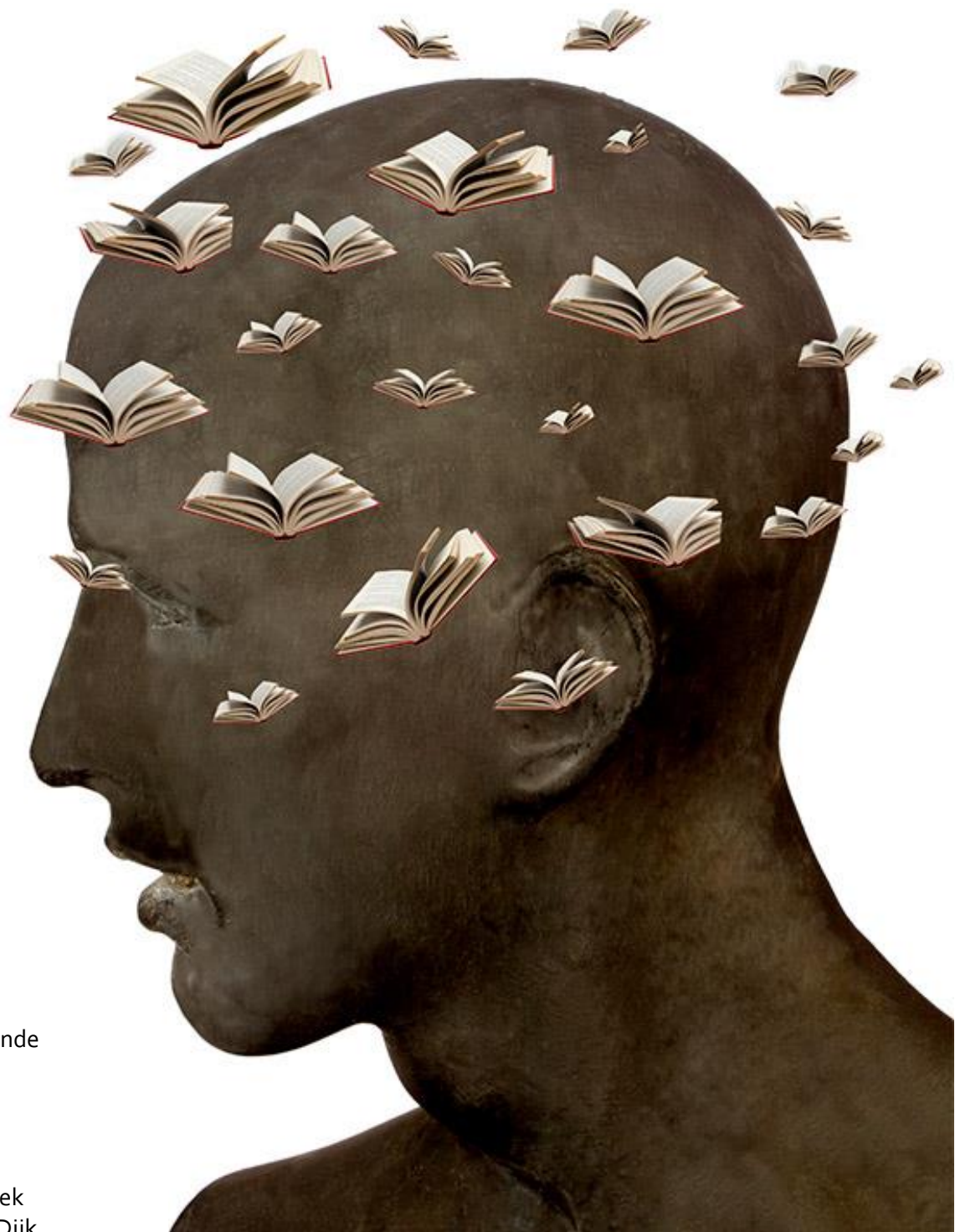


'THE MEMORY IS THE MESSAGE'

Media als katalysator van en reflectiemiddel voor
herinneringen in het late proza van Cees Nooteboom



MA-scriptie Neerlandistiek:
Moderne Nederlandse Letterkunde

Jorrit Kafoe, s0919942
Juni 2019

Begeleider: dr. Esther Op de Beek
Tweede lezer: prof. dr. Yra van Dijk

De tijd heelt alle wonden en de herinnering krabt ze open. Maar de tijd bestaat niet, tenzij om te verdwijnen, en de herinnering houdt haar voet tussen de deur.

Cees Nootboom, *Vorbije passages* (1981), 119

De foto is de fetisj die de tijd terug moet halen, maar de winst is het verlies: in ruil voor de herinnering aan een vroeger zelf krijg je de zekerheid van het voorgoed voorbije, van het ogenblik dat nooit meer terugkomt, terwijl je het nu juist had willen vasthouden.

