de mannelijke genderidentiteit als Daan Heerma van Voss in *De laatste oorlog*.

Pijnlijk en verontrustend is dat deze gendercrisis gepaard gaat met een heropleving van misogynie en met nostalgie naar de oorlogsheld – en het oorlogsslachtoffer – als mannelijk identificatiemodel. Wanneer Judith voor het eerst vertelt over haar vaders dagboek ziet Kaplan meteen nieuwe perspectieven voor een mannelijke genderidentificatie. Dezelfde avond nog stelt hij zich seksueel dominant op dan ooit tevoren: ‘zo daadkrachtig was hij in misschien wel tien jaar niet geweest’. Het identificatieproces is dubbel. Enerzijds hoopt hij door dominant mannelijk gedrag zijn doel te bereiken – ‘haar zover te krijgen’ dat ze hem dat dagboek laat lezen. Anderzijds kan hij slechts dominant handelen door zich voor te stellen dat Judith fantaseert ‘over andere mannen, jonger en mooier dan hij’ en zich met dat fantasiebeeld te identificeren. Het vooruitzicht van mannelijke identificatie stelt hem in staat te handelen volgens een fantasiebeeld van mannelijkheid dat hij aan de vrouw toeschrijft. Zodra Judith zijn naam noemt, echter, verliest hij zijn potentie – ‘hij verslapte iets’.

Hoewel Kaplan zich het dagboek van Judiths vader wil toe-eigenen ontleent hij zijn identiteit niet aan het auteurschap van de tekst; hij wil zichzelf immers slechts presenteren als vinder en editeur van het manuscript. Het identificatieproces verloopt subtieler, niet via het stelen maar via het kopiëren van de tekst. Door het manuscript over te schrijven voelt hij zich ‘nauw verbonden met het origineel en groeide hij tegelijk in het handschrift van de oude man’. Deze methode ‘deed [hem] vergeten dat er überhaupt een verschil bestond tussen de ene Abel en de andere’. Kaplan beseft dat zijn drijfveer minder van historische dan van psychologische aard is; meer dan historie zoekt hij identiteit: ‘de sensaties die hij wilde ervaren, waren volstrekt ahistorisch’.

Niettemin heeft deze identificatie een historische basis, aangezien Kaplan in een oorlogssituatie de voorwaarden voor subjectvorming vermoedt die hij in zijn eigen leven mist. Zijn eigen historische context, zo beklagt Kaplan tegenover Judith, geeft hem niet de gelegenheid zelf een tekst van dergelijk historisch belang voort te brengen: ‘de geschiedenis heeft mij die kans gewoon niet gegeven’. Kaplan is overigens niet selectief in zijn hang naar terreur; het voorbeeld van Sjostakovitsj, aan wie hij zich evenzeer spiegelt, bewijst dat ook communistische onderdrukking een voedingsbodem

voor grootse artistieke prestaties kan zijn. Typerend is de identificatie met het slachtoffer en de hang naar vernedering, naar herbeleving van het eigen genderressentiment, die achter de identificatie met de mannelijke held schuilgaat.

Dat zijn levensverhaal zich afspeelt tegen de achtergrond van de vluchtelingen crisis, maakt de situatie des te schrijnender: deze crisis biedt Kaplan blijkbaar onvoldoende mogelijkheden tot identiteitsvorming in het openbare leven. Hij kan voor hen simpelweg niet voldoende empathie opbrengen. De confrontatie met vluchtelingen wekt in Kaplan slechts nostalgie naar de tijd dat hij nog idealen had. Ze lijden niet genoeg, suggereert hij, om zijn ingeslapen ethisch bewustzijn nieuw leven in te blazen. En voor zijn eigen morele failliet houdt hij de vluchtelingen verantwoordelijk: 'Waarom werd het hem toch zo moeilijk gemaakt de idealen aan te hangen waarin hij ooit als student had geloofd?' Misschien confronteert de asielcrisis hem *te veel* en te concreet met de geschiedenis en met zijn eigen verantwoordelijkheid als Nederlandse burger. Ze biedt hem geen gelegenheid tot de 'ahistorische sensatie' die hij zoekt, de ahistorische identificatie met zijn eigen verbeelde slachtofferschap. Is de Tweede Wereldoorlog zo sterk uit het geheugen en uit het ethische referentiekader verdwenen dat haar slachtoffers hem deze mogelijkheid wel bieden?

