

Journal of Dutch Linguistics and Literature

Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde

TNTL

2

2015 | jaargang 131

BEN DE BRUYN & PIETER VERSTRAETEN

Stoelen, manden, stenen

Objecten in de hedendaagse roman

Abstract – Drawing on the writings of Bruno Latour and Bill Brown, this article discusses the material turn in contemporary criticism and literature in two related steps. On a general level, it sketches the contours of a reading method capable of describing the remarkably complex role of material objects in the modern novel, paying particular attention to the circulation of objects, the tension between ‘objects’ and ‘things’ and the ambiguous ontological status of these recalcitrant items. These insights are then applied to a set of contemporary novels in Dutch written by Willem van Zadelhoff, Koen Peeters and Miek Zwamborn. These novels not only share a pronounced interest in memory, non-fiction and the supposedly non-commercial space of the museum, but also in objects as diverse as modernist chairs, ethnic baskets and uncaring stones. A closer look at these objects demonstrates that material culture is not just important for readers interested in nineteenth-century interiors, as the representation of ‘object cultures’ can also be used to establish, complicate and unwork our ideas about topics like modernist architecture, postcolonial trauma and planetary history.

Wie vandaag een boekhandel binnenstapt kan moeilijk ontsnappen aan de invloedsfeer van het museum.¹ Een belangrijk deel van de contemporaine romanproductie mag dan functioneren als eigentijdse zedenromans met aandacht voor nieuwe media en lifestyle, zoals wij in een eerder artikel in dit tijdschrift betoogden (De Bruyn & Verstraeten 2012), een ander segment lijkt beter te kunnen worden begrepen vanuit een even cruciale maatschappelijke ontwikkeling, namelijk de *boomende* herinneringscultuur, die op het moment van het schrijven van dit artikel naar aanleiding van de honderdste verjaardag van de Eerste Wereldoorlog ongeziene proporties lijkt aan te nemen. Daarnaast is er de enorme populariteit van literaire non-fictie, die in ons taalgebied wordt vertegenwoordigd door figuren als Frank Westerman, Geert Mak en David Van Reybrouck – auteurs die met hun bestsellers niet alleen populariserende historiografie bedrijven, maar onmiskenbaar ook een breed publiek een alternatieve literaire ervaring weten te bieden.² Recente romans, zoals het meermaals bekroonde *Oorlog en terpentijn* (2013) van Stefan Hertmans, maar ook titels van uiteenlopende auteurs als Willem van Zadelhoff, Koen Peeters en Miek Zwamborn, lijken expliciet of impliciet te reageren op

1 Deze tekst werd in een rudimentaire vorm voorgesteld op de conferentie *Things to Remember: Materializing Memories in Art and Popular Culture*, die plaatsvond op 5 en 6 juni 2014 te Nijmegen. We danken de deelnemers van het congres en de anonieme reviewers van *TNTL* voor hun waardevolle commentaren.

2 Over de populariteit van literaire non-fictie sinds de jaren tachtig in het Nederlandse taalgebied, zie bijvoorbeeld ook Meijer (2014), Mourits (2012), De Revisor (2008), en Ceelen & Van Bergeijk (2007).

deze fenomenen en tasten daarbij zelfbewust de mogelijkheden van het genre van de roman af om de culturele geschiedenis tot leven te wekken. In zekere zin participeren deze ‘herinneringsromans’ in de wijdverbreide commercialisering van de historische ervaring, maar het is anderzijds duidelijk dat deze boeken op verschillende manieren juist ook afstand proberen te nemen van de platte vermarkting van de herinnering, onder meer door de historische representatie te thematiseren en te compliceren.

Neem bijvoorbeeld *Oorlog en terpentijn*, dat volgens de eerste zin van de officiële boektrailer ‘het verhaal [is] van een kleine held’, meer bepaald het levensrelaas van Stefan Hertmans’ grootvader Urbain Martien zoals dit door de schrijver op basis van herinneringen en nagelaten schriftjes werd gereconstrueerd. Soms lijkt de verteller Hertmans daarbij op een vrij onproblematische manier toegang te hebben tot de woorden en gedachten van zijn hoofdpersoon. Niet alleen zijn er de vele passages in de ik-vorm die letterlijk uit de cahiers van de grootvader overgenomen heten te zijn, maar daarnaast weet de kleinzoon zich als een volleurde alwetende verteller in het hoofd van zijn personage te verplaatsen. Bij momenten wordt het beeld van de grootvader ook indirecter gereconstrueerd, onder meer met behulp van allerlei objecten. Op verschillende manieren spelen die een geprivilegieerde rol bij het oproepen van de figuur van de grootvader en, ruimer, bij het exploreren van de herinnering en het optekenen van de geschiedenis. Het meest in het oog springende voorbeeld is de steen die Hertmans als kind van zijn grootvader heeft gekregen: een ‘zwarte grijze kei met een bijzondere vorm’, een souvenir van een reis naar het Italiaanse Rapallo (63). Ondanks het feit dat ‘stenen zwijgen [...] in alle talen’ (65), lijkt er van deze steen – een ‘talisman’ (65) – een soort magische kracht uit te gaan die de historische afstand kan uitwissen. Als de verteller jaren later zelf in Rapallo is en hij op het strand gelijkaardige keien ziet, krijgt hij ‘het plotse gevoel dat [hij] haast fysiek in het lichaam van [zijn] grootvader stond, op een plek waar hij naast zijn trouwe, bedeesde Gabrielle met haar zwarte mantilla had gestaan’ (64). Objecten maken een haast fysiek, materieel en onmiddellijk contact met het verleden mogelijk. De verteller moet zijn mening over het zwijgen van stenen herzien: ‘Ik bekijk de steen opnieuw, ik ga met de vingertop over de gevoelig aangebrachte penseelstreken, en ik besef dat niets in de tijd weerkeert dat niet in stomme stilzwijgende voorwerpen is opgeslagen; stenen spreken wel degelijk’ (67).

Tegelijk wordt de kracht van objecten in deze roman ook in een ander perspectief geplaatst. De vingers van de verteller betasten niet zozeer de steen zelf, als wel de ‘penseelstreken’ van het ‘folkloristisch tafereeltje’ dat Hertmans’ grootvader – een hobbyschilder – op zijn vondst heeft aangebracht, samen met de naam ‘Rapallo’ (63). Daarmee wordt, voor wie tussen de regels leest, ook de vraag gesteld naar de complexe verhouding tussen object en subject. De betekenis van de steen lijkt sterk afhankelijk te zijn van de manipulaties van het subject en de grenzen tussen object en subject liggen daardoor niet helemaal vast. Tegelijk lijken voorwerpen ook steeds weer aan het subject en zijn poging tot zingeving te ontsnappen. Zo wordt de passage over de magische steen gevolgd door een scène waarin een object tot zijn stomme materialiteit wordt herleid. Op zijn twaalfde verjaardag krijgt de kleinzoon een gouden uurwerk van zijn grootvader, een familiestuk met een grote symbolische betekenis, dat het kind echter al snel op de grond laat

stukvallen (67-68), wat juist het onvermogen aangeeft van objecten om het verleden te representeren. Objecten spreken af en toe, maar ze blijven niettemin levenloze materie, aan de mens vreemde *dingen*. Objecten spelen trouwens niet alleen een rol in de plot van de roman, maar zijn ook visueel aanwezig in de vorm van foto's van voorwerpen (kledingstukken, gebouwen, schilderijen, enz.) die in het leven van Urbain Martien een belangrijke rol hebben gespeeld, en vaak illustratief zijn voor de maatschappij van die tijd. De roman is dus niet louter het 'verhaal van een kleine held', maar lijkt ook te functioneren als een soort museum waar allerehande objecten en documenten naast elkaar worden uitgestald, en voorzien van de nodige duidende commentaar. Op die manier lijken de logica's van het museum en van de roman elkaar aan te vullen.

1 Objecten lezen vandaag

In dit artikel willen we dieper ingaan op enkele recente romans die net als Hertmans' boek niet alleen getuigen van een duidelijke interesse voor het museum, maar ook van een opvallende fascinatie voor objecten als de materialisatie van de herinnering. Na een korte situering bespreken we achtereenvolgens Willem van Zadelhoffs trilogie *Een stoel* (2003) / *Holle haven* (2006) / *Ga niet weg* (2010), Koen Peeters' roman *Duizend hewvels* (2012) en ten slotte Miek Zwamborns *De duimsprong* (2013). Telkens gaat het om teksten die flirten met de grenzen tussen fictie en non-fictie en waarin objecten niet alleen persoonlijke levensverhalen oproepen, maar ook helpen om diverse vormen van cultureel geheugen te construeren. Elk vanuit een heel eigen perspectief belichten ze de manier waarop menselijke artefacten als dragers van culturele herinneringen opgeslagen worden in musea en gereactiveerd worden door personages en schrijvers die functioneren als een soort amateur-onderzoekers.

Deze romans, met hun focus op het object en het museum, sluiten aan bij internationale tendensen, zoals de door Suzanne Keen beschreven hype van de 'romances of the archive': 'The past few decades of British fiction have witnessed a proliferation of representations of archives in which scholarly and amateur characters seek information in collections of documents' (Keen 2001: 3). Meer algemeen zien we in de laatste jaren een wereldwijde fascinatie voor objecten, zowel in fictie als in non-fictie. Zo werkten de BBC en het British Museum samen aan *A History of the World in 100 Objects*, een project dat resulteerde in een boek waarin de geschiedenis van de wereld wordt verteld aan de hand van objecten zoals de steen van Rosetta, maar bijvoorbeeld ook een Victoriaans theeservies (MacGregor 2011). Waar dat project gedragen werd door twee officiële instellingen probeerde Edmund de Waal in zijn non-fictieboek *The Hare with Amber Eyes* (2010) op een persoonlijke wijze de geschiedenis van zijn Joodse voorouders en zijn oom Iggy te reconstrueren, en hij volgde daarbij de reis van een collectie kleine Japanse beeldjes of *netsuke*, waaronder een haas met amberkleurige ogen. Tijdens het schrijfproces vraagt hij zich voortdurend af 'how I could construct a life entirely through objects' (70). Het meest opvallende voorbeeld van deze tendens op het vlak van literaire fictie is ongetwijfeld Orhan Pamuks roman *The Museum of Innocence* (2008), die niet alleen op tekstueel vlak historische objecten evocert,

maar bovendien de aanleiding vormde voor een nieuw fysiek museum in Istanbul, waarvoor Pamuk vervolgens de catalogus schreef. De band tussen auteur en historicus, museum en roman, literaire tekst en materiële werkelijkheid kan moeilijk sterker worden.