Cees Nootboom, 'Foto', in *Nootbooms hotel* (2002), 128

Inhoud

Inleiding.....	5
Biografische en bibliografische context	6
Corpusafbakening.....	7
Mediatheorie.....	8
Benadering en methodologie	8
1. Mediatheorie en memory studies	9
1.1. Mediatheorie.....	9
1.1.1. Geschiedenis en wetenschappelijk debat	9
1.1.2. Mediatheorie en literatuur.....	11
1.1.3. Intermedialiteit	12
1.2. Memory studies	13
1.2.1. Les lieux de mémoire	14
1.2.2. Herinneringen en narratief	17
1.3. Benadering.....	18
2. Mediacombinaties	19
2.1. <i>Brieven aan Poseidon</i>	19
2.1.1. Vertelsituatie.....	19
2.1.2. 'Interne' afbeeldingen.....	20
2.1.3. 'Externe' afbeeldingen.....	22
2.1.4. Conclusie	23
2.2. <i>Rode regen</i>	24
2.2.1. Verhaalstructuur en herinneringsthematiek.....	24
2.2.2. Illustraties en mediacombinatie	27
2.2.3. Conclusie	32
3. Ekfrasis.....	34
3.1. Ekfrastische onverschilligheid	34
3.2. Ekfrastische hoop	39
3.3. Ekfrastische angst.....	44
3.4. Conclusie.....	44

4.	Niet visueel-iconische media; media in bredere zin.....	47
4.1.	Schrift en literatuur als medium.....	47
4.2.	Menselijke extensies.....	50
4.2.1.	Elektriciteit.....	51
4.2.2.	Het uurwerk.....	51
4.2.3.	Voertuigen.....	52
4.2.4.	Media en (kritiek op) moderniteit.....	53
4.3.	Natuur als extensie.....	56
4.4.	Conclusie.....	59
	Conclusie.....	61
	Bibliografie.....	64

Inleiding

‘Herinnering is als een hond die gaat liggen waar hij wil.’ Zo luidt de derde zin uit de Cees Nootbooms succesroman *Rituelen* (1980), een van de meest befaamde regels proza die hij schreef. Het is tekenend dat juist deze zin zo vaak is herhaald in besprekingen van Nootboom en zijn werk. Het verleden, het verstrijken van de tijd, en daarmee samenhangend de herinnering lijken in Nootbooms werken een centrale thematische rol in te nemen. Zo reflecteren al zijn personages in zijn romans en verhalen, al dan niet in de vorm van een vertellende ‘ik’, op het vervliegen van de tijd en op de eigen herinneringen. Het is in die zin exemplarisch dat Nootbooms kronieken van de jaren 1961 tot 1968 de titel ‘Verleden als eigenschap’ (2008) meekregen. Ook de jury van de Prijs der Nederlandse Letteren ontging deze centrale thematiek niet, toen zij in 2009 die prijs aan Nootboom uitreikte: ‘Wat het betekent om herinneringen vast te leggen, in foto's of in verhalen, is al vanaf het begin een onderwerp voor Nootboom’ (Juryrapport Prijs der Nederlandse Letteren, 2009).

De wijzen waarop die herinneringen worden opgeroepen en waarop naar aanleiding van die herinneringen gereflecteerd wordt op vragen omtrent ontologie en tijd, dat zijn twee aspecten die centraal lijken te staan in Nootbooms literaire wereld. Desondanks is er met uitzondering van enkele besprekingen en studies naar *Rituelen* (1980) vrij weinig letterkundig onderzoek naar deze thematiek verricht. Überhaupt is er relatief weinig letterkundig onderzoek verricht naar het werk van Cees Nootboom, wat des te opmerkelijker is gezien zijn internationale waardering. Vooral in het buitenland, en dan met name in Duitsland, geniet Nootboom grotere bekendheid om zijn literaire werk¹ en hij is een van de meest vertaalde Nederlandse schrijvers.

De processen van herinnering en de ervaring van het verstrijken van tijd zijn in Nootbooms werken gemedieerd, zo wil ik in dit onderzoek aantonen. Dat wil zeggen dat die herinneringen via ‘media’ worden beleefd; zo brengen foto's verhaalpersonages in contact met een verleden of zorgt een servet met naam van Poseidon erop tot een briefwisseling van de schrijver met die god en diens historische tijd. Om die reden bestudeer ik de literaire verbeelding van het herinneringsproces en de ervaring van tijd in Nootbooms literatuur in dit onderzoek vanuit een mediatheoretisch perspectief. Op deze manier valt Nootbooms herinnerings-thematiek beter te begrijpen. Met deze analyse bied ik bovendien een verkenning van de wijze waarop mediatheorie een handvat kan bieden om de rol van herinnering en tijdsbeleving in literatuur te benaderen. Zo verkrijgen we inzicht in de wijze waarop in fictie het verleden wordt beleefd via media en zo ook in de wijze waarop herinneringen (in literatuur in bredere zin) gemedieerd zijn.