Volgens een obscene logica lijkt Kaplan zelfs jaloers te zijn op het slachtofferschap dat Abel Citroen tot het schrijven van zijn dagboek aanzette, dat zijn schrijverschap en zijn hele bestaan legitimeerde. Door zijn leed, aldus Kaplan, heeft Citroen 'zich (...) het levensrecht (...) verworven te zijn wie hij was'. Zijn gevangenschap heeft bovendien de context gecreëerd waarin hij ethisch kon handelen. Zijn kampverhaal spiegelt Kaplans ervaringen: in beide gevallen tracht de protagonist een jongen te redden, hoewel niet duidelijk wordt in hoeverre Kaplan bij het overschrijven Citroens verhaal aan het zijne aanpast. Die ethische imperatief om de ander te helpen heeft Kaplan, niet toevallig, van zijn moeder meegekregen, onder verwijzing naar de heldhaftige oom die zijn vader overschaduwde. Alle elementen van Kaplans traumatische intimiteit komen samen in zijn verlangen om met het oorlogsdagboek van een ander in de openbaarheid te treden.

Herinneringscultuur

Met *De laatste oorlog* lijkt de herinneringscultuur in Nederland een merkwaardige, verontrustende fase in te gaan. Een fase waarin het denkbaar en literair voorstelbaar is niet slechts de oorlogsheld maar ook het slachtoffer te benijden, en waarin het eigentijdse onbehagen herkenningspunten zoekt in een ahistorisch geworden verleden. In de figuur van Abel Kaplan verbeeldt Daan Heerma van Voss een troebel mengsel van verstoorde identiteitsvorming, mannelijk ressentiment en de aanzuigkracht van een leeggemaakt historisch bewustzijn. De thematische overeenkomsten tussen zijn essayistische werk en zijn roman zouden de vraag kunnen oproepen in hoeverre de auteur de pathologie en de aanstootgevende logica van zijn protagonist omarmt dan wel kritisch en zelfbewust doorlicht. Hoewel ik deze vraag niet eenduidig kan beantwoorden, wijs ik ter afronding op het essay 'Een verlate reis' (nr. 13, 2015), waarin Heerma van Voss verslag uitbrengt van een bezoek aan Auschwitz, alwaar hij zou worden geïnterviewd door de dochter van Harry Mulisch.

'Voor iemand van mijn generatie is het onmogelijk om over Auschwitz na te denken zonder te vervallen in verlamme ernst of shockhumor', aldus de auteur. In *De laatste oorlog*, hoe problematisch ook in vele opzichten, is mijns inziens van geen van beide sprake. Maar eigenlijk legt dit essay een derde optie bloot, die misschien meer voor Daan Heerma van Voss zelf dan voor zijn generatie geldt: het lijkt hem onmogelijk aan Auschwitz te denken zonder terug te keren naar zijn persoonlijke verleden. Daan de Jong, aan wie hij dit essay wijdt, was niet alleen de neef van Loe de

Jong maar ook de 'peetvader en naamgever' van de auteur. Zijn vader stierf in een Duits kamp, zijn broer heette Abel. De essayist beschrijft hem als een model voor identificatie, en tegelijk als de belichaming van een wereld die nooit de zijne kan worden. 'Ik werd rustig van het idee dat ik zoals Daan kon worden, tot ik me weer herinnerde dat het verschil in levenslopen dit per definitie onmogelijk maakte.'

Identiteit, gezins- en liefdesrelaties, oorlogsverleden – van dit psychologische complex verkent Daan Heerma van Voss geheel eigentijdse gradaties van obsceniteit.

BIBLIOGRAFIE

Daan Heerma van Voss, *De laatste oorlog*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2016.