De aandacht voor objecten in de hedendaagse roman heeft uiteraard historische precedentes, en herneemt tot op zekere hoogte bekende negentiende- en vroeg-twintigste-eeuwse praktijken – denk maar aan het werk van Honoré de Balzac, Henry James, Williams Carlos Williams, Georges Perec en vele anderen.³ Er bestaan ook al langer analysemethoden die zulke passages kunnen beschrijven, en die objecten duiden als sociale markers, psychische symbolen of als schijnbaar overbodige verhaalelementen die desalniettemin een broodnodig ‘werkelijkheidseffect’ genereren.⁴ In de laatste jaren zijn onderzoekers uit diverse disciplines – antropologie (Appadurai, Kopytoff), wetenschapsfilosofie en -geschiedenis (Daston, Galison), politieke wetenschap (Bennett), filosofie (Harman) en mediastudies (Bogost) – echter op diverse manieren teruggekeerd naar het object in zijn uiteenlopende vormen, naar de manieren waarop objecten constitutief zijn voor het menselijke handelen en denken, maar er tegelijk ook aan ontsnappen en er vreemd aan zijn. Vooral het baanbrekende werk van Bruno Latour is in dat verband richtinggevend geweest. Dat dit onderzoek belangrijke implicaties heeft voor de kunst en de literatuur en ons als cultuurwetenschappers dus verplicht om objecten terug op de agenda te plaatsen is aangetoond door een hele serie publicaties, waarvan die van Bill Brown de meest interessante perspectieven bieden (Brown 2001, 2003, 2010). Voor we de hedendaagse rol van het object in de roman en het museum in meer detail bekijken, is het dan ook aangewezen om een aantal belangrijke inzichten van Latour en Brown kort samen te vatten. Onze bedoeling is daarbij niet om hun complexe werk in al zijn rijkdom recht te doen, laat staan om subdisciplines als ‘object studies’ of ‘new materialism’ als geheel in kaart te brengen, maar wel om de contouren te schetsen van een leesmodel, een blauwdruk die ons kan helpen bij het analyseren van objecten, in de herinneringsroman maar ongetwijfeld ook in andere subgenres.

Laten we beginnen met Bruno Latours beroemde ‘actor-network theory’, de methode die hij uiteenzet in onder andere *Nous n'avons jamais été modernes* (1991) en *Reassembling the Social* (2005). In deze publicaties ondergraaft Latour om te beginnen het moderne idee dat mensen en dingen aparte ontologische categorieën zijn die tot elke prijs gescheiden moeten blijven en bestudeerd worden door aparte wetenschapspraktijken, namelijk de exacte en de humane wetenschappen. In premoderne tijden kon een bliksem gezien worden als de stem van god, maar de verlichte geesten van de moderniteit zijn het erover eens dat weerfenomenen en religieuze ervaringen, natuurlijke dingen en sociale constructies, tot aparte domeinen behoren. Latour vraagt zich echter af wat er zou gebeuren als we de blik van de antropologie, die meestal culturen bestudeert waarin de moderne scheiding tussen mensen en objecten minder sterk leeft, zouden toepassen op de

3 Vooral over de negentiende- en vroeg-twintigste-eeuwse dingcultuur is veel geschreven. Zie bijvoorbeeld Briggs (1989), Mao (1998), Watson (2000), Freedgood (2006), Plotz (2008).

4 Men denke hier aan de klassieke beschouwingen over het object in het werk van Marx, Freud, Benjamin, Heidegger, Baudrillard, Barthes enz., die men in verschillende anthologieën of studies over het onderwerp kan terugvinden (zie bijvoorbeeld Candlin & Guins 2009 of Olsen 2010).

moderne Westerse maatschappij. Als we weten dat we vandaag bijvoorbeeld visen consumeren die op hun beurt plastic verorberen, valt de grens tussen subject en object en tussen natuur en technologie dan wel nog zo eenvoudig te trekken als het overkoepelende verhaal van de moderniteit ons wil doen geloven? Op een algemener niveau toont de toenemende klimaatverandering onomstotelijk aan dat de grenzen tussen mens en niet-mens en tussen wetenschappelijke kennis en maatschappelijk debat allesbehalve duidelijk zijn. Bij nader inzien blijkt dat de radicale breuk tussen de orde van de mensen en die van de dingen, zo beweert Latour, nooit gestrookt heeft met de realiteit en dat we dus nooit ‘modern’ zijn geweest. In plaats van louter wetenschappelijke of culturele modellen hebben we dus behoefte aan een quasi-antropologische analyse van de scheiding én vermenging van mensen en dingen, cultuur en natuur, objectieve feiten en sociale debatten. Zo’n analyse zal bovendien aantonen dat objecten niet passief maar merkwaardig levendig zijn – ook zij beschikken over *agency* – en in staat zijn om sociale banden te creëren maar evengoed om de menselijke autonomie te ondergraven. Objecten zijn actoren in een netwerk, met andere woorden, en functioneren daarbij vaak als actieve ‘mediators’, niet als passieve ‘intermediaries’ (Latour 2005: 39). Als we die werking van objecten in detail willen bestuderen, dan moeten we volgens Latour vooral kijken naar situaties waarin hun functioneren niet meer zo automatisch verloopt dat de participatie van de dingen onzichtbaar wordt. Een object zuigt de aandacht naar zich toe, stelt hij, als het dienst weigert of stuk is, als zijn functie niet duidelijk is door historische afstand of gebrek aan kennis, als een nieuw object of prototype opduikt of als een object wordt geënceneerd in fictie – verwijzend naar de narratologie van Greimas en de ideeënromans van Richard Powers merkt Latour op dat ‘only through [...] familiarity with literature [we] might become less wooden in [our] definition of what sort of agencies populate the world’ (2005: 55). Literatuur en kunst houden de dingen en hun netwerken levend, zo lijkt het, en ondermijnen strikte scheidingen tussen mens en ding, wetenschap en maatschappij, moderniteit en premoderniteit.

Het hoeft dan ook niet te verbazen dat literatuuronderzoekers en kunsthistorici gretig gebruikmaken van Latours inzichten. Zo borduurt Bill Brown voort op de observaties van Latour door systematisch een onderscheid te maken tussen enerzijds geïnstrumentaliseerde *objecten*, die als passief worden voorgesteld en geïntegreerd zijn in menselijke (i.e. economische, sociale, psychologische) structuren en categorieën, en, anderzijds, weerbarstige *dingen*, die daar in hun materialiteit aan lijken te ontsnappen en een eigen vorm van activiteit lijken te bezitten. Binnen een kapitalistisch systeem ontstaan er steeds meer generische, uniforme massaproducten die niet langer een unieke ‘aura’ hebben, om een term van Walter Benjamin te gebruiken, en artistieke praktijken werken dat proces tegen door aandacht te vragen voor het geïndividualiseerde object – het ‘ding’ –, dat ook oplicht, zoals Latour al aangaf, wanneer het stukgaat, binnen niet-kapitalistische circuits circuleert, uit zijn oorspronkelijke context gelicht wordt en voor oneigenlijke doeleinden gebruikt wordt (Brown spreekt in dat verband van ‘misuse value’) of door allerlei literaire procédés tot leven gewekt wordt – en daarmee opnieuw een soort unieke ‘aura’ verkrijgt. Net als Latour wil Brown dus bestuderen hoe subjecten en objecten elkaar tot stand brengen, en focust daarbij niet zozeer op individuele, geïsoleerde objecten, maar op wat hij ‘objectculturen’ (vergelijk met Latours net-

werken) noemt: '[a] given object culture entails [...] both the ways that inanimate objects mediate human relations and the ways that humans mediate object relations (generating differences of value, significance, and permanence among them), thus the systems (material, economic, symbolic) through which objects become meaningful, or fail to' (2010: 188). Wat daarbij vooral interessant is, is dat sommige 'dingen' zich op het kruispunt van diverse objectculturen bevinden en ons dus iets laten zien van de verschillende objectregimes die een zekere plaats en periode kenmerken. Bill Brown geeft als voorbeeld het werk van de Amerikaanse kunstenaar Brian Jungen, die maskers vervaardigt volgens de principes van First nations stammen als de Haida maar als materiaal Air Jordans gebruikt. Deze kunstwerken verwijzen dan ook niet alleen naar etnische artefacten, maar ook naar het incorporeren van die 'primitieve' objecten in de Westerse kunst (de werken worden tentoongesteld in musea) en ten slotte naar de globale verspreiding van een iconisch kapitalistisch object dat op zijn eigen manier 'gesacraliseerd' wordt door verzamelaars – een hippe sportschoen. Die focus op de spanning tussen object en ding binnen vaak overlappende objectculturen impliceert dat Brown, misschien meer dan Latour, in staat is om de verschuivende houding tegenover objecten te registreren, vooral dan in de periode tussen het heden en de late negentiende eeuw. Elk decennium van de twintigste eeuw, zo merkt hij bijvoorbeeld op, had 'its own thing about things' (2001: 13). Het is misschien waar dat dingen nooit zijn weg geweest, met andere woorden, maar het is ook zo dat dingen nooit hetzelfde zijn gebleven. En als we nu opnieuw de lokroep van objecten horen, dan is dat wellicht 'a response to the digitization of our world' (2001: 16) – in tegenstelling tot bijvoorbeeld de opkomst van de film in de periode van het modernisme. Momenteel worden objecten dus niet alleen haast noodzakelijk ingeschakeld in de logica van produceren en consumeren, maar worden er daarnaast ook kwaliteiten aan toegeschreven die hen juist aan de snelheid en virtualiteit van de digitale cultuur lijken te onttrekken – waardoor ze een geprivilegieerde rol kunnen spelen in hedendaagse herinneringspraktijken.

Vanuit deze verruimde interpretatie van het object willen we het functioneren van objecten in (een bepaald segment van) de contemporaine Nederlandse roman in kaart brengen. Die verruiming houdt in de eerste plaats in dat objecten niet worden herleid tot een beperkt aantal functies – waarbij ze bijvoorbeeld louter dienen om de sociale klasse of psychologische identiteit van een personage te signaleren (Auerbach 2004: 472-497; Watson 2000) –, en niet zomaar worden geïdentificeerd met werken die zich specialiseren in de realistische en gedetailleerde beschrijving van het decor – waardoor ze gelijkgeschakeld worden met een *update* van negentiende-eeuws realisme. Het werk van onderzoekers als Latour en Brown toont immers aan dat objecten in vele gevallen weigeren om te functioneren als transparante betekenisdragers, laat staan om zomaar ingeschakeld te worden in de subjectgebonden projecten van personages, en dat de interesse in objecten niet samenvalt met de voorkeur voor een bepaalde periode, een specifiek genre of een geprivilegieerde setting (zoals het burgerlijke interieur). Alle periodes, alle genres en alle settings bevatten objecten, die op een bepaalde manier interageren met de dominante objectculturen. Die ruimere interpretatie van het object impliceert dat we bij de analyse van de romans niet alleen letten op de manier waarop objecten mede constitutief zijn voor personages, maar dat we in het bij-

zonder aandacht besteden aan (1) de productie, circulatie, collectie en eventuele recyclage van objecten (denk aan de netwerken van Latour en aan de verschillende ‘object cultures’ van Brown), aan (2) de manier waarop de relatie tussen object en subject nog wordt gecompliceerd door de spanning tussen het object en het *ding*, dat finaal aan de greep van het subject ontsnapt, en (3) aan de twijfel over het precieze ontologische statuut van objecten (levend versus dood, uniek versus generiek, premodern versus modern). Het spreekt voor zich dat die dimensies nauw met elkaar samenhangen en in de praktijk vaak onlosmakelijk verbonden zijn. Als we even teruggrijpen naar Hertmans’ steen, dan stellen we vast dat de betekenis ervan pas adequaat kan worden beschreven als we er de verschillende dimensies tegelijk van belichten: het traject dat de steen aflegt van het strand van Rapallo naar het ‘museum’ van Hertmans, de verschillende objectculturen die daarbij komen kijken (van de natuur in geologische zin, via het domein van de (goedkope) toeristische memorabilia, naar het haast sacrale herinneringsobject), de ambigue positie van de steen tussen ding (de zwiigende materie) en subject (het folkloristische tafereeltje), tussen leven en dood, enz. In wat volgt willen we de verschillende dimensies van het object en hun onderlinge verwevenheid demonstreren aan de hand van de romans van Van Zadelhoff, Peeters en Zwamborn, die ons in contact brengen met heel verschillende types van objecten, gaande van alledaagse gebruiksartikelen tot haast sacrale kunstwerken, van eeuwenoude artisanale vervaardigde etnische curiosa tot industrieel geproduceerde massaproducten, van door de natuur gevormde stenen tot hyperefficiënte technische hulpmiddelen. Wat vertellen de stoelen, manden en stenen in deze teksten over zichzelf, hun eigenaars en onze objectculturen?

2 Leven sproeien over dode materie

In de trilogie van romans die bestaat uit achtereenvolgens *Een stoel* (2003, hierna ES), *Holle haven* (2006, hierna HH) en *Ga niet weg* (2010, hierna GNW) vertelt Willem van Zadelhoff het grotendeels waargebeurde verhaal van de modernistische architectuur alsook de grotendeels verzonden geschiedenis van de familie Kats. De lezer van deze romans krijgt dan ook een gefictionaliseerde cursus in de twintigste-eeuwse architectuurgeschiedenis voorgeschoteld, en ontdekt zo de dromen van ‘licht en lucht’ en de architectuur op ‘menselijke maat’ die historische figuren als Mart Stam en Marcel Breuer aan het begin van de eeuw introduceerden om af te rekenen met ouderwetse modes als donkere interieurs en protserige huizen. In een definitieve breuk met de ‘geest van de negentiende eeuw’ (ES, 85) worden ‘zware, overwegend in donker mahonie uitgevoerde meubels’ (ES, 18) in *Een stoel* bijvoorbeeld vervangen door ‘stalen buismeubels’ (ES, 59) zoals de beroemde achterpootloze buisstoel of *Freischwinger*. Tegelijkertijd traceert de trilogie de geleidelijke teloorgang van die idealen; het minimalistische design van innovaties als de achterpootloze buisstoel blijkt niet altijd leefbaar, de modernistische revolutie is verweven met politiek geweld, het geloof in architecturale vernieuwing kan verworden tot smaakloze kitsch en de droom van licht en lucht leidt ertoe dat het centrale personage Robert Kats overblijft met maar één oog en één long. Die teloorgang hangt op een beslissende manier samen, zo suggereren de romans verder,

met de klein- en grootschalige conflicten die het verdere verloop van de twintigste eeuw tekenen – amoureuze en juridische strubbelingen, de crash van de beurs, de slag om Arnhem, de zogenaamde kindertreinen naar Duitsland, de val van de muur, de gevolgen van collaboratie en immigratie.

In deze brede opzet spelen non-fictionele elementen en musea een cruciale rol. Zo blijkt de affiniteit met non-fictie uit het feit dat diverse al dan niet bestaande teksten over architectuur geparafraseerd worden en dat de trilogie allerlei non-fictionele genres integreert – die niettemin vaak typografisch onderscheiden worden –, waaronder de brief, de advertentie, de autobiografie, het sms-bericht, het proefschrift, het krantenbericht, de lijst van benodigdheden en, misschien nog het meest expliciet van al, het curriculum vitae (van de fictieve architect Viktor Vonk) (HH, 40-44). Er wordt zelfs gesuggereerd dat deze romantrilogie functioneert als de keerzijde van een academische tekst over hetzelfde onderwerp (zie Rymenants 2011: 146); Karoline Kwatta's studie van de achterpootloze stoel is voorlopig onvolledig, zo merkt Robert op, want de bestaande delen over de periodes vóór en na de oorlog moeten aangevuld worden met 'een derde deel' (GNW, 173), net zoals in de trilogie zelf. Minstens even interessant is het feit dat musea en quasi-museale ruimtes alomtegenwoordig zijn. Zo wordt niet alleen het Stuhlmuseum Burg Beverungen vermeld, maar draait een centrale verhaallijn van *Holle haven* rond een speech die gegeven wordt in een gerenoveerd museum in Arnhem, speelt de climax van *Ga niet weg* zich af in de quasi-museale Hollandse wijk in Berlijn en begint en eindigt de trilogie in zekere zin in het Bauhaus Archiv. Bovendien vertoont de wereld buiten het museum museale trekjes. Karoline Kwatta woont niet alleen in een appartement 'schuin tegenover het Käthe-Kollwitz-museum' (ES, 13), haar interieur doet ook vermoeden dat je 'in een dependance van het Bauhaus Archiv' (ibid.) zit. Dat de grens tussen publiek- en privé-museum moeilijk te trekken valt, blijkt verder uit de vele modernistische villa's die beschreven worden en uit het feit dat Roberts droomwoning in *Ga niet weg* een vroegere woning van de schlagerzanger Willy Alberti blijkt te zijn, relictin inclus. Je kan simpelweg niet ontsnappen aan de invloedssfeer van het museum, zo lijkt het. Het is daarbij belangrijk om in te zien dat officiële musea niet eenduidig positief worden voorgesteld. Het Bauhaus Archiv blijkt niet geheel betrouwbaar, Viktor Vonks renovatie van het Arnhemse museum wordt publiek toegejuicht maar lijkt tegelijk een desastreuze verminking, en het huis van Alberti wordt genegeerd door monumentenzorg (GNW, 80). Het is niet omdat er overal musea zijn, dat het culturele erfgoed veilig is.

De trilogie draait niet alleen rond architectuur en geheugen, maar ook rond objecten. Dat blijkt al uit de titel van de eerste roman: *Een stoel*. Eén van de lessen van de modernistische architectuur blijkt te zijn dat alledaagse voorwerpen meer aandacht verdienen en daarom uit hun traditionele determinerende contexten moeten worden 'bevrijd'. Als huizen en meubels vroeger een 'afspiegeling' waren van de 'maatschappelijke positie' van hun eigenaars, dan is die tijd van 'indruk willen maken' volgens Stam en Breuer voorbij: 'de moderne architectuur is een strijd tegen het representatieve, tegen de overmaat en vóór de menselijke maat!' (ES, 43). Het is met andere woorden verkeerd om dingen te reduceren tot eenduidige sociale markers en we moeten onze alledaagse bezittingen dan ook herwaarderen: 'de stoel [...] als *Ding an sich* [...] is altijd onderschat geweest in onze cultuur' (ES, 42). Wanneer we aandachtig kijken, zo suggereert vooral het eerste

boek, dan kan een schijnbaar doodgewoon object als een stoel heel diverse functies bekleden en doorheen erg verschillende contexten circuleren. In de geest van de titel van *Een stoel* zou je de volledige plot van de trilogie dan ook kunnen samenvatten in termen van het 'leven' – of, met verwijzing naar Latour, het 'netwerk' – van dit object; Stam en Breuer maken het prototype van de *Freischwinger* in opdracht van Gerrit Kats, die laatste schenkt de stoel aan zijn zoon Frederik, die schrijft op zijn beurt een proefschrift over de juridische perikelen rond de stoel en sterft terwijl hij op het prototype zit, zijn vrouw schenkt hem daarna aan het Bauhaus Archiv, Karoline Kwatta houdt hem daar achter tot ze bevriend raakt met Frederiks zoon Robert Kats en brengt vervolgens een nieuw naslagwerk uit over de stoel, waarna de *Freischwinger* alsnog wordt tentoongesteld, het originele exemplaar in het Bauhausmuseum en twee kopieën in een boekhandel die een hele etalage wijdt aan Karolines boek: 'twee achterpootloze buisstoelen zweven boven de stapels boeken' (GNW, 166). Het prototype vervult in de loop van zijn leven dus een wonderbaarlijke diversiteit aan functies; het is niet alleen een gebruiksvoorwerp of een marker van sociale klasse, maar het is ook een erfstuk, een processtuk, een museumstuk, een geheim, een studieobject, een commerciële promotool en volgens Roberts smaakloze broer Hans gewoon een 'hoop schroot' (ES, 124). Elke stoel is dus eigenlijk vele stoelen. Of beter, deze moderne stoel geeft aan dat onze alledaagse blik op stoelen veel te beperkt is geweest.

Terwijl het onbepaalde lidwoord van de titel suggereert dat elk object die sterkere aandacht verdient, is het tegelijk duidelijk dat deze stoel allesbehalve een willekeurig exemplaar is. Om te beginnen lijkt deze stoel samen te vallen met zijn eigenaar; het is 'een stukje van [Roberts] vader geworden' (ES, 67). Bovendien gaat het om een prototype, een exemplaar dat niet zomaar te krijgen is in een winkel en ideeën over de stoel *an sich* belichaamt, een object dat als een kunstwerk lijkt samen te vallen met zijn maker en dus niet echt meer een levenloos ding is; in plaats van 'een stoel' is dit eigenlijk een 'originele Breuer of Stam' (ES, 122). Dat objecten niet alleen verschillende functies vervullen, maar daarnaast dragers kunnen worden van een grote emotionele waarde blijkt het duidelijkst uit de meest lyrische passage van de hele trilogie, die waarin het prototype van de buisstoel voor het eerst onthuld wordt. Hier is de stoel niet langer een object maar een *ding*, om het onderscheid van Brown te gebruiken:

Daar staat hij, verlicht door de al wat lage zon. Het is een stoel, maar daar is alles mee gezegd. Zelfs in vaders architectuurtijdschriften heb ik nooit zoiets gezien. [...] Ik sta op en loop erop af. Ik wil de stoel aanraken, maar iets houdt me tegen. Ik doe een paar stappen naar achteren. Voor mij op de grond de langgerekte schaduw van de stoel... ik hoor hoe de wind de bladeren van de acacia's doet ritselen... [...] Nu begrijp ik zijn opwindung... nee, ik ervaar vaders opwindung. Deze stoel is in niets te vergelijken met de lompe exemplaren die onze kamers sieren. Deze stoel houdt geen licht tegen, deze stoel gaat er een verbintenis mee aan. [...] Ik ben verbijsterd dat een stoel zulke intense gevoelens kan oproepen. En hij is zo simpel. [...] Graag zou ik iets over de stoel willen beweren. Maar wat? (ES, 56-57)

Het onbepaalde lidwoord van de titel verwijst dus niet alleen naar de behoefte aan meer aandacht voor ogenschijnlijk ordinaire objecten, maar evengoed naar de moeilijkheid om ze te beschrijven zodra we er met een nieuwe blik naar kijken;

‘het is een stoel, maar daar is alles mee gezegd’. Zoals Latour al opmerkte, confronteert een prototype ons met een object dat niet zomaar op een geautomatiseerde, haast ‘onzichtbare’ manier functioneert; Frederik aarzelt voor hij de stoel aanraakt, hij lijkt hem niet goed te kunnen zien en weet ook op het eind niet hoe hem te beschrijven. Deze passage registreert, met andere woorden, een esthetische ervaring. Grootvader Kats had dezelfde ervaring, zo verneemt de lezer later; hij was ‘*stupéfait*’ (HH 103). Wanneer Robert ‘zijn grootvaders stoel’ (GNW, 177) terugziet in het museum op het eind van *Ga niet weg* – in zekere zin de climax van de trilogie, want het einde van de reis van de stoel – herhaalt hij op zijn beurt het gedrag van zijn vader Frederik: ‘[h]ij boog door zijn knieën en keek aandachtig naar de stoel’ (GNW, 178). Stoelen kunnen dus niet alleen circuleren, ze kunnen, losgemaakt van hun alledaagse gebruikscontext, ook allerlei ideeën en emoties belichamen. De modernistische architect, zoals Van Zadelhoff aangeeft in zijn dichtbundel *Tijd en landen* (2008), ‘sproeit leven over dode materie’ (33).

Er is ook een keerzijde aan die redenering. Als er een nieuw bewustzijn ontstaat van het feit dat objecten menselijke ideeën en positieve emoties kunnen opwekken en opslaan, groeit ook het besef dat sommige voorwerpen dat juist niet doen of dat ze in al hun brute materialiteit ontsnappen aan menselijke projecties. Modernistische architecten kunnen dan wel beweren dat huizen voortvloeien uit stoelen en stoelen uiteindelijk uit mensen, maar het object kan ook een indruk maken die haaks staat op die menselijke associaties en hun geruststellende intimiteit. Vergelijk de reactie van Frederik met het moment waarop Robert voor het eerst het verdwenen prototype terugziet. Hij herkent de stoel ‘direct’ (ES, 95), maar deze keer lijkt hij simpelweg ‘morsdode materie’ (ES, 98):

Het buisframe, oorspronkelijk donkergrijs, is flets geworden. Op de lassen is de verf afgebladderd en is de groene kleur van geoxideerd koper zichtbaar. De bleke rode singels van de zitting en rugleuning hangen door en zijn rafelig. Robert strekt zijn rechterhand uit en raakt het buisframe aan. Koud. De stoel is dood, denkt hij, deze stoel heeft niets meer te maken met de stoel die zo’n grote rol heeft gespeeld in de levens van mijn vader en mijn grootvader. Deze stoel heeft zichzelf overleefd. Hij buigt zich voorover en ruikt aan het canvas. Een mufte lucht. Niks bijzonders. Zo ruikt elke oude stoel, ook het meest waardevolle exemplaar. Hij tilt hem op [...]. Daar is de inscriptie: *ms + mb*’ 26. (ES, 96)

Hier is de stoel geen onthutsend kunstwerk of emotioneel erfstuk, maar enkel een materieel object; hij is koud en dood, het is een inwisselbaar exemplaar, niks bijzonders. Het ding is opnieuw object geworden, zou je kunnen zeggen. In deze situatie doet de stoel Robert dan ook denken aan een boek dat ooit zijn vader toebehoorde, maar na diens dood al ‘zijn magie’ (ES, 99) verloren had. Toch is er ook een overeenkomst tussen de *esthetiserende* scène met Frederik en deze *materiëlerende* scène met Robert; in beide gevallen vloeit ze voort uit een verhoogde aandacht voor het object en een merkwaardig gedetailleerde observatie van een schijnbaar alledaags voorwerp. Zo ruikt en voelt Robert aan de stoel en zoomt de tekst als het ware in op allerlei kleine details, waaronder de rafels, de afgebladderde verf, het geoxideerde koper en de mufte lucht. Als we dichterbij onze objecten zitten, lijken ze dus niet noodzakelijk mooier of menselijker, integendeel. Dingen kneden naar de menselijke maat is allesbehalve evident.

Hoewel de stoel het opvallendste voorbeeld is van deze aandacht voor objecten,

is het niet het enige voorwerp dat in de trilogie voor het voetlicht geplaatst wordt. Net zoals het prototype van de stoel als doel heeft om Gerrit Kats te ‘vervangen’ (ES, 38) in *Een stoel*, wordt in *Holle haven* de herinnering aan een gesneuvelde soldaat in leven gehouden door een ‘medaillon’ (HH, 184, 200) en wordt een vergelijkbare herinnering aangetast wanneer de materiële stand-in – ‘de Mercedes was Rudi’ (HH, 77, onze cursivering) – beschadigd wordt; ‘[a]ls een ontroostbaar kind stond [Rudi’s vader] daar met de afgebroken Mercedesster in zijn hand’ (HH, 78). Daarnaast geven objecten blijk van een koppige materialiteit; los van het feit dat objecten vaak zoek raken in de trilogie, wandelt grootvader Kats tussen de donkere meubels ‘alsof hij bang was iets te beschadigen, of – en dat leek me waarschijnlijker – zelf beschadigd te worden’ (ES, 20) en stoot ook kleinzoon Robert ‘zich om de haverklap [...] aan tafels, tafeltjes of aan de een of andere stoelpoot’ (ES, 39). Objecten staan de mens in de weg, en er gaat zelfs onmiskenbaar een vorm van dreiging van uit. Een kast wordt ‘een bloeddorstig monster dat elk moment zijn muil kon opensperren om de hele inhoud van de kamer op te slokken’ (ES, 38). De trilogie van Van Zadelhoff thematiseert dan ook niet alleen de mogelijkheid van objecten om commerciële, persoonlijke, artistieke, historische, nationale en andere betekenissen te vergaren, maar ook het autonome leven van objecten, hun onzekere ontologie tussen idee en materie en de complexe wisselwerking tussen objecten en de mens, die voorwerpen gebruikt om zijn leven in te richten, maar tegelijk ook door de dingen wordt bepaald en meegesleurd, zelfs beperkt en belemmerd. Achter de magie van objecten blijkt soms trouwens een puur commerciële logica schuil te gaan, zoals de winkelscène met Roberts titanium mountainbike (GNW, 76) illustreert, een luxe consumptieartikel waarvan onmiskenbaar iets bezwerends, zelfs onheilspellends uitgaat: ‘Bijna dagelijks zat ik urenlang in de garage en keek naar mijn fiets. Af en toe hield ik het achterwiel omhoog en draaide aan de pedalen. Ik had nog nooit zo’n zuiver tikkend geluid gehoord’ (GNW, 77). Deze titanium fiets is in bepaalde opzichten vergelijkbaar met de *Freischwinger*, maar de hooggestemde idealen lijken niettemin vervangen door commerciële connotaties. Zoals Robert zelf opmerkt: ‘[w]at wist ik van titanium?’ (GNW, 76).

3 Betoverende voorwerpen

Hoewel *Duizend heuvels* een vergelijkbare fascinatie met non-fictie, musea en objecten vertoont, vertelt het een verhaal van een merkbaar grotere schaal en complexiteit. In plaats van een bepaald facet van de twintigste-eeuwse cultuurgeschiedenis belicht dit boek de geschiedenis van Rwanda, het land van de ‘duizend heuvels’ tot de dag van vandaag. Het mag dan ook niet verwonderen dat sommige commentatoren het boek beschrijven als de Rwandese tegenhanger van David Van Reybroucks *Congo, een geschiedenis* (2010).⁵ Terwijl Van Reybroucks boek in weerwil van heel wat fictionaliserende kenmerken een ‘geschiedenis’ blijft, kiest Peeters er resoluut voor om de geschiedenis van het Afrikaanse land te verweven

⁵ Marnix Verplancke bijvoorbeeld geeft zijn recensie van *Duizend heuvels* in *Knack* de veelzeggende titel “‘Kongo’ van Rwanda” mee. In een interview in *De Morgen* vraagt Dirk Leyman Peeters of *Congo* hem tot inspiratie heeft gediend en ook in *NRC Handelsblad* legt Janet Luis de link met Van Reybroucks bestseller.

met een fictionele plot. Die plot lijkt relatief eenvoudig; een Belgisch hoofdpersonage raakt gefascineerd door de koloniale erfenis en de Rwandese cultuur en is daarbij vooral geïntrigeerd door de figuur van Alexis Kagame, een flamboyante priester-dichter-historicus-linguïst (!) en een bevoorrechte getuige van de twintigste-eeuwse Rwandese geschiedenis. In eerste instantie probeert hij zich in België te documenteren door te lezen, archieven en musea te bezoeken en de getuigenissen van Rwandezen en ex-kolonialen op te tekenen, maar uiteindelijk reist hij samen met een Rwandese vriend af naar het Rwanda van na de genocide, dat het trauma van het recente verleden probeert te verwerken. Die schijnbaar rechtlijnige plot bereikt de lezer echter op een meervoudige en gefragmenteerde wijze. Het verhaal is namelijk ingebed in een kluwen van heel diverse teksten, herinneringen, gesprekken en getuigenissen, waarbij min of meer officiële historische bronnen bijvoorbeeld worden afgewisseld met Rwandese zegswijzen en fabels. Bovendien wordt feitelijke informatie vaak direct naast magisch-realistische passages geplaatst, met als resultaat dat de roman van Peeters een expliciet heterogene en non-lineaire geschiedenis schetst, waarin winnaars en verliezers, helden en leugenaars moeilijk te identificeren vallen.

Hoewel *Duizend hewels* systematisch de onvolledige en geconstrueerde aard van deze vele kleine verhalen over de Rwandese geschiedenis en cultuur beklemtoont, heeft de roman anderzijds ook een expliciet documentair karakter, dat misschien nog meer uitgesproken is dan in Van Zadelhoffs trilogie. Zo biedt het eerste hoofdstuk een inleiding tot de geschiedenis, taal en cultuur van Rwanda. De lezer wordt er onder meer ingeleid in de 'klassieke' theorie over de drie Rwandese rassen – Hutu's, Tutsi's en Twa's (17) –, in allerlei taalkundige bijzonderheden van de Rwandese taal (18-20), de geschiedenis van de kolonisatie vanaf 1892 (16, 23-24), de traditionele zeden en gebruiken, zowel aan het Rwandese hof als in het dagelijkse leven (10-11, 26-27, 33) en de dramatische gebeurtenissen rond 1994 (60-68). Daarbij wordt er plaats ingeruimd voor (vaak onthutsende) feiten en cijfers: '8 procent van de totale bevolking werd vermoord. Er waren minstens 800.000 slachtoffers van de Rwandese genocide [...]. Na de genocide waren er 300.000 weeskinderen [...]. 70 procent van de verkrachte Tutsi-vrouwen bleek seropositief, 2000 tot 5000 "kinderen van de haat" werden geboren' (78). Voorts wordt er verwezen naar de meest uiteenlopende geschreven bronnen, gaande van Stanley's *Through the Dark Continent* (16) en beroemde antropologische studies als Jan Vansina's *Oral Tradition as History* (107) tot obscure (en achterhaalde) boekjes en brochures van missionarissen, zoals *Het Kivumeer* van de Witte Pater P.J. Watteyne (93). De documentaire ambities van de roman blijken trouwens ook uit de verklarende woordenlijst op het eind en het dankwoord, waarin de auteur te kennen geeft dat het boek gebaseerd is op 'ongeveer tachtig gesprekken of ontmoetingen' (293) en waarin ter aanvulling onder meer naar recente publicaties over de volkerenmoord wordt verwezen (295). Door de combinatie van magisch-realistische elementen met dergelijke documentaire ambities, neemt het boek een positie in die aansluit bij die van de dichter-historicus Alexis Kagame, niet qua politieke visie, maar qua epistemologisch standpunt; ook *Duizend hewels* bevindt zich tussen poëzie en wetenschap, magie en antropologie, officiële geschiedenis en persoonlijke getuigenis – een hybride standpunt dat we in navolging van Latour 'a-modern' zouden kunnen noemen.

De zoektocht van de verteller naar Alexis Kagame en de bredere aandacht voor geschiedenis en geheugen verklaren de prominente rol van musea en documentatiecentra in het boek. Zo droomt Louis – een personage dat de jongere versie van de verteller lijkt te zijn, al geeft de roman daar geen uitsluitsel over (zie Vervaeck 2012: 366) – dat hij het nationaal museum in Butare moet ontwerpen, brengt de verteller veel tijd door in het Afrikamuseum in Tervuren, bezoekt hij verschillende musea, archieven en memorialen in Rwanda, en gaat hij in Brussel langs bij het documentatiecentrum van de Forces Rwandaises, waar op dat moment een erg eenzijdige tentoonstelling plaatsvindt over Rwanda in de twintigste eeuw. Het belang van musea blijkt verder uit passages als de volgende, waarin de lezer ondergedompeld wordt in de wereld van het museum:

In oude eiken kasten stonden hier 125.000 boeken over Afrika. Ik liep met [het meisje van de bibliotheek] door de smalle gangetjes en voelde de houtachtige, vezelige warmte van de boeken. Wat een orgie van wetenschap, en vooral [...] pogingen daartoe. [...] In een periode van bijna honderd dagen las ik misschien wel tweehonderdvijftig boeken en artikelen. [...] De zomer vorderde. Ik werd verder bedwelmde door mijn onderzoek. [...] Ik schreef deze onnuttige Rwandese details allemaal over. Zittend aan het bureau viel ik in slaap. [...] Ineens schoot ik wakker [...]: de bibliotheek was al een kwartier dicht. Eerst spurte ik naar de uitgang, maar nog voor ik daar aankwam, stopte ik. Ik kon zo lang doorwerken als ik wilde. De avond was jong en veelbelovend. [...] Buiten schreeuwden eksters, ik was gelukkig en stortte me weer op de oude tijdschriften. [...] Om twaalf uur maakte ik voor mezelf een bed van een rol noppenplastic. Ik zocht iets om mijn hoofd op te leggen. Ik nam een boek van De Heusch, een van Delmas, een van Pierre Smith en het *Ubwiru*-boek van Kagame. (127, 147-148)

Ondanks de ironie en de kritische noten onderstreept deze passage duidelijk de romantiek van het museum en het onderzoek. Meer nog dan bij Van Zadelhoff is het museum hier een quasi-magische ruimte die een grote onderzoeksdrang oproept bij het hoofdpersoonage, die niets liever wil dan opgesloten worden in de bibliotheek en overnachten tussen de boeken, de zomer en de eksters ten spijt. Die magie is nauw verbonden met de materiële sensatie van de ‘objecten’ die musea en archieven herbergen: men kan de ‘houtachtige, vezelige warmte van de boeken’ haast ‘voelen’. De wetenschap wordt hier tastbaar, in die mate zelfs dat je boeken kunt gebruiken als hoofdkussens – een duidelijke illustratie van ‘misuse’.

Naast de documentaire dimensie en quasi-lichamelijke fascinatie voor het museum is een laatste opvallend aspect van *Duizend heuvels* de aandacht voor verschillende soorten objecten. Gezien de interesse in het koloniale erfgoed hoeft het niet te verbazen dat er bij heel wat etnische objecten wordt stilgestaan, en dat hun symbolische rol voortdurend onderstreept wordt. Een goed voorbeeld is de nationale trommel, de Karinga, zoals beschreven door Alexis Kagame:

Toen ik de trommel uit de koninklijke hut [...] zag gedragen worden, rilde ik op een heidense wijze, ook al was ik als priester gewijd. Het hart van ons land klopt daarin. Op die oude trommel werd nooit geslagen en toch luisterden we naar hem. De Karinga vergezelde de koning op zijn reizen en werd meegevoerd als een oude zware man in een draagzetel. Onhandig, geamputeerd, belangrijk. Hij werd benaderd als een koning met handgeklap. [...] Aan de trommels hingen kussentjes [...] met daarin de verdroogde geslachtsorganen van overwonnen koningen. (170)

Net als bij de onthulling van de buisstoel heeft de trommel een directe fysieke impact op Kagame en verkrijgt hij een sacrale betekenis. Het object wordt bovendien voorgesteld als een levende, quasi-menselijke entiteit; de trommel heeft een kloppend hart, spreekt zonder dat erop geslagen wordt, en wordt vergeleken met een oude, onhandige man. Van dit object gaat dus een vorm van *agency* uit die de grens tussen object en subject overstijgt. Tegelijk suggereert deze passage dat dergelijke etnische objecten, en de symboliek die ze genereren, verbonden zijn met geweld: aan dit nationale symbool hangen de geslachtsorganen van vroegere vijanden. De tegenpartij ziet de trommel dan ook 'zoals die echt was: een vies, oud object, met daarop de [...] afgesneden genitaliën van hun illustere voorvaders' (39). Deze trommel kan een levend ding worden, met andere woorden, maar ook een dood object blijven. De trommel illustreert zo niet alleen de sacrale symbolische dimensie van objecten, maar laat tevens zien dat die betekenissen aan dat object worden toegekend door de subjecten die het hanteren en interpreteren. De betekenis van objecten wordt dus ook sociaal geconstrueerd. Bovendien zijn deze objecten onlosmakelijk verbonden met de koloniale verzamelingen waar ze deel van uitmaken. Ze roepen bewondering op – in een droom zegt Louis dat hij en zijn medewerkers aan het museum van Butare 'tovenaars tussen betoverende voorwerpen' (48) zijn –, maar die reactie is gecompromitteerd door de werking van het racistische koloniale apparaat:

In hun hal hingen grote pancartes waarop het verschil tussen de rassen didactisch stond uitgelegd. [...] De wetenschappers van het IRSAC verzamelden veel houtsnijwerk en spenen, massa's mandjes, grote korven, bamboepanelen, bedgordijnen. Ook klein grut als pijlkokers, schalen, zitbankjes en biertroggen. En trommels natuurlijk. 'Verzamelen' was misschien niet het juiste woord voor hun activiteit. Het was meer een roekeloos aanslepen, een wanhopig stapelen. (43)

Etnische objecten als mandjes en trommels worden hier zonder meer ingeschakeld in een koloniale logica van het opsommen, verzamelen en wetenschappelijk beschrijven. Ze belichamen dan ook de clash tussen de objectcultuur van de inheemse bevolking en die van het koloniale museum. Het is in dat opzicht niet toevallig dat het (imaginaire) museum dat Louis bouwt in Butare volledig wordt opgetrokken uit westerse materialen: 'Frans eiken voor de parketvloeren en Noors grenen voor de plafonds' (51), koper uit Italië voor het dak (54) en rood meranti voor de tentoonstellingskasten, 'als in het museum van Tervuren' (51).

Gaandeweg ontwikkelt de roman het besef dat antropologische objecten op zich, losgeweekt uit hun sociale functioneren en overgeplaatst in een museale context, slechts tot een partiële kennis van een cultuur leiden. Op die manier sluit de roman aan bij een discussie die vanaf het eind van de negentiende eeuw de antropologische museale praktijk zou domineren, een belangrijke omslag waarbij etnische objecten niet langer tentoongesteld worden in functie van een collectie of taxonomie, maar worden geïntegreerd in zogeheten 'Life-Groups' – voorstellingen waarbij groepjes van levensechte poppen het gebruik van die objecten demonstreren (Brown 2003: 84-99). De achterliggende idee is dat objecten slechts betekenisvol worden als ze tot 'leven' gewekt worden of 'gevitalseerd' worden door ze opnieuw in hun context te plaatsen en dus te verbinden met de subjecten die ze hanteren. Ook de plot van *Duizend hewels* lijkt zich bewust te bewegen

van een koloniale fascinatie met etnische objecten – waarbij objecten uit hun alledaagse context gehaald worden en ‘onaanraakbaar achter glas’ (59) belanden – naar een meer ‘gesitueerde’ en ‘gevitalseerde’ omgang met objecten, en zelfs naar een vorm van *oral history* en een confrontatie met het dagelijkse leven in Rwanda die zich van objecten schijnt los te maken. De uitspraak van een Rwandese kennis spreekt in dat verband boekdelen: ‘cultuur is geen magazijn vol respectabele voorwerpen’ (272). Sterker nog, de suggestie wordt gewekt dat materiële objecten een ondergeschikte rol spelen in de Rwandese cultuur: ‘Rwandezen hielden blijkbaar niet van zware dingen. Alles moest kunnen worden meegenomen, zoals gedichten en verhalen, dans, hun eigen lichaam’ (143). Objecten en musea verraden dus misschien veeleer een koloniale logica, dan dat ze een toegang bieden tot de Rwandese cultuur.

Die kritische noten betekenen niet dat objecten geen verdere rol spelen in *Duizend hewels*, integendeel – zoals ze ook integraal deel uitmaken van de door Brown beschreven ‘life-groups’. Zo wordt de plot van de roman in gang gezet door de merkwaardige *agency* van een serie mandjes, die de vader van de jonge Louis aankoopt op een missietentoonstelling: ‘Louis’ moeder zette de drie mandjes op de kast in de woonkamer. Daar rustten ze uit van de inspanning van de verre koloniale reis. [Tijdens de nacht] werd de jongen overgoten met Rwandese woorden die onzichtbaar uit de drie mandjes opstegen’ (14-15). Die mandjes blijven structureel verweven met het verloop van het verhaal – wat ook blijkt uit het feit dat elk hoofdstuk van de roman voorafgegaan wordt door een foto van een mandje, een procedé dat het boek een museaal karakter verleent. Tegelijk lijkt de betekenis van die objecten ook te verschuiven. Terwijl de mandjes voor Louis, als pronkstukken van zijn museale collectie, aanvankelijk vooral een abstracte symbolische betekenis hebben (‘Het was zuiver, onthecht, zoals men wiskunde in muziek vermoedt’, 37), krijgt het maken van mandjes na de genocide een therapeutische functie voor de overlevenden (82-83). Of hoe traditionele etnische curiosa uit de context van het museum worden weggehaald en in het dagelijkse leven worden verankerd en daardoor ook noodzakelijk worden geherinterpreteerd.

Naarmate de roman vordert worden er ook nieuwe categorieën van objecten geïntroduceerd. Zoals gezegd lijkt het erop dat de roman beweegt van een Belgische blik die gefilterd is door objecten en musea naar een meer Rwandese blik die in toenemende mate oog heeft voor het alledaagse leven. Tijdens een bezoek aan een ‘verwaarloosd museum’ bij de basiliek van Kabgayi wijkt de reactie van de verteller bijvoorbeeld af van die van zijn Rwandese vriend: ‘Ik vind die objecten indrukwekkend, maar Samuel kijkt vooral naar het afbladderend plafond’ (241). In tegenstelling tot de tocht van de verteller langs allerlei musea lijkt Samuels reis naar Rwanda een ander doel te hebben. Hij wil een *gacaca* bijwonen, zo blijkt, maar onderweg probeert hij ook het leven van gewone Rwandezen in kaart te brengen. Hij begint onder andere lijstjes te maken van opvallende mensen en scènes:

Dit zijn de dingen die hij onderweg mooi vindt: honderd schoolmeisjes in blauwe jurken. Jonge mama’s met hun kind in een feestelijke witte doek vastgebonden op de rug [...]. Een fietser met vier trossen bananen. Een fietser met gele bidons van Rwacom. [...] Vrouwen met een hoge stapel manden, met bossen sprokkelhout [...]. Vrouwen met geiten op weg naar de geitenmarkt. [...] Grote salviastruiken. [...] Een vrouw met computertas en grote

vierkleurige paraplu. Een lachende vrouw met blauw-wit bloemetjesshirt. Lange, magere politieman. Een jongetje met een gummiband, die hij voortduwde met zijn stok. Jongetje met een machete. [...] Twee vrouwen, werkend met de hak onder de bananenbomen [...] de jongeman met het blauwe overhemd, die Samuel Chemise noemt. (255, 257, 261, 264, 269)

Dit is een heel andere manier om het land van de duizend heuvels te beschrijven. Maar ook in deze beschrijving duiken objecten op, van gele bidons en gummibanden, over witte doeken, blauwe jurken, bloemetjesshirts, tot trossen bananen en bossen takken. Typische Rwandese manden figureren in die scènes, maar ook paraplu's en computertassen en, een blijvend verontrustende noot, machetes. Bovendien verschijnen die objecten hier niet zozeer als geïsoleerde curiosa, maar zijn ze geïntegreerd in kleinschalige levenstaferelen, waarin ze daadwerkelijk door subjecten worden gebruikt en daardoor in zekere zin tot leven gewekt. Eén van de beschreven figuren krijgt zelfs de naam van zijn kenmerkend accessoire: *chemise*. Hij is het ding dat hij draagt, zo lijkt het. Ook de verteller zelf beseft uiteindelijk dat het niet volstaat om Congo en Rwanda te zien als 'boeken' in een kast, 'veilige, afgesloten zwart-witverhalen over een koloniaal verleden' (258). En ook die mentaliteitswijziging betekent geen definitief afscheid van objecten, maar een verruimde blik ten opzichte van de voorwerpen die ons omringen. We moeten niet alleen oog hebben voor trommels, maar ook voor stoelen, zelfs al gaat het niet om modernistische *Freischwingers*, maar om hun anonieme tegenhangers: 'Ik zit op een witte plastic stoel en kijk uit over het Kivumeer in de richting van Congo. Ik houd van witte plastic stoelen' (258).

4 Stenen en hamers

Terwijl de stoeltrilogie en *Duizend heuvels* elk op hun manier de aandacht vestigen op het culturele functioneren van objecten, lijkt Miek Zwamborn met *De duimsprong* een onderzoek in te stellen naar wat zich aan gene zijde van cultuur bevindt, namelijk de woeste natuur van gebergten en ongerepte landschappen. Er is geen beter voorbeeld om aan te tonen dat de focus op objecten de context van het burgerlijke interieur overstijgt. Daarbij is er opnieuw sprake van schaalvergroting: waar Van Zadelhoff het verhaal vertelt van honderd jaar architectuur, en Peeters via verschillende stemmen en bronnen inzicht wil bieden in de genealogie van een cultuur die hij minstens tweeduizend jaar laat teruggaan, rekent Zwamborn niet alleen met de maat van de mens, maar ook met de maat van geologische tijdperken, in een stijl die paradoxaal genoeg uitblinkt in spaarzaamheid.⁶ Het verhaal gaat over de zoektocht van een vrouwelijk hoofdpersonage naar haar verdwenen reisgenoot Jens. Wanneer ze terugkeert naar de locaties in de Engelse en Zwitserse natuur waarmee zij en Jens een band hadden, raakt ze echter meer en meer geïntrigeerd door de figuur van de negentiende-eeuwse Zwitserse geoloog Albert Heim, en gaat ze in talloze landschappen, archieven en musea op zoek naar sporen van

6 Voor een meer gedetailleerde analyse van die aandacht voor *deep time* in de moderne Nederlandstalige roman, zie De Bruyn (2013).

zijn leven en werk. Zo worden twee zoektochten intens met elkaar verweven: 'Ik weet nog dat ik me in de auto realiseerde dat de nabijheid van Heim het missen van Jens ophief' (120). De combinatie van die twee plotlijnen levert een hybride tekst op, waarin reisliteratuur afgewisseld wordt met historiografische uitweidingen van allerlei aard, en waarin heel wat foto's en illustraties zijn opgenomen, die soms expliciet worden becommentarieerd. Het uiteindelijke resultaat leunt dan ook aan bij het werk van iemand als W.G. Sebald, en het boek verwijst verder naar geestverwanten zoals Max Frisch en Robert Macfarlane.

De klemtoonverschuiving van cultuur naar natuur en de schaalverandering die daarmee gepaard gaat hebben belangrijke repercussies voor het statuut van het object. Op het eerste gezicht is *De duimsprong* geen voor de hand liggende casus aangezien het lijkt alsof de bergen bestaan uit grotendeels ongevormde materie en er in deze setting nauwelijks concrete objecten aanwezig zijn. Nog sterker dan bij Van Zadelhoff en Peeters lijkt Zwamborns werk zich op het eerste gezicht dus net te verzetten tegen objecten. Zo worden bergen herhaaldelijk met leegte in verband gebracht: 'hoe diep ik ernaar verlangde [...] samen met hem in het niets te zijn' (11); 'alleen de ijle lucht om ons heen, wij, met niets dan pieken' (146). Zelfs het klokhuis van een appel zou in die leegte detoneren: 'We hadden een appel met klokhuis en al opgegeten, omdat elk vreemd voorwerp het landschap leek te verstoren' (111). Op die manier creëert de verteller een impliciete tegenstelling tussen de schijnbaar lege wereld van het hooggebergte, waar nauwelijks mensen en objecten voorkomen, en de bewoonde wereld, die gekenmerkt wordt door een gebrek aan ruimte en een overvloed aan mensen en dingen. Als Jens en het hoofdpersonage van een bergtocht naar het dal terugkeren steken ze dan ook af tegen de achtergrond van de moderne maatschappij: 'Ook onze bekpakking past niet in deze omgeving. We namen te veel plek in. In de overvolle trein naar Glarus werden we met scheve ogen aangekeken' (33). Een vergelijkbare sensatie wordt opgeroepen als de verteller na een wandeling langs de kustlijn aankomt in een stad – met onder meer 'een viersterrenhotel, gebouwd als het geelwitte paleis van een oliebaron' – en haar lichaam zich nog niet heeft aangepast aan de proporties van de consumptiemaatschappij:

Mijn lichaam leek de boulevard te vullen en stroomde als een rivier voor me uit. Later toen ik [...] in een supermarkt een paar peren wilde kopen, kreeg ik mezelf maar net voorbij de poortjes. De gangpaden waren te smal voor de nieuwe afmetingen van mijn lichaam. [...] Pas toen ik mijn witte benen in de branding stak [...] kreeg ik mijn vroegere afmetingen terug. (55-56)

Een lichaam dat zich heeft aangepast aan de grotere schaal van de natuur past simpelweg niet meer in de omgeving van de stad. En het is natuurlijk geen toeval dat de verteller slechts een paar peren koopt en verder aan alle waren voorbijgaat.

Ondanks die nadruk op de objectloze, anti-commerciële leegte van de bergen, wordt de onherbergzame natuur in *De duimsprong* voortdurend geassocieerd met objecten. Zo worden de besneeuwde Alpentoppen beschreven als 'geciseleerd uit metaal, na verhitting in de plooi gedreven' (9), en treft de lezer ook metaforen aan als 'een mes vormd als rivier' (33) of 'het aambeeld van een naderende onweerswolk' (156). Daarnaast worden de bergen ook met het reële – en dus niet alleen figuurlijke – object verbonden. Er lijkt immers een hele herinneringscultuur

rond het gebergte en de geologie te bestaan, zoals blijkt uit de vele natuurhistorische musea, archieven en depots die de lezer mee bezoekt in het verloop van de roman. In verschillende passages krijgen we niet alleen een introductie tot de biografie van Heim, de geschiedenis van de geologie en het alpinisme, maar worden die uitweidingen, anekdotes en verhalen opgehangen aan concrete historische en museale objecten die het hoofdpersoonage op haar reizen aantreft, zoals de zwerfstenen en fulgurieten die Heim heeft verzameld (105, 159-165), de schaalmodellen van bergketens die hij heeft vervaardigd (44-45, 171-173) of de glazen ogen die door een taxidermist in het depot van een natuurhistorisch museum worden gebruikt (42). Een mooi voorbeeld biedt ook het voorlaatste hoofdstuk, waarin de verteller met behulp van diverse objecten (een maquette uit het Philpot Museum, ansichtkaarten, toegangskaartjes en toeristische memorabilia) een beeld schetst van de landverschuiving die zich in 1839 in het Engelse Lyme Regis heeft voorgedaan (226-244) en van de commerciële herinneringscultuur die daarna op deze plek ontstaan is.⁷

In die museale collecties, net als in de roman als geheel, lijken twee soorten van objecten van primordiaal belang te zijn: stenen en instrumenten. Net als Heim is het hoofdpersoonage een verwoed stenenverzamelaar: 'Ik raapte veel stenen op, op bepaalde dagen zwichtte ik voor gestreepte stenen, op andere dagen voor stenen met krassen, gladde rode stenen, of vierkante zwarte stenen, of stenen met witte aders die op een letter uit het alfabet leken' (118, zie ook 226). Significant is ook de passage waarin ze een 'kristalfestival' in een Zwitserse sportzaal bezoekt en geïntrigeerd langs de verschillende standjes wandelt:

In dit langzame voorbijgaan werd ik op een bepaald moment getroffen door een rookkwarts waarvan de punt bezoedeld leek met metaalvijsel. [...] Het was een troebele kristal, verre van gaaf, B-kwaliteit, maar juist die onvolmaaktheid [...] maakte de steen interessant. 'Het is een rookkwarts van de Galenstock,' zei een stem naast me. De hut die naar Heim vernoemd was lag pal tegenover de Galenstock. [...] Twijfelend of ik de steen, die me al oneindig vertrouwd voorkwam, van de man moest kopen pakte ik alle andere rookkwartsen die op de tafel lagen in mijn hand maar geen van de stenen had de fluwelige glans van degene die ik als eerste oppakte. [...] Met de steen naast me op de bijrijdersstoel startte ik de auto. (121-122)

Wat opvalt aan deze scène is niet alleen dat er wel degelijk een soort link mogelijk is tussen de wereld van het gebergte en onze consumptiecultuur – zoals het stuk over de aardverschuiving en de toeristische cultus die er rond is ontstaan ook laat zien –, maar ook dat het commerciële karakter van deze stenenmarkt afgezwakt wordt; de verkopers worden niet zomaar 'stenenjager' genoemd, merkt de verteller op, maar *Strablner*, iemand 'die ervoor zorgt dat een steen uit de anonimiteit treedt'; 'dat heeft niets met weggrissen te maken' (121). Het contrast met de koloniale archivarissen uit *Duizend heuvels* kan niet duidelijker zijn. Die nuancering blijkt verder uit de steen waarop het oog van de verteller valt; in plaats van een perfect vormgegeven consumptiegoed gaat het hier om een per definitie onvolmaakt natuurproduct, dat bezoedeld en troebel is, maar juist daarom uniek

7 Deze en gelijkaardige objecten duiken ook op in het plastische werk van Miek Zwamborn. Zie bijvoorbeeld 'wunderschränk' uit 2010 (www.miekwzamborn.nl, toegang 27 juni 2014).

en interessant. Bovendien is er een link tussen de steen waartoe de verteller aangetrokken wordt en Heim, waardoor hij meer in de buurt van een museaal dan een commercieel object komt. Sterker nog, de steen lijkt al snel een oude bekende te worden en gaat dan ook mee in de auto, waar hij een plaats naast de chauffeur krijgt, als was het een levend wezen. Stenen situeren zich dus op de grens van verschillende contexten of 'objectculturen' (de geologische, de commerciële, de museale) en verkrijgen zo een aura, die hen losmaakt uit geautomatiseerde interpretatieschema's en hun dingkarakter zichtbaar maakt.

Naast stenen reserveert de roman van Zwamborn een ereplaats voor nog een tweede categorie van objecten, namelijk technologische en wetenschappelijke 'instrumenten'. Dat commerciële goederen minder belangrijk zijn in deze fictionele wereld dan wetenschappelijk gereedschap wordt aangetoond door één van de brieven van Heims vrouw: 'eergisteren heb ik voor zeventig mark instrumenten gekocht. Een stethoscoop, een bekkenpasser en een klemtang. Ik heb ze uitgestald op het dressoir naast mijn bed zoals salondames hun porseleinen hondjes tentoonstellen' (145). De personages van dit boek zijn dus geen salondames, en de cruciale objecten zijn geen decoratieve *bibelots* als porseleinen hondjes, maar instrumenten als stethoscopen. Zoals Latour heeft opgemerkt: het is niet zo dat enkel 'dingen' met artistieke of artisanale kwaliteiten rijke connotaties hebben; technologische voorwerpen vertonen een vergelijkbare rijkdom voor de aandachtige waarnemer. Een uitgebreider voorbeeld van zo'n situatie is Zwamborns beschrijving van een hamer die toebehoorde aan Mary Anning, de beroemde vrouwelijke pionier van de paleontologie:

Tijdens een bezoek aan het Philpot Museum in Lyme ontdekte ik in een van de vitrines de hamer van Mary Anning. De kleine houten hamer was gevat in metaal. [...] Halverwege was de steel afgebroken. Ik omklemde de hamer, mijn hand paste precies om de steel. [...] De bovenste ring om de steel ontbrak, waardoor het metaal los om het hout zat. Misschien had Mary Anning er daarom een draad omheen gewikkeld, een eerdere draad, een die niet glom van de poetsdoek van een conservator zoals de draad die de hamer bijeenhield. Deze hamer was niet gemaakt om op een kussentje te liggen maar was dringend aan een nieuwe eigenaar toe! (59-60)

Net als bij de stethoscoop wordt hier een instrument van een *vrouwelijke* wetenschappelijke pionier bezongen. Bovendien gaat het om een oud voorwerp dat, net zoals het kristal, onvolmaakt is en daardoor een sterke emotionele respons uitlokt. Nog belangrijker is het feit dat dit object tegelijk bewaard wordt en gevangen is in het museum. Hoewel de roman de ruimte van het museum omarmt (en zelfs imiteert met zijn foto's en beschrijvingen van museumkasten en objecten), bekritiseert hij net als *Duizend heuvels* ook het passieve bestaan waartoe objecten veroordeeld lijken in de museale ruimte. De glimmende draad om de hamer is ongepast, en het instrument hoort niet thuis op een kussentje, maar moet opnieuw ter hand genomen en tot leven gewekt worden, bij voorkeur, zo lijkt het, door een nieuwe vrouwelijke eigenaar met een sterke liefde voor de bergen.

Er zijn nog voorbeelden van die aandacht voor vernuftig gereedschap. Zo wordt (ultralicht) klim- en kampeermateriaal heel gedetailleerd beschreven en opvallend positief voorgesteld. Het gaat hier om objecten vervaardigd uit kwalitatieve materialen, waarvan het hoogtechnologisch karakter wordt benadrukt en waarmee

de gebruikers een bijzondere band lijken te onderhouden. Zo is er bijvoorbeeld de ‘eenstokstent’ (78) van het hoofdpersonage of de klimbroek van Heim, een broek ‘die met de benen mee naar boven wil, waterafstotend en licht tussen de opgestikte zakken en lussen waaraan Heim zijn hamer haakt als hij beide armen nodig heeft om zich te zekeren’ (91). Of denk aan Heims schoenen met ‘honderdvijftien ijzeren pinnen’ (189), die niet alleen gedetailleerd beschreven worden, maar ook getoond op foto. Net als de reeds vermelde stenen lijken deze wetenschappelijke instrumenten en technologische hulpstukken extra aandacht te verdienen omdat ze een historische of emotionele lading hebben – die in dit geval samenhangt met hun hightech karakter en verbeterde functionaliteit – die hen doet afsteken tegen louter commerciële producten, ondanks het feit dat ze zelf ooit aangekocht zijn.

De duimsprong plaatst de oeroude wereld van het gebergte dus tegenover de overvloed aan consumptiegoederen in de moderne stad, maar nuanceert die tegenstelling tegelijk door de focus op twee slechts op het eerste gezicht aan elkaar tegengestelde categorieën van objecten: door mensen verzamelde stenen en technologische objecten die de natuur als het ware ‘toegankelijk’ moeten maken. De functie van die niet-commerciële objecten, die tegelijk wel en niet in het museum thuishoren, kan op twee radicaal verschillende manieren worden ingevuld. Aan de ene kant besteedt het boek veel aandacht aan de cultuur die rond de bergen ontstaat, met haar postkaarten, klimgereedschap, kristalmarkten en schaalmodellen. Het lijkt dus mogelijk en misschien zelfs wenselijk om de stille bergen te doen spreken en in te schakelen in allerlei menselijke projecten. Het boek bevat immers een aantal passages waarin de grens tussen mens en berg, subject en object volledig lijkt te verdwijnen. ‘Het verschil tussen mijn lichaam, dat zich bewoog, en een steen die op de helling lag, was te verwaarlozen’ (16), merkt de verteller op, en ‘[s]oms denk ik zelf in een steen te veranderen maar vandaag was het precies omgekeerd en zongen de bergen’ (101), schrijft Heim. Bergen worden zo, op heel verschillende manieren, nader tot de mens gebracht, en het museum speelt in dat proces een cruciale rol. Aan de andere kant is het zo dat menselijke objecten opvallend fragiel blijken in de bergen, zoals een ‘half vergane paraplu’ (15) en een ‘vergane ballon die ooit rood moest zijn geweest’ (27) al suggereren. Stenen op hun beurt kunnen meegenomen en verkocht worden, maar ze blijven tegelijkertijd het schoolvoorbeeld van de totale onverschilligheid van de materiële buitenwereld ten opzichte van het menselijke subject dat die materie probeert te doorgronden. Zoals Mark McGurl opmerkt, is ‘the obdurate rock, the dead-cold stone [a central] image of the non-human thing, the thing that simply does not care, and has been not-caring for longer than anyone can remember – in fact, longer than there has been such a thing as memory’ (McGurl 2011: 384). Op een vergelijkbare manier maken technologische instrumenten het misschien mogelijk om steeds meer van de ontoegankelijke bergen te verkennen, maar tonen ze ook onvermijdelijk aan dat mensen bijzonder kwetsbaar zijn in de bergen en slechts tijdelijke passanten in ruimtes die veel ouder zijn dan hen. Zulke objecten verbinden ons met wat Brown ‘unhuman history’ noemt, ‘the history, not of the world, but of the earth’ (Brown 2010: 199). Als sommige passages een toenadering suggereren tussen mens en steen, dan wijzen andere op deze keerzijde van de medaille. Zoals de verteller optekent op een bepaald moment: ‘ik was maar een miniem schepsel te midden van de stenen’ (167). Het is ook niet toevallig dat de titel verwijst naar

een techniek om afstanden en afmetingen in te schatten, een techniek die de bergen misschien ‘herschaaft’ tot een menselijk niveau maar al meteen bedrieglijk blijkt en op die manier vooruitwijst naar het fatale einde van Jens. Want aangezien de vertelster geen teken van leven meer van hem opvangt, blijft er maar één conclusie mogelijk. Er is een hele herinneringscultuur rond de bergen die deze onherbergzame setting humaniseert en civiliseert, maar de Alpen kunnen ook fataal zijn en mensen op een totaal onverschillige manier met hun nietigheid confronteren. We zetten objecten naar onze hand, maar stoten tegelijk ook op hun blijvende onverschilligheid.

5 De roman als museum, het object als ding

De hier besproken romans van Willem van Zadelhoff, Koen Peeters en Miek Zwamborn vertonen ondanks de evidente verschillen qua thematiek en schaal een aantal opmerkelijke overeenkomsten. In de drie gevallen worden feit en fictie met elkaar gecombineerd, wordt de (al dan niet fictionele) grote geschiedenis verweven met de (al dan niet fictionele) microgeschiedenissen van personages en spelen enerzijds amateur-onderzoekers en anderzijds archieven en musea een cruciale rol in de reconstructie van het culturele geheugen. Het menselijke subject valt uit deze geschiedenissen niet weg te denken en lijkt bij momenten alle aandacht naar zich toe te trekken; de trilogie van Van Zadelhoff leest als een familiechroniek van de familie Kats en introduceert daarnaast historische figuren als Marcel Breuer en Mart Stam, de geschiedenis van Rwanda wordt in *Duizend hewvels* opgehangen aan de biografie van Alexis Kagame, en *De duimsprong* is opgebouwd rond de zoektocht naar Albert Heim en de vermiste Jens. Daar staat tegenover dat we die personages vaak slechts via de ‘omweg’ van objecten leren kennen. Zo spelen stoelen bij Van Zadelhoff, etnische curiosa bij Peeters en stenen en technische objecten bij Zwamborn een cruciale rol bij het oproepen en tastbaar maken van de personages en het ‘verleden’ dat ze belichamen. De belangrijkste personages in deze romans zijn dus misschien wel... de objecten.

Ondanks hun vaak ‘magische’ karakter doen ze dat echter zelden op een directe, onmiddellijke manier. Objecten zijn hier veel minder dan in de klassieke realistische roman transparante betekenaren die deel uitmaken van het decor en vrij onduidelzinnige markers zijn van sociale of psychologische identiteit. Integendeel, in deze ‘herinneringsromans’ worden objecten losgemaakt uit hun traditionele contexten en versteende betekenissen en wordt hun functioneren nadrukkelijk gethematiseerd. Naar analogie met het idee van Latour dat objecten actoren zijn in netwerken, wordt daarbij opvallend veel aandacht geschonken aan de circulatie van objecten, het migreren van de ene context naar de andere, en het feit dat objecten en subjecten elkaar wederzijds constitueren waardoor de grenzen tussen object en subject soms heel onduidelijk worden. Zo verandert de stoel van Van Zadelhoff op zijn reis door de ruimte en tijd voortdurend van betekenis, afhankelijk van wie hem bekijkt of in welke context hij opduikt. De stenen van Zwamborn belichamen op haast ideaaltypische wijze wat aan de mens vreemd is, maar hebben tegelijk mensen nodig om ‘gevonden’, ‘verzameld’, ‘verkocht’ en ‘tentoongesteld’ – en dus ‘geproduceerd’ te worden. Door die netwerken in kaart te brengen,

thematiseren deze romans de manier waarop individuele objecten participeren aan ruimere 'objectculturen', opgevat als systemen van relaties tussen objecten en subjecten (Brown). De mandjes in *Duizend heuvels* bijvoorbeeld komen tot stand in het spanningsveld tussen onder meer de traditionele Rwandese objectcultuur, de objectcultuur van het koloniale etnografische museum en die van het postkoloniale dagelijkse leven in Rwanda. Door te focussen op de diversiteit van objectculturen wordt onrechtstreeks ook de aandacht gevestigd op het *ding*karakter van objecten; objecten kunnen niet tot één enkel systeem worden herleid en lijken ten opzichte van elk systeem ook steeds weer een surplus te belichamen; ze lijken uiteindelijk ook steeds weer aan het subject te ontsnappen. Objecten kunnen op verschillende manieren tot leven gewekt worden, maar ze kunnen ook dood blijven.

Niet zozeer de markt, de kunst, of de natuur maar vooral het museum is dé centrale objectcultuur in dit corpus van herinneringsroman: een plaats waar objecten een constitutieve rol spelen als de materialisaties van het verleden. Hoezeer deze romans het museum echter omarmen – ze gaan zelf immers tot op zekere hoogte als (alternatieve) musea functioneren (onder meer door de opname van foto's en illustraties) –, deze institutionele ruimte wordt ook gewantwoord: musea kunnen objecten van hun aura ontdoen, kunnen ze dood en betekenisloos maken, van hun dagdagelijkse functioneren doen vervreemden. Musea hebben dan ook amateur-onderzoekers als de protagonisten in deze romans nodig om het museale object van de vergetelheid te redden, en het weer tot leven te wekken. Het amateurkarakter van deze semi-documentaire en semi-historiografische projecten is daarbij niet zonder belang; de protagonisten bewegen zich in de marges van de officiële discoursen over het verleden dat ze beschrijven en hebben daardoor de vrijheid om uiteenlopende feiten, discoursen, werkelijkheidsdomeinen met elkaar te combineren, en non-fictie met fictie te vermengen. Door kennis uit verschillende domeinen samen te brengen en de zoektocht naar deze kennis nauw te verweven met de levens van de personages lijken deze romans een alternatief te willen formuleren voor de specialisering en functionele differentiatie die onze laatmoderne maatschappij kenmerkt. Ze vormen uiteindelijk dus een soort alternatief, tekstueel museum.

Daarmee lijken deze romans de context van het museum in de enge zin (en van de daarmee verbonden herinneringscultuur) ook te overstijgen. We wezen er al op dat er, onder meer door de schaalvergroting op vlak van setting en thematiek, heel verschillende categorieën van objecten en objectculturen aan bod komen. Het museum is dan ook maar één setting voor het object, één enkele objectcultuur. Hoewel we overtuigd zijn van het belang van het museum en de herinneringscultuur in de hedendaagse roman en we met bovenstaande lectures willen bijdragen aan het in kaart brengen van die tendensen, hopen we dat de analyses ook als leidraad kunnen fungeren voor verder onderzoek naar objecten in de roman in het algemeen, waarbij, naast museale objecten, ook aan andere types van voorwerpen kan worden gedacht, zoals bijvoorbeeld de categorie van de *commodities*, of die van het afval, die zich veel moeilijker in de zingevende betekenisssystemen van de mens laat inschakelen. De vraag wordt dan in hoeverre onderscheiden richtingen of ontwikkelingen in de contemporaine romanproductie beschreven kunnen worden in termen van (de interactie tussen) uiteenlopende objectculturen. De verschillende dimensies van het object die we hebben aangekaart lijken daarbij alvast

een cruciale rol te kunnen spelen – het circuleren van objecten, de relatie tussen subject en object, en de spanning tussen het object en het ‘ding’ en het onzekere ontologische statuut van al die objecten.

Bibliografie

- Auerbach 2004 – Erich Auerbach, *Mimesis. De weergave van de werkelijkheid in de westerse literatuur*. Amsterdam: Olympus, 2004.
- Briggs 1989 – Asa Briggs, *Victorian Things*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Brown 2001 – Bill Brown, ‘Thing Theory’. In: *Critical Inquiry* 28 (2001) 1, p. 1-22.
- Brown 2003 – Bill Brown, *A Sense of Things. The Object Matter of American Literature*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Brown 2010 – Bill Brown, ‘Objects, Others, and Us (The Refabrication of Things)’. In: *Critical Inquiry* 36 (2010) 2, p. 183-217.
- Bogost 2012 – Ian Bogost, *Alien Phenomenology. What It’s Like to Be a Thing*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2012.
- De Bruyn & Verstraeten 2012 – Ben De Bruyn & Pieter Verstraeten, ‘De revanche van de populaire cultuur. Literatuur, nieuwe media en smaak’. In: *TNTL* 128 (2012) 2, p. 160-182.
- De Bruyn 2013 – Ben De Bruyn, ‘Earlier is Impossible. Deep Time and Geological Posthumanism in Dutch Fiction’. In: *Journal of Dutch Literature* 4 (2013) 2, p. 68-91.
- De Bruyn 2014 – Ben De Bruyn, ‘The Aristocracy of Objects. Shops, Heirlooms and Circulation Narratives in Waugh, Fitzgerald and Lovecraft’. In: *Neobelicon* (2014), in druk.
- Fiona & Guins 2009 – Candlin Fiona & Raiford Guins (eds.), *The Object Reader*. London/New York: Routledge, 2009.
- Ceelen & Van Bergeijck 2007 – Han Ceelen & Jeroen van Bergeijck (red.), *Meer dan de feiten. Gesprekken met auteurs van literaire non-fictie*. Amsterdam: Atlas, 2007.
- Daston 2008 – Lorraine Daston (ed.), *Things That Talk. Object Lessons from Art and Science*. New York: Zone, 2008 [2004].
- De Revisor 2008 – *De schrijver liegt*. In: *De Revisor* 35 (2008) 2-3.
- Freedgood 2006 – Elaine Freedgood, *The Ideas in Things. Fugitive Meaning in the Victorian Novel*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- Latour 1993 – Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993 [1991].
- Latour 2007 – Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2007 [2005].
- MacGregor 2011 – Neil MacGregor, *A History of the World in 100 Objects*. London: Penguin, 2011 [2010].
- McGurl 2011 – Mark McGurl, ‘The New Cultural Geology’. In: *Twentieth-Century Literature* 57 (2011) 3-4, p. 380-90.
- Meijer 2014 – Maaïke Meijer, “M’n hart stond van stocht bijna stil!” Dichters en hun biografen’. Maastricht: UM, 2014 (afscheidsrede).
- Mao 1998 – Douglas Mao, *Solid Objects. Modernism and the Test of Production*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Mourits 2012 – Bertram Mourits, ‘Journalistiek in chique verpakking. Over Nederlandse literaire non-fictie’. In: *Werkwinkel* 7 (2012) 1, p. 11-31.
- Olsen 2010 – Bjørnar Olsen, *In Defence of Things. Archeology and the Ontology of Objects*. Lanham: Altamira, 2010.
- Peeters 2012 – Koen Peeters, *Duizend heuvels*. Antwerpen: De Bezige Bij, 2012.
- Rymenants 2011 – Koen Rymenants, ‘Het modernisme als gevaarlijke fantasie. “Ga niet weg” en de “Holle Haven”-trilogie van Willem van Zadelhoff’. In: *Ons Erfdeel* 54 (2011) 2, p. 144-146.
- Vervaeck 2012 – Bart Vervaeck, ‘Stemmen van ver en van dichtbij. Koen Peeters: Duizend heuvels’. In: *De Leeswolf* 18 (2012) 6, p. 365-366.
- De Waal 2011 – Edmund de Waal, *The Hare with Amber Eyes. A Hidden Inheritance*. London: Vintage, 2011 [2010].
- Watson 2000 – Janell Watson, *Literature and Material Culture from Balzac to Proust. The Collection*

- and Consumption of Curiosities*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Zadelhoff 2003 – Willem van Zadelhoff, *Een stoel*. Antwerpen: Meulenhoff/Manteau, 2003.
- Zadelhoff 2006 – Willem van Zadelhoff, *Holle haven*. Antwerpen: De Bezige Bij, 2006.
- Zadelhoff 2008 – Willem van Zadelhoff, *Tijd en landen*. Antwerpen: Meulenhoff/Manteau, 2008.
- Zadelhoff 2010 – Willem van Zadelhoff, *Ga niet weg*. Antwerpen: Meulenhoff/Manteau, 2010.
- Zwamborn 2004 – Miek Zwamborn, *Vallend hout*. Amsterdam: Meulenhoff, 2004.
- Zwamborn 2013 – Miek Zwamborn, *De duimsprong*. Amsterdam: Van Oorschot, 2013.

Adressen van de auteurs

Centre for Contemporary Writing
Faculty of Arts and Social Sciences
Maastricht University
Grote Gracht 90-92, room D2.04
6200 MD Maastricht
b.debruyne@maastrichtuniversity.nl

KU Leuven
Faculteit Letteren
Literatuurwetenschap
Blijde-Inkomststraat 21 bus 3311
B-3000 Leuven
pieter.verstraeten@arts.kuleuven.be

Het ligt voor de hand de negentiende-eeuwse belangstelling voor de historische roman te duiden als onderdeel van wat Marita Mathijsen onlangs heeft bestempeld als 'historiezucht', de met zorg en in brede kring aangekweekte en voortdurend gevoede behoefte bij de negentiende-eeuwers aan historische kennis en duiding. Maar waarom hadden de lezers ter bevrediging van dat verlangen romans nodig? Lag het niet meer voor de hand geschiedschrijvers te lezen?

Uitgeverij Verloren
Hilversum