Voordat ik verder inga op de methodologie van mijn studie, wil ik een kort overzicht van Cees Nootbooms levensloop en zijn oeuvre bieden, om zo te laten zien wat voor plek de werken die ik in dit onderzoek bespreek innemen binnen Nootbooms oeuvre en om, zoals nog zal

¹ Nootboom won er meerdere prijzen, zie voor een opsomming Safranski (2008), 167-171. Tekenend is dat het Duitse overzichtswerk *Niederländische Literaturgeschichte* (Grüttemeier en Leuker, 2006) wordt opgesierd met één foto op de voorzijde, namelijk een portretfoto van Cees Nootboom. Ook heeft hij zijn eigen hoofdstuk in deze literatuurgeschiedenis, ‘Die Position von Nootboom’ (285-289). Daarnaast verscheen in Duitsland bij uitgeverij Suhrkamp een verzameld werk van de schrijver, iets wat in Nederland tot op heden nog niet is gebeurd. Zie voor een beschrijving van Nootbooms succes in Duitsland: Vullings, ‘Als God in Duitsland’ (2008).

blijken, te laten zien welke rol die thematiek van tijd en herinnering ook in het leven van de schrijver zelf een rol heeft. In zijn verhalen wordt namelijk vaak gerefereerd aan autobiografische details uit het leven van de auteur.

Biografische en bibliografische context²

Cees Johannes Jacobus Maria Nootboom wordt op 31 juli 1933 geboren te Den Haag. Op 10 mei 1940 ziet en hoort de jonge Nootboom de bommen inslaan op het vliegveld Ypenburg, niet ver van waar hij dan woont. Deze dramatische gebeurtenis is een van de oudste herinneringen die Nootboom zegt te hebben: 'Nooit zal ik een *À la recherche du temps perdu* kunnen schrijven omdat die eerste zes jaar, mijn kindertijd, werkelijk *perdu* zijn, verloren, weggewaaid, overstemd door het geluid van Heinkels en Stuka's die het vliegveld Ypenburg vlak bij Den Haag bombardeerden'.³ Nog voor Cees Nootboom 12 jaar oud is, in het voorjaar van 1945, overlijdt zijn vader aan verwondingen die hij heeft opgelopen tijdens het bombardement op het Haagse Bezuidenhout.

Na het einde van de oorlog verhuist Nootbooms moeder met haar kinderen naar Tilburg. De jonge Nootboom brengt zijn middelbareschooltijd vervolgens grotendeels door op diverse kloosterscholen. Na zijn schooljaren werkt Nootboom korte tijd bij de Rotterdamsche bank in Hilversum, waarna hij al liftend zijn eerste reizen maakt, naar Scandinavië en de Provence. Een aantal van die reiservaringen verwerkt hij in zijn eerste roman, *Philip en de anderen* (1954),⁴ waar Nootboom de eerste Anne Frank-prijs voor ontvangt. Twee jaar later verschijnt zijn poëziedebuut *De doden zoeken een huis* (1956). Vanaf dat jaar begint hij ook aan journalistieke verslagen en reisverhalen voor onder andere *Het Parool*, *Elsevier*, en later, vanaf 1961, als vaste columnist *de Volkskrant*. In 1963 volgt nog de roman *De ridder is gestorven*, waarna hij zich lange tijd meer toelegt aan journalistiek werk en reisverslagen. Vanaf 1968 publiceert hij zijn reisverhalen als redacteur voor maandblad *Avenue*.

In 1980 verschijnt de succesvolle en later ook verfilmde roman *Rituelen*. Met dat boek begint een volgende fase in het schrijverschap van Cees Nootboom, waarin hij frequenter dan eerder gedichten, romans, novellen en reis- en kunstreportages schrijft. In de jaren na de publicatie van *Rituelen* verschijnen ook *Een lied van schijn en wezen* (1981) en *In Nederland* (1984). Deze drie romans zijn vaak geanalyseerd in letterkundige studies naar het postmodernisme in de Nederlandstalige literatuur, waarvan Bart Vervaecks *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman* (1999) tot op de heden de meest toonaangevende is.

In 1991 verschijnt de roman *Het volgende verhaal* als Nederlands boekenweekgeschenk en in 1998 volgt Nootbooms meest omvangrijke werk, de 'Berlijnse roman' *Allerzielen*. Nadien verschijnen nog de novelle *Paradijs verloren* (2004), de verhalenbundels *Rode regen* (2007) en *'s Nachts komen de vossen* (2009), de brievenroman *Brieven aan Poseidon* (2012) en *533: een dagenboek* (2016). Ook schrijft Nootboom nog steeds poëzie die verscheen in de bundels *Licht*

² Deze paragraaf is deels gebaseerd op Welsing 1997, Biografisch portaal website Cees Nootboom en Schrijversalfabet Koninklijke Bibliotheek: profiel Cees Nootboom.

³ Citaat uit Nootboom, *De ontvoering van Europa* (1993) in Welsing 1997, 149.

⁴ De ervaringen van deze reis beschrijft Nootboom in het hoofdstuk 'Alleen of met anderen' in *Rode regen*, 119-129. De reizen die hij hiervoor maakte zijn beschreven in het daaraan voorafgaande hoofdstuk 'Eerste reizen', 100-118.

overal (2012) en *Monniksoog* (2016), en er verschenen vele bundelingen van zijn vele (grotendeels eerder gepubliceerde) reisverhalen.⁵

Corpusafbakening

In dit onderzoek concentreer ik mij op enkele 'late' prozawerken van Nootboom, waarmee ik doel op het proza dat is verschenen na de publicatie van *Allerzielen* in 1998. Ik onderzoek *Rode regen*, *'s Nachts komen de vossen* en *Brieven aan Poseidon*, maar laat de novelle *Paradijs Verloren* en *533: een dagenboek* buiten beschouwing, vanwege de omvang van deze studie. Ik leg de focus op dit late proza omdat in de boeken uit deze periode media en herinnering, en de relatie tussen deze twee, naar mijn idee prominent naar voren komen. Daarnaast zijn deze boeken tot nu toe nog onderbelicht gebleven binnen het letterkundig onderzoek, zeker in vergelijking met de aandacht die Nootbooms eerdere proza uit het begin van de jaren '80 heeft gekregen. De drie romans uit die periode zijn als gezegd meermaals vanuit een comparatief perspectief bestudeerd.

Vooraf *Rituelen* is veel en uitgebreid besproken. Zo behandelden Koen Vermeiren (1984), Jaap Goedegebuure (1989) en Ton Anbeek (1994) in letterkundige artikelen het tijdsaspect in deze en andere romans van Nootboom. Aleid Truijens (1981) ging in haar bespreking van *Rituelen* in *De Gids* onder meer in op het vertelperspectief. Harry Bekkering (1984) besprak in een letterkundig artikel intertekstualiteit in de roman, en ook Maarten van Buuren bestudeerde in een artikel (1984) vooral de rijkdom van intertekstuele verwijzingen (naar de oudheid en christelijke symboliek). De interteksten die Van Buuren aanhaalt, wijzen volgens hem op een centrale thematiek in *Rituelen*: de manipulatie van oedipale relaties tussen vaders en zonen, en het ontkennen van de martelaarsrol door de hoofdpersonages. Van Buurens analyse getuigt zodoende nog van de achterhaalde gedachte dat door de bestudering van het intertekstuele web dé betekenis van de roman te vinden zou zijn. Op eenzelfde wijze gaat Van der Paardt (1985) verder in op Van Buurens thematische analyse, en dan vooral op de rol van de Narcissus-mythe in zowel *Rituelen* als *Philip en de anderen*. Biografische en paratekstuele associaties schuwt Van der Paardt niet in het proces van betekenisgeving.

Een uitgebreide, structuralistische analyse van *Rituelen* bracht Hilde Van Belle met haar proefschrift *Zichzelf kan hij niet zien* (1997). Ze laat overtuigend zien hoe complex het tijdsaspect in elkaar steekt in die roman, daarbij kritisch gebruikmakend van bovengenoemde analyses. Dat zij in die studie vrijwel alle aspecten van de roman behandelt en daarbij de structuur van de roman als leidend veronderstelt, leidt er helaas toe dat een centraal argument ontbreekt en er geen synthese van de vele (sub)inzichten plaatsvindt. Zoals in de meeste van bovenstaande letterkundige analyses staat ook in Roger Rennenbergs *De tijd en het labyrint* (1982) het tijdsaspect in Nootbooms werk centraal. Hij focust echter niet op het proza, maar op Nootbooms poëzie uit de periode 1956-1982. Volgens Rennenberg doemt daaruit het beeld op van een lyrisch subject dat verlangt naar een toestand waarin het labyrint van beweging en tijd is opgeheven (1982, 97).

Het valt op dat al deze letterkundige studies naar Nootboom van meer dan twintig jaar geleden dateren. Daarmee behandelen ze logischerwijze ook enkel de werken uit de

⁵ *Avontuur Amerika: alle reizen* (2010), *Scheepsjournaal: een boek van verre reizen* (2010), *Nachttrein naar Mandalay: alle Aziatische reizen* (2011), *Labyrint Europa* (2011), *De roeiers van Port Dauphin: alle Afrikaanse reizen* (2011), *Eilanden, rif en regenwoud: alle Australische reizen* (2013), *Continent in beweging: alle Zuid- en Midden-Amerikaanse reizen* (2013), *Venetië* (2019).

periode die voorafging aan de verschijning van Nootbooms late proza. Dat heeft tot op heden dan ook nog niet de aandacht heeft gekregen die het verdient. Deze studie brengt daar verandering in.

Mediatheorie

Als gezegd is het nuttig om de herinneringsthematiek in Nootbooms werken vanuit de mediatheorie te onderzoeken, zodat een beter begrip ontstaat van de rol die herinneringen spelen in de beleving van het verleden. Het begrip 'medium' kan worden opgevat in bredere en in engere zin, zoals ik in het eerste hoofdstuk verder zal uitleggen. Vanuit dit mediatheoretisch perspectief zal ik kijken naar de wijze waarop herinneringen vorm krijgen in Nootbooms verhalen en romans. Hierbij hanteer ik zowel McLuhans bredere definitie van media (media als alle gereedschap waar de mens zich van bedient (McLuhan 1964, 23)) als ook de smallere definitie, waarin het medium gezien wordt als een drager van boodschappen, in afbeeldingen, boeken, tv, internet, et cetera.

Benadering en methodologie

In het eerste, theoretische hoofdstuk besteed ik aandacht aan mediatheorieën rondom verschillende soorten representatie van media in literatuur. Eerst werp ik een historische blik op de mediatheorie, waarbij de definitie van Marshall McLuhan leidend zal zijn. Vervolgens behandel ik theorieën over de literaire beschrijving van andere media dan literatuur (genaamd intermedialiteit), met name W.J.T. Mitchells ideeën over ekfrasis. Daarna zal ik deze mediatheoretische inzichten bespreken in samenhang met de *memory studies*, aan de hand van bijdragen uit het overzichtswerk *Memories. Histories, Theories, Debates* (Radstone en Schwarz, 2010) om op die manier gedegen verbanden te kunnen leggen tussen herinneringen en media in literatuur.

Deze theorieën zal ik de daaropvolgende hoofdstukken toepassen op de genoemde drie prozawerken van Nootboom uit de periode 2007-2012. In het tweede hoofdstuk bestudeer ik de tekst-beeldverhoudingen in *Rode regen*, waar tekeningen van Jan van Riet in zijn verwerkt, en in *Brieven aan Poseidon*, waarin de beschreven afbeeldingen achter in het boek zijn bijgevoegd. In het derde hoofdstuk ga ik in op representatieve intermedialiteit, de beschrijving van 'traditionele' media in de tekst, vooral via ekfrasis. In het vierde hoofdstuk onderzoek ik media vanuit de bredere definitie, ingaand op andere traditionele media, maar ook op extensies van het zelf, dat wil zeggen: gereedschappen en technologieën waarvan personages (en ook metafysische instanties) zich bedienen in Nootbooms verhalen, en die als boodschappers dienen van allerlei aspecten van tijd.

Centraal in dit onderzoek staat de hypothese dat media in het latere proza van Cees Nootboom een katalysator vormen voor herinneringen en dat tegelijkertijd via die media reflectie op herinnering en tijd in het algemeen mogelijk wordt. Met dit onderzoek beoog ik, naast een nieuw perspectief op de centrale thematiek van herinnering in Nootbooms literaire oeuvre, ook een meer algemeen inzicht te kunnen bieden in de samenhang tussen herinneringen en mediatie in literatuur.

1. Mediatheorie en memory studies

In dit hoofdstuk zal ik een historische blik op de mediatheorie werpen, waarbij de definitie van Marshall McLuhan leidend zal zijn. Aan de hand van het artikel 'Medium' van Yra van Dijk (2013) en Marshall McLuhans *Understanding Media* (1964) verbind ik de geschiedenis van en inzichten uit de mediatheorie aan letterkundige analysemiddelen. Aangezien in dit onderzoek niet alleen Nootbooms proza aan bod komt, maar ook de afbeeldingen die daarin voorkomen, behandel ik ook mediatheorieën over de literaire beschrijving en verwerking van niet-literaire media in de tekst, zoals W.J.T. Mitchells ideeën over ekfrasis. Om op de mediatisering van herinneringen in het werk van Nootboom in te kunnen gaan, koppel ik deze mediatheoretische inzichten aan die uit de *memory studies*, voornamelijk aan de hand van enkele bijdragen uit het handboek *Memory. Histories, Theories, Debates* (2010). Zo wil ik aantonen hoe de dynamiek van herinneringen en mediatie in literatuur, en meer specifiek in het late proza van Nootboom, tot stand komt.

1.1. Mediatheorie

1.1.1. Geschiedenis en wetenschappelijk debat

Wat is een medium, wat zijn media? Als gezegd kan het begrip 'medium' worden opgevat in bredere en in engere zin. In engere zin betreft het een medium als drager van boodschappen, 'de media': kranten, boeken, tv, internet, et cetera. Het gaat hier dan om 'sociale en culturele praktijken die de wereld om ons heen niet alleen weergeven, maar deze mede produceren' (Van Dijk 2013, 197).

Voor de ruimere definitie van media wenden we ons tot de grondlegger van de mediatheorie, Marshall McLuhan, die in 1964 definieert in zijn bekende werk *Understanding Media. The Extensions of Man*. Hij doet daarin de sindsdien befaamde uitspraak: 'The medium is the message' (McLuhan 1964, 23). McLuhan richt hiermee de aandacht op de vorm of de aard van het medium, waar de traditionele geesteswetenschappen zich altijd op de inhoud van de boodschap hadden gericht. Een medium verandert volgens McLuhan namelijk altijd iets aan onze menselijke verhoudingen: 'For the 'message' of any medium or technology is the change of scale or pace or pattern that it introduces into human affairs' (McLuhan 1964, 24). Media verwijzen in McLuhans theorie altijd naar andere media: 'The effect of the medium is made strong and intense just because it is given another medium as "content"' (McLuhan 1964, 18). Zoals Van Dijk uitlegt, past McLuhans vraag *hoe* en niet *wat* een tekensysteem betekent binnen de *linguistic turn* binnen de geesteswetenschappen in de jaren zestig. Mediastudies hebben sindsdien, en vooral in de laatste paar decennia, een steeds prominentere positie ingenomen binnen de geesteswetenschappen, als gevolg van het voortschrijdend inzicht dat media sociale en culturele *agency* bezitten en dat de inhoud die deze media omvatten niet los van die media zelf kan worden bestudeerd (Van Dijk 2013, 200).

McLuhan definieert het medium als 'any extension of ourselves' (McLuhan 1964, 23). Daar vallen niet alleen zaken onder als radio en televisie, maar ook objecten als de gloeilamp, geld en de auto. In essentie zijn die voor McLuhan allemaal 'technologieën' die onze ervaring van de wereld vormen. Zodoende 'ziet en bewerkt de mens zijn wereld altijd via technische media,' (Van Dijk 2013, 196), of zoals Van Dijk het helder parafraseert: 'De mens is geconstitueerd door media die hij gebruikt en hij is een biotechnisch wezen' (Van Dijk 2013, 198).

Mediatheoretici W.J.T. Mitchell en Mark B.N. Hansen gaan in de introductie van hun handboek *Critical Terms for Media Studies* (2010) verder in op deze opvatting. Hun mediatheorie sluit – behalve op McLuhans theorie – ook aan op Friedrich Kittlers bekende these dat media onze levensomstandigheden bepalen: 'Medien bestimmen unsere Lage' (Kittler 1986, 3). Mitchell en Hansen sluiten zich daarbij aan als zij betogen dat media de infrastructurele basis vormen voor onze ervaringen in en ons begrip van de wereld: 'Media broker the giving of space and time within which concrete experience becomes possible' (2010, vii). Zij gaan er zodoende van uit dat het begrijpen van media⁶ niet slechts betrekking heeft op individuele media (of mediums) – zoals elektriciteit, de auto, kleding – maar eerder op het begrijpen van iets *vanuit het perspectief van media* (2010, xi).

Een stap verder zien de auteurs, in navolging van de Franse filosoof Bernard Stiegler, media zelfs als een ontologische conditie van het menselijk bestaan. Stiegler zet de complexe these uiteen dat mensen evolueren met het doorgeven van cultuur en dat dat op zichzelf pas mogelijk wordt met (de uitvinding van) technologieën die nieuwe uitvindingen⁷ mogelijk maken. Middels deze technologieën wordt het voor de mens mogelijk tijd en ruimte te ervaren en te interpreteren, en daardoor kan hij buiten zichzelf treden. Zodoende wordt met dit ontstaan van technieken ook het doorgeven van cultuur mogelijk. Mitchell en Hansen bepleiten dat een onderkenning van deze basisconditie van media nodig is; alleen zo kunnen de specifieke (technische) vormen van mediatie die samenhangen met een specifiek medium worden onderzocht (2010, xiii). Zij vervolgen hun betoog door net als McLuhan te stellen dat media zelf altijd gemedieerd zijn, maar gaan een stap verder dan McLuhan met hun stelling dat media zijn opgesteld vanuit een drievoudige set van uitwisselingen tussen individuele subjectiviteit, collectieve activiteit en technische mogelijkheid (2010, xv). Hiermee spreken zij expliciet Kittlers these tegen (dat technologie onze situatie bepaald), die zij afdoen als 'technisch determinisme'. Tegelijkertijd erkennen zij wel dat technologie en wetenschap primaire actoren zijn in de geschiedenis van media-innovatie en dat de bestudering van media als historische discipline dus gedreven is vanuit een 'obsessie' met technologische ontwikkeling en innovatie (2010, xvi).

Relevant binnen het kader van mijn eigen onderzoek is het belang dat Mitchell en Hansen vervolgens toekennen aan het begrip herinnering ('memory'), dat zij zien als een van de kernconcepten van de mediastudies. Het in eerste instantie interne cognitieve proces van herinnering en herinneren wordt gefaciliteerd door externe media (2010, xvii). Stiegler beargumenteert in zijn bijdrage in *Critical terms for media studies* dat de menselijke herinnering altijd al geobjectiveerd en geëxternaliseerd was, en daardoor inherent technisch is (Stiegler 2010, 67). In navolging daarvan stellen Mitchell en Hansen dan ook dat alle interne herinneringen geconstrueerd zijn in systemen van externe media: 'words and images, tastes and sounds, cabinets and retrieval systems, marks on objects and bodies, buildings and statues [...]' (2010, xvii) – het zijn allemaal herinneringsmedia. Mediastudies, zo betogen zij, dienen zich evenzeer met het subjectieve en mentale leven bezig te houden, als met 'machines, codes, and communities' (2010, xviii). In het bestuderen van herinnering bieden de mediastudies ons zodoende een raamwerk waarbinnen we media niet enkel als extensies van interne

⁶ Mitchell en Hansen spreken hier van 'understanding media', een expliciete verwijzing naar McLuhan's *Understanding media*.

⁷ In McLuhans definitie als 'extensions of ourselves'.

herinneringen kunnen bestuderen, maar waarbinnen we media ook kunnen benaderen als technologieën die de menselijke subjectiviteit vormgeven (2010, xviii).

Zoals uit het voorgaande blijkt, hanteren Mitchell en Hansen dus een ruime opvatting van medium en media, waarin deze op vele verschillende niveaus kunnen opereren (Van Dijk 2013, 201). Op basis van die opvatting kunnen we (herinnerings)media ook vanuit een literatuurwetenschappelijk perspectief benaderen.

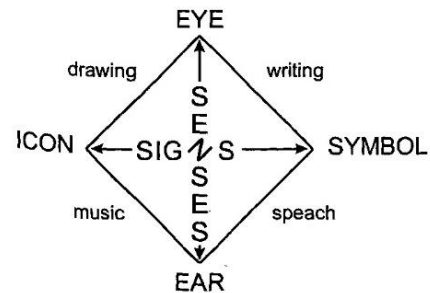
1.1.2. Mediatheorie en literatuur

De theoretische bestudering van media en mediatie zoals Mitchell en Hansen die bepleiten is vrij abstract en breed toepasbaar. Hun theorie lijkt als gevolg daarvan lastig terug te brengen tot een analytisch model en is dan ook nog niet toegespitst op specifieke vragen die men zou willen stellen binnen het letterkundig onderzoek naar media, zoals die betreffende de thematisering van media in literatuur. Van Dijk biedt wel een aantal praktische handreikingen voor letterkundig onderzoek, beginnend met een overzicht van de wijzen waarop literatuur zich kan verhouden tot technologie. Die verhouding kan theoretisch zijn – in de reflectie op technologie –, een kritisch potentieel hebben – in het thematiseren van (de gevolgen) van de technologie – en ten derde kan ze zelfreflexief en van poëtische aard zijn – door media tot onderwerp van de tekst zelf te maken. Daarnaast is er nog een vierde, formele verhouding: die tussen de tekst en zijn materiële omgeving (2013, 203-205). In de eerste drie relaties gaat het om de beschrijvingen en verwerkingen van technologie en media *in de tekst*, dat wil zeggen in het literaire verhaal zelf. In de formele laag wordt de *tekst als medium* – het boek, gedicht of verhaal in zijn materiële werkelijkheid – bestudeerd. Van Dijk benadrukt dat deze vier invalshoeken desalniettemin 'nauw met elkaar verbonden [zijn] en samenhangen met de vragen naar de inhoud' (2013, 205).

Van Dijk gaat in haar artikel vervolgens in op vier tendensen in de wijze waarop er in literatuur over technologie gesproken wordt. De vierde tendens die zij noemt is voor dit onderzoek relevant. Die betreft *mimesis*, oftewel de manier waarop literatuur de werkelijkheid weergeeft. Literatuur had eeuwenlang de ambitie om de werkelijkheid weer te geven, maar het cruciale gevolg van moderne technologie is dat niet enkel symbolische vormen van medium, zoals tekst, konden worden ingezet voor de archivering van informatie, maar dat ook andere media als de camera dat nu kunnen, en wel op een veel directere wijze (Van Dijk 2013, 210). Literatuur gaat binnen deze tendens (vanuit een of meerdere van de vier bovenstaande verhoudingen) in op dat verschil tussen de schijnbaar directe registraties van de werkelijkheid in bijvoorbeeld fotografie en de symbolische vertaling daarvan in literatuur. Van Dijk benadrukt dat dit verschil cruciaal is in het denken over de relatie tussen kunst en werkelijkheid.

W.J.T. Mitchell gaat in zijn essay over 'Image' verder in op dit onderscheid, dat lang is aangeduid als een verschil tussen visuele media (schilderkunst, fotografie, beeldhouwwerk, cinema en televisie) en verbale media (literatuur, boeken, kranten), maar dat volgens hem lang niet zo eenduidig is. Vooral massamedia, zo betoogt hij, zijn vaak gemengde kunstvormen (*mixed arts*) die gebruik maken van tekst en dus (ook) verbaal zijn. En gedrukte tekst op zichzelf

wordt, als materieel medium, met de ogen ervaren en is dus visueel te noemen. (Mitchell 2010, 42). Mitchell brengt daarom een tweeledig onderscheid aan tussen verbale en visuele media. Op het eerste gebied, dat van de semiotiek (de tekenleer), is het verschil tussen verbaal en visueel een verschil tussen een symbool – een arbitrair en conventioneel teken – en een iconisch teken – dat betekenis genereert door zijn gelijkheid aan de werkelijkheid. In de tweede, zintuiglijke terminologie is het onderscheid tussen verbaal en visueel daarentegen een verschil tussen horen en zien, spreken en tonen, orale en visuele communicatie. Iconen en symbolen kunnen op die manier op beide vlakken optreden.



Figuur 1 Senses en Signs (Mitchell 2010, 43).

Mitchell laat hiermee duidelijk zien dat er op semiotisch vlak dus een verschil is tussen symbolen (literatuur, in zijn geschreven vorm) en iconen (tekeningen en andersoortige afbeeldingen), maar dat beide vormen op zintuiglijk gebied visueel zijn (zie figuur 1). Hij laat op deze wijze zien dat de verhouding tussen 'text' en 'image', die ook in dit onderzoek centraal staat, dus niet de relatie betreft tussen literatuur als *verbaal* medium en afbeeldingen als *visuele* media, maar dat dat een onderscheid tussen enerzijds symbolen en anderzijds iconen betreft, die beiden op hetzelfde visuele niveau optreden.⁸

De tendens die Van Dijk beschrijft, en die dus draait om die semiotische verhouding van literatuur tot iconen, bestudeer ik in Nootbooms werk aan de hand van vragen als: hoe reflecteert de verteller op het gebruik van iconen? Op welke manier hebben de iconen waarnaar wordt verwezen in Nootbooms literatuur effect op de betekenis van de tekst; nemen de verhalen bijvoorbeeld aspecten van technologie (van film, fotografie etc.) over? Wat voor waarde hebben die iconische media in die verhalen: spelen ze een puur thematische rol, of gebeurt er meer? Hier kom ik in paragraaf 1.3 op terug, maar eerst ga ik verder in op de intermedialiteit, de manier waarop literatuur naar andere media kan verwijzen.

1.1.3. Intermedialiteit

Irina Rajewsky beschrijft in haar studie *Intermedialität* (2002) drie vormen die intermedialiteit kan aannemen. Allereerst zijn er mediacombinaties ('Medienkombinationen'): 'mixed media' zoals opera, film en installatiekunst. De tweede vorm betreft mediale transposities ('Medienwechsel'), waarbij het ene medium in het andere wordt bewerkt. De derde vorm betreft intermediale verwijzingen ('intermediale Bezüge'): de verwijzing naar of imitatie van het ene medium door het andere (Rajewsky 2002, 15-16 en Brillenburgh Wurth 2013, 156). Binnen die laatste categorie maakt Kiene Brillenburgh Wurth in haar artikel 'Intermedialiteit en *The Tree of Codes* van Jonathan Safran Foer' (2013) vervolgens nog een subonderscheid tussen enerzijds *presentationele* intermedialiteit, waarbij de ene kunstvorm de andere uitbeeldt en doet alsof ze deze andere kunstvorm is, en *representationele* intermedialiteit, waarbij de ene kunstvorm naar de andere verwijst, maar daarbij niet zover gaat te 'doen' als die andere kunstvorm (2013, 156-157).

⁸ De auditieve vormen van (symbolische en iconische) blijven in dit onderzoek buiten beschouwing.

In de werken van Nootboom die ik in dit onderzoek behandel, vinden we twee van de hierboven beschreven vormen van intermedialiteit. We zien zowel mediacombinaties, namelijk de verwerking van foto's en tekeningen in respectievelijk *Brieven aan Poseidon* en *Rode regen*, en intermediale verwijzingen in hun representatieve vorm, waarbij het dan gaat om de besprekingen van andere media in het verhaal. Zo spelen in Nootboom verhalen foto's een terugkerende rol, die ook vaak worden beschreven door de (vertellers)personages. In die specifieke vorm van beschrijving van iconische afbeeldingen spreken we van 'ekfrasis'.⁹

1.1.3.1. Ekfrasis

Ekfrasis (ἐκφρασις) is een term uit de klassieke retorica. Het is de literaire of poëtische beschrijving van een kunstwerk of kunstvorm. Hierbij kan het om een bestaand kunstwerk of een denkbeeldig kunstwerk gaan. Door middel van 'de kracht van woorden' probeert ekfrasis 'het afwezige zo aanwezig mogelijk te maken' (Brillenburgh Wurth 2013, 152). In zijn essay 'Ekphrasis and the Other' (1994) onderscheidt W.J.T. Mitchell drie fases ('phases, or moments of realization') in relatie tot ekfrasis (1994, 152-155). De eerste is ekfrastische onverschilligheid, waarbij ervan uit wordt gegaan dat ekfrasis onmogelijk is: geen enkele vorm van beschrijving kan het originele kunstwerk 'aanwezig' laten worden. De tweede fase is ekfrastische hoop, waarin de onverschilligheid overwonnen wordt door middel van verbeelding of metaforen. De derde fase betreft het moment waarop ekfrastische angst optreedt. In deze fase wordt ervaren dat het verschil tussen de ekfrastische beschrijving en het originele kunstwerk weg zou kunnen vallen en dat dat verschil een morele en esthetische noodzaak wordt. Anders dan bij de ekfrastische onverschilligheid is hier dus een geloof in een 'castrerende' kracht van ekfrasis, omdat hiermee het beeldend kunstwerk in symbolen wordt vertaald (in letterlijke zin), waarmee zijn zeggingskracht als kunstwerk (dat is als visueel icoon) verliest. Het oorspronkelijke kunstwerk wordt in deze fase dan ook tekortgedaan door ekfrasis (Mitchell 1994, 155).

In hoofdstuk 3 zal ik verder ingaan op de wijze waarop ekfrasis optreedt in de werken van Nootboom. De vraag is dan wat voor 'momenten' er in Nootbooms beschrijvingen van andere kunstwerk optreden; spreekt er ekfrastische hoop, onverschilligheid of angst uit die beschrijvingen? En hoe dragen die vormen van ekfrasis bij aan de thematisering van herinneringen en tijd?

1.2. Memory studies

Hoe hangen bovenstaande inzichten uit de mediatheorie samen met concepten uit de *memory studies*? Astrid Erll stelt in *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen* (2011, 137) dat 'herinnering niet mogelijk is zonder media'. Media zijn volgens Erll, die uitvoerig publiceerde in het onderzoeