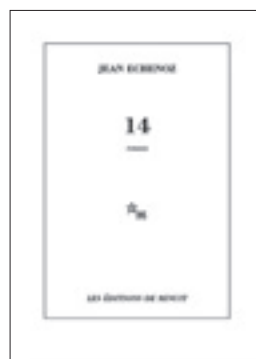




België

(AFLEVERING 2)



OVER FICTIE EN WAARHEID, BEELD EN VERBEELDING IN DE HEDENDAAGSE ROMAN OVER DE EERSTE WERELDOORLOG

Honderd jaar na de Grote Oorlog buigen niet alleen historici zich over de vraag naar de diepere betekenis van het eerste conflict op wereldschaal. De kolossale proporties van de industriële oorlog stellen ook de verbeelding van romanschrijvers van vandaag op de proef. De vraag die zij zich stellen kan door de geschiedschrijvers niet beantwoord worden. Het essentiële vraagstuk is namelijk hoe het écht was, voor de gedoemde zielen die de maalstroom van de

geschiedenis ondergingen. Terwijl documenten en archieven de oorlog depersonaliseren en objectiveren, is het de romanschrijvers te doen om de *subjectieve* beleving, niet van *de* oorlog (dat is het domein van de geschiedschrijving, van beslissingen, troepenbewegingen en slachtofferaantallen) maar van *iemands* oorlog, tegen de achtergrond van de historische gruwel die genoegzaam bekend is. De hedendaagse romanschrijvers bevragen zich over, en verbeelden hoe het écht ●●●

- moet geweest zijn, hetzij voor een bijna vergeten familielid (Stefan Hertmans' grootvader), hetzij voor een fictief personage (Jean Echenoz' protagonist Anthime Sèze) dat vandaag een gezicht kan geven aan de hel van de frontlinie. Daarom houdt de betere hedendaagse roman over de Eerste Wereldoorlog ook de relatie tussen document en fictie, geschiedschrijving en verbeelding, verleden en heden tegen het licht. Ondanks een radicaal verschillende opzet, is die bevraging een centraal gegeven, zowel in Hertmans' *Oorlog en terpentijn* als in Echenoz' *14* die in het voorjaar in een Nederlandse vertaling van Martin de Haan verscheen (Breda: De Geus, 2015).

Het succes van Hertmans' roman behoeft geen betoog meer. Er werden liefst 125 000 exemplaren van verkocht en naast de Deense en de Duitse vertalingen die al verschenen zijn, staan er nog een tiental andere vertalingen op stapel. De herkenbaarheid van het werk speelt ongetwijfeld een belangrijke rol in dit succes en die is verbonden met het genre van de roman. *Oorlog en terpentijn* is namelijk een zogenaamde genealogische, of familieroman, een genre dat voor Hertmans geen onbekend terrein is: *Naar Merelbeke* (1994) was reeds een pastiche op dit genre waarin de relatie tussen taal, literatuur en identiteit niet werd bevestigd, maar juist in vraag werd gesteld. Die kritische houding is een centraal gegeven in Hertmans' werk en zo ook in *Oorlog en terpentijn*. Hoewel Hertmans' recentste roman een persoonlijke en intieme familiechroniek is, blijft de reflectie over de relatie tussen feit en fictie, beeld en verbeelding en kopie en authenticiteit een centraal thema.

In wezen is *Oorlog en terpentijn* een rijkgeschaakerd portret van Hertmans' grootvader, Urbain Martien, oorlogsheld en virtuoos kopiist van schilderijen. In beeldend en intimistisch proza deelt de auteur zijn herinneringen aan zijn grootvader, afgewisseld met diens eigen herinneringen die hij had neergeschreven in twee schriftjes. Hertmans bouwt bovendien een brug tussen beide werelden, het verleden en het heden, in een aantal passages waarin hij reflecteert over de totstandkoming van het boek. Het eerste deel van de roman, dat een klassiek drieluik is rond de centrale figuur van Urbain, gaat over diens jeugd in een armoedig gezin in het vroeg-industriële Gent, tijdens

de eerste jaren van de nieuwe eeuw. Het liefst van al vergezelt de jonge Urbain zijn ziekelijke vader Franciscus, een nederige kerkenschilder die oude fresco's in hun oorspronkelijke glorie herstelt.

Tegenover Urbains 'kleine hemel' (44) in het bijzijn van zijn vader en van de kunst, staat de industriële hel, voorlopig nog in de vorm van een gruwelijk arbeidsongeval waarvan Urbain getuige is, in de ijzergieterij waar hij op zijn dertiende gaat werken. Dat werk heeft hem letterlijk getekend, zo herinnert Hertmans zich plots: hij heeft ooit de blauwe putjes en littekens gezien op zijn bejaarde grootvaders rug, die veroorzaakt werden door de vonken van het hoog opvlammende vuur in de fabriek. De tegenstelling tussen schoonheid en gruwel wordt op de spits gedreven in de beschrijving van een bezoek aan een gelatinefabriek. De passage leest als een voorafspiegeling van de nakende mensenslachting:

Het was in de goudblauwe maand oktober [...] het leek alsof de wereld zelf de adem inhield om de vluchtige schoonheid van de dag in elk detail te laten doordringen tot de levenden [...] Pas toen ze zich omdraaiden, zagen ze de grote stapel op de binnenkoer, en ze verstijfden. Dierenhoofden in alle soorten en maten lagen in het midden van de gore binnenplaats [...] blonken er in een slijmerig uitdeinende massa [...] hoofden met uitgebluste, grote ogen, [...] blinde pupillen waarin maden kronkelden [...] mullen, snuiten en bekken waaruit bruin slijm droop. (95-97)

Het beeld dat Hertmans hier schetst als was het een gruwelijk stilleven, toont aan dat hij de suggestie verkiest boven de al te gemakkelijke, sensationeel-realistische beschrijving van doden en gewonden, uiteengerukte lichaamsdelen en rondspattende hersenen. De ranzige pornografie van de loopgraven waaraan sommige andere romanschrijvers zich bezondigd hebben is niet aan de nostalgische, vertrouwelijk-intieme en suggestieve Hertmans besteed.

Ook de vliegenier Daniel Kinet wordt in *Oorlog en terpentijn* een heraut van de oorlog wanneer hij, symbool bij uitstek 'van de hoop op een spectaculaire toekomst in de nieuwe eeuw' (150), neerstort in zijn Farman-toestel tijdens een luchtvaartshow. Vier jaar later, in juli 1914, komt Urbain, op de terugweg van een



begravenis, voorbij zijn grafmonument, opgetrokken uit gewapend beton, te midden een open zandvlakte. Gewapend beton is, net als de luchtvaart, een moderne nieuwigheid die haar rol zou spelen in het nakende conflict: het beton van de fortengordel rond Luik, zo herinnert de auteur zich (151), was nog niet gewapend en bleek daarom niet bestand tegen het Duitse mortiervuur.

Wanneer Hertmans op zijn beurt in 2012 hetzelfde monument bezoekt, staat het verweesd in het midden van een desolaat industrieterrein. Scenes uit het begin van de twintigste eeuw komen zo in verband te staan met episodes uit Hertmans' eigen leven. Zo blijken de cijfers en letters op het houten vliegtuigje dat hij ooit van zijn grootvader kreeg te verwijzen naar de naam en sterfdatum van Kinet. Hertmans overspant zo een periode van meer dan honderd jaar: de sporen van het verleden krijgen pas echt betekenis doordat de auteur, in zijn persoonlijke, associatieve vertelstijl, zijn jeugdherinneringen koppelt aan wat hij leest in zijn grootvaders schriftjes. Toch blijft de reconstructie van dat verleden tentatief en gedeeltelijk: hoe meer Hertmans leest, hoe meer hij zich ervan bewust wordt dat het feitelijke verleden buiten zijn schrijversbereik ligt.

Daarom houdt de auteur zich op de achtergrond in het tweede deel van de roman en laat hij zijn grootvader in de ik-persoon verslag doen van de verschrikkingen van de Eerste Wereldoorlog, wars van kritische oordelen vanuit een hedendaags perspectief. In plaats daarvan bevindt de lezer zich, met Urbain, middenin een onoverzichtelijke en verwarrende tijd, zozeer zelfs dat de ik-verteller de tegenwoordige tijd niet schuwt. Ondanks de gesel van de geschiedenis, blijft de schilderkunst een belangrijke referentie in Urbains verhaal. Met de blik van een schilder ziet de protagonist niet enkel de gruwel van de oorlog, maar ook de schoonheid van het landschap. Tijdens de lange dagmarsen biedt de schilderkunst troost en vredigheid: 'Ik moest denken aan zeventiende-eeuwse Hollandse landschapsschilders, aan de vrede van hun taferelen, aan de boomkruinen zoals de Engelse schilder Constable die had geschilderd, doorspekt met plekje licht en schaduw.' (185) Wanneer Urbain voor revalidatie in Liverpool terecht komt, waar zijn intussen overleden vader ooit werkte, gaat hij net als zijn kleinzoon dat later zal doen,

op zoek naar het verleden. En daar, in een fresco in een klein kerkje, vindt hij de sporen van zijn vader terug: '(ik) voelde een soort elektrische schok door mijn lijf trekken: de heilige had onmiskenbaar het gezicht van mijn vader [...] Aan de rechterzijde van de heilige stond een herdersknaap [...] de jongen die liefdevol de hand uitstak naar de heilige – die had mijn eigen gezicht.' (219) Tijdens zijn verdere leven zal de schilderkunst voor Urbain steeds een troost blijven en een tegenwicht bieden voor de verschrikking van de oorlog die soldaten veranderde in vroegtijdig oude kinderen, apathisch en onverschillig voor leven en dood (258).

In het derde en kortste deel van zijn triptiek vertelt Hertmans ten slotte hoe zijn grootvader getraumatiseerd terugkeert uit de oorlog en zich verlooft met de mooie Maria Emelia. Wanneer zij een gruwelijke verstikkingsdood sterft door een longontsteking ten gevolge van de massamoordende Spaanse griep van 1919 (antibiotica en penicilline worden pas uitgevonden in 1928, verklaart Hertmans), is Urbain gebroken door verdriet. Op vraag van haar familie trouwt hij met haar oudere zus, de timide maar op Maria Emelia gelijkende Gabrielle. Hun enige kind, Hertmans' moeder, vernoemt hij naar zijn verloren geliefde. Dertig jaar na de dood van zijn grootvader ontdekt Hertmans, naar aanleiding van een museumbezoek met zijn eigen zoon, dat de kopie die Urbain maakte van Velazquez' *Venus in de Spiegel*, een verborgen portret bevat van Urbains verloren liefde. En zo verzoent het heden zich eens te meer, door de bemiddelende kracht van kunst, met het verleden waaruit het voortspuit en waaraan het zijn echtheid ontleent.

Dit spel van beeld en verbeelding, verleden en heden en Hertmans' reflectie over de relatie tussen kopie, authenticiteit en waarheid doordringen alle lagen van de roman. Vanaf de eerste pagina's expliciteert Hertmans dat het werk aan het boek hem voor de pijnlijke waarheid plaatst van elk literair werk, met name de noodzaak om het authentieke verhaal los te laten om de brokstukken van het verleden weer samen te smeden op zijn manier. En dat is de manier van de romanschrijver, namelijk door middel van de verbeelding die de literatuur deelt met de schilderkunst. In interviews vergelijkt Hertmans het schrijfproces met het nauwgezet herstellen van een fresco, ●●●

- half weggevreten door de tijd. *Oorlog en terpentijn* ligt met andere woorden in het verlengde van een lange intellectuele traditie, waarin schilderkunst en fictie eenzelfde bemiddelende rol spelen tussen het verleden en het heden. In het eerste deel bijvoorbeeld wordt de jonge Urbain voorgesteld als ‘een kleine held uit een verhaal van Dickens’ (29), terwijl de beschrijving van de loopgravenoorlog echo’s bevat van werken van *war poets* als Siegfried Sassoon en klassieke oorlogsromans als Erich Maria Remarque’s *Im Westen nichts Neues*. Het is de verdichting, in welke kunstvorm dan ook, die de gedeeltelijk weggevreten beelden uit het authentieke verleden leidt naar de noodzakelijke, waarachtige verbeelding van de oorlog in het heden.

Ook de afbeeldingen van voorwerpen, plaatsen, schilderijen en portretten van filosofen en componisten in het boek doen meer dan enkel het verhaal illustreren. Ze verwijzen ook discreet naar het werk van Wilfried Georg Sebald, die, als in een kanttekening, het opschrift aanlevert voor het derde deel. Ook in Sebalds oeuvre over de Tweede Wereldoorlog staan de moeilijke relatie tussen heden, verleden, de werking van het geheugen, trauma en identiteit centraal. Bovendien doen de korrelige, enigszins vage prenten intiem en haast onwezenlijk aan, zodat ze de onzekere status van de tekst benadrukken. Afspiegelingen, schilderijen, portretten en kopieën zijn stille getuigen die, meer nog dan de schriftjes met oorlogsmemoires, de ziel van Urbain blootleggen, maar ze zijn ook onderhevig aan de vervaging van het verleden. Net als de schilderkunst, kan ook de roman enkel die vervaging optekenen en het verleden maar gedeeltelijk verbeelden: de ware roman is als een kopie, waarin de feitelijke weergave van de werkelijkheid gedoemd is te mislukken.

Dat thema van kopie, authenticiteit en waarheid betreft in feite Urbains volledige leven als schilder. Urbain is een kopiist, hij slaagt er maar één keer in een origineel werk te schilderen, en zelfs dat portret van zijn vrouw Gabrielle blijkt een kopie, namelijk van de jongere Maria Emelia. Met zijn zelfportretten behaalt hij nog minder goede resultaten: hij slaagt er niet in zichzelf tot leven te wekken. Het is pas in een kopie van Urbains hand, van de man met de gouden helm (een schilderij dat tot voor kort werd toegeschreven aan Rembrandt en dat Hertmans betekenisvol omschrijft

als een ‘cliché van de schilderkunst, door talloze amateurs nageschilderd’, 331), dat de auteur het ware portret van zijn grootvader herkent. ‘De waarheid van het leven’, zo besluit Hertmans zijn portret van zijn grootvader, ‘verbergt zich vaak op plekken die men niet met authenticiteit verbindt. Het leven is subtieler in die dingen dan de moreel van mensen en hun rechtlijnigheden. Het leven werkt als deze kopiërende schilder, met schijn die waarheid zal verbeelden.’ (331-32). In dit licht is *Oorlog en terpentijn* een geslaagde kopie, niet ondanks, maar juist dankzij de waarheid van de verbeelding.

Hoewel Jean Echenoz in tegenstelling tot Hertmans resoluut voor de fictie kiest, speelt diezelfde invraagstelling van de relatie tussen feit en fictie, beeld en verbeelding, authenticiteit en waarheid een al even centrale rol in *14*.

14, Echenoz’ veertiende roman, vertelt in zijn typische, afstandelijke, semidocumentaire stijl en in nauwelijks 120 pagina’s, het verhaal van een snel veranderende wereld die bevolkt is door precies veertien personages en een trits nieuwe objecten en uitvindingen. Anthime en vier van zijn kameraden trekken ten oorlog terwijl een vrouw, Blanche, achterblijft. Een van de vijf lotgenoten, Blanches hooghartige verloofde Charles die ook Anthimes oudere broer is, ontsnapt dankzij Blanches relaties aan het front. Hij wordt als fotograaf ingekwartierd bij de nieuwbakken luchtmacht, maar raakt tijdens zijn allereerste oriëntatievlucht in het ons al bekende Farman-toestel verwickeld in het eerste luchtgevecht in de geschiedenis, in oktober 1914. Door de ironie van het lot is hij de eerste die sterft, nog voor de anderen een Duitser hebben gezien. Bossis gaat er als tweede aan, hij wordt door een schrapnel van een ‘efficiënte’ Duitse 105-mm. percussiegranaat vastgepind aan een van de steunbalken in de loopgraaf. De derde kameraad wordt terechtgesteld als deserteur, nadat hij er zo de buik van vol had dat hij, verdoofd door de idyllische natuurpracht van een zonnige lentedag, min of meer per ongeluk te ver van de linie was afgedwaald. De vierde overleeft de gruwel, maar is verblind geraakt door gas, en Anthime, wiens rechterarm ‘gelukkig’ wordt afgesneden door een schrapnel, mag naar huis, net voor de slag bij Verdun die hij wellicht niet zou overleefd hebben. De roman eindigt met de



summiere notitie dat de apathisch geworden Anthime Blanche tijdens een korte vakantie in Parijs ‘penetreert en insemineert’, als was hij een automaat. Negen maanden later, tijdens de slag bij Mons die de laatste was van de Grote Oorlog, wordt een jongetje geboren dat de naam Charles krijgt.

Het mag duidelijk zijn dat het Echenoz niet gaat om een originele en meeslepende plot, wel integendeel. Het verhaal van *14* leidt de lezer in een lucide, ironische vogelvlucht door de belangrijkste gemeenplaatsen van de roman over de Eerste Wereldoorlog: de achtergebleven geliefde, de mobilisatie, de treinreis naar het front, de dagmarsen, het contrast tussen de oorlog en het idyllische plattelandsleven, de artillerie, mortieren en gasaanvallen, de kou en de modder, de verloren gewaande maar teruggevonden kompaan, de executie wegens desertie, de terugkeer na een amputatie, enzovoort. Terwijl Hertmans, na Erwin Mortier en Stefan Brijs, een van de eerste monumenten over de Grote Oorlog in de hedendaagse Nederlandse literatuur heeft geschreven, komt Echenoz op een ander moment in de literaire evolutie. In het Franse taalgebied bestaat het genre namelijk al sinds het begin van de jaren tachtig, eerst in de detectiveromans van Jean Amila (*Le boucher des hurlus*, 1982) en de aan Belgische roots ontsproten Didier Daeninckx (*Le der des ders*, 1984). Ook de Belgische Franstalige schrijvers laten zich niet onbetuigd: Xavier Hanotte, bijvoorbeeld, vertaalde één van de bekendste *war poets*, Wilfred Owen, en maakte van de Eerste Wereldoorlog een centraal thema in zijn oeuvre, dat vooral detectiveromans en nouvelles telt. Vanaf 1990 werd de roman over de Eerste Wereldoorlog een succesformule. Toen won Jean Rouaud de prestigieuze prix Goncourt met *Les Champs d'honneur*, een werk dat net als *Oorlog en terpentijn* een familiechroniek is en slechts in een deel van de tekst de oorlog beschrijft. Meer dan twintig jaar en zo'n tachtig Franse romans later hebben de intieme oorlogsroman en de reflectie over waarheid en verbeelding echter de duimen gelegd voor populair-romantische plots (zoals in Sébastien Japrisots succesroman *Un long dimanche de fiançailles*, 1994) en schokkende, sensationeel-realistische beschrijvingen van de horror – een euvel waaraan de intieme Hertmans, zoals eerder gesteld, niet toegeeft. Bovendien zijn er heel wat clichés ont-

staan, omdat romanschrijvers steeds weer een aantal verplichte passages beschrijven die het oorlogsthema met zich meebrengt. De vraag die Echenoz zich stelt in *14*, is dan ook de vraag wat nog het nut is van een zoveelste roman die de episodes en de gruwel beschrijft die iedereen al kent.

Juist daarom is Echenoz' belangrijkste wapen de afstandelijke ironie, die tegenover de sensatiezucht en de pathetiek van menige oorlogsbeschrijving staat. Dankzij die ironie fileert Echenoz, die er een gewoonte van maakt de vinger op de clichés van populaire genres te leggen, het oorlogsepos met chirurgische precisie. In een rationele en nuchtere vertelling die meer dan eens aan Albert Camus' *L'Étranger* doet denken, gaat Echenoz tot op het bot. Hoofdstuk na hoofdstuk en cliché na cliché rijgt hij de beelden en de voorwerpen aan elkaar, met een ritmische en compacte stijl die de lezer in filmisch aandoende long shots en close-ups op een directe wijze confronteert met Anthimes oorlog. De vele authentieke details, vaak van industriële vernieuwingen (fiets, fotocamera, polshorloge, mitrailleur, *cervelière*, dubbeldekker, enzovoort) die de auteur daarbij op de lezer loslaat, verschuiven het realisme van de sensationele beschrijving van afschuwelijke, tragische taferelen met de bijhorende maar nogal gemakkelijke hedendaagse verontwaardiging, die niet aan Echenoz besteed is, naar de kwintessens van Anthimes oorlog. En die bestaat, meer dan uit de doden en gewonden waaraan hij vlug gewoon raakt of het permanente, afstompende gebulder van de artillerie, uit al die kleine, dagelijkse details die het overleven gemakkelijker of moeilijker maken, uit de alledaagse voorwerpen, nuttig of minder nuttig, handig of minder handig, uit de geuren en de geluiden van de oorlog, de ratten en de vlooiën, de rantsoenen en de verving. Dat zijn dan ook de dingen die een goed gedocumenteerde Echenoz noteert met zijn typische precisie, zonder ook maar één keer een expliciet oordeel te vellen over de absurditeit van dat alles. De absurditeit zit veeleer in de beschrijving zelf, in de veelheid van objecten en details die Echenoz combineert tot ironische lijsten waarvan de incongruïteit de lezer met verstomming slaat. De *as de carreau*-knapzak, bijvoorbeeld, die tot de standaarduitrusting van de Franse infanterist behoorde, heeft recht op een ellenlange beschrijving van alles ●●●

- wat erin en eraan zat – verschillende etenswaren, kle-
ren, poetsproducten, verbanddoos, zaklamp, gebeden-
boekje, tentzeil met mast en pikketten, gamel, kookpot
en droog hout, houweel en schop, lantaarn, waterzak
– waarna Echenoz fijntjes meedeelt dat het gewicht
van die constructie ‘dan minstens rond de vijfendertig
kilo [kwam] te liggen, bij droog weer. Voordat het dus
began te regenen.’ (49)

Die specifieke modus van de afstandelijke maar iro-
nische notitie blijft ook van kracht in de enkele passa-
ges waarin de roman doden en gewonden beschrijft, als
waren het ook objecten van Anthimes beleving: nooit
leidt het lijden tot pathos of tot sensatie. Zo wordt Bos-
sis’ dood, bijvoorbeeld, verteld in een gedetailleerde
opsomming van de ‘betere resultaten’ behaald door
een welgemikte Duitse percussiegranaat. De passage
leunt door haar ironie en woordkeuze en door de snelle
accumulatie van deelwoorden sterk aan bij Voltaires
beroemde beschrijving van de ‘boucherie héroïque’ van
de oorlog in het derde hoofdstuk van *Candide*:

*C’est alors qu’[...] un quatrième percutant de 105 milli-
mètres mieux ajusté a produit de meilleurs résultats dans la
tranchée: après qu’il a disloqué l’ordonnance du capitaine
en six morceaux, quelques-uns de ses éclats ont décapité
un agent de liaison, cloué Bossis par le plexus à un étai de
sapin, haché divers soldats sous divers angles et sectionné
longitudinalement le corps d’un chasseur-éclairer. (81)*

Hier en elders is Echenoz’ aanklacht van de oorlog
er een die de verschrikking bondig toont met het rati-
onele wapen van de ironie, en het oorlogsthema niet
uitbuit in lange, sensatiebeluste beschrijvingen van
opengereten kadavers. Juist daarom is Echenoz’ aan-
klacht er ook een tegen de oorlogseposen van vandaag,
die wel zwelgen in een tragisch medelijden dat, gevoed
als het is door haast pornografische beschrijvingen van
de gruwel, als onbetamelijk mag beschouwd worden.
Die overdreven pathetische tragiek van de steeds

weer herhaalde oorlogsbeschrijvingen is precies waar
Echenoz met de vinger naar wijst in de volgende passus,
die het tiende hoofdstuk afsluit waarin de auteur het
leven in de loopgraaf beschrijft:

*Tout cela ayant été décrit mille fois, peut-être n’est-il pas
la peine de s’attarder encore sur cet opéra sordide et puant.
Peut-être n’est-il d’ailleurs pas bien utile non plus, ni très
pertinent, de comparer la guerre à un opéra, d’autant moins
quand on n’aime pas tellement l’opéra, même si comme lui
c’est grandiose, emphatique, excessif, plein de longueurs
pénibles, comme lui cela fait beaucoup de bruit et souvent,
à la longue, c’est assez ennuyeux. (79)*

Echenoz’ *14* is niet enkel een roman over de Eerste
Wereldoorlog, maar vooral een roman over de roman
over de Eerste Wereldoorlog die summier en met een
grote luciditeit de rekening presenteert aan een genre
dat de waarachtigheid van de verbeelding heeft opge-
offerd aan de steeds weer herhaalde, tragische sensatie
van het beeld.

Hertmans’ *Oorlog en terpentijn* en Echenoz’ *14* zijn
dan wel erg verschillende romans, ze vullen elkaar
mooi aan, net omdat ze ook een belangrijk kenmerk
delen, namelijk de invraagstelling van het eigen
schrijven, in het spanningsveld tussen authenticiteit
en fictie, verleden en heden dat de betere roman over
de Eerste Wereldoorlog kenmerkt. Zowel Hertmans’
intieme familiekroniek als Echenoz’ afstandelijk-
ironische vertelling stellen zich, wars van sensatie-
zucht en moderne veroordelingsdrang, de essentiële
vraag wat de romanschrijver kan bijdragen tot een
oprechte en waarachtige verbeelding van een indivi-
duële oorlogsbeleving. Net daarom bieden deze romans
geen transparant venster op het verleden, maar een
waardevolle kijk op een oorlog die honderd jaar na
datum nog steeds de verbeelding tart. ■

Kris Peeters (Universiteit Antwerpen)
en Myrthel Van Etterbeek (KULeuven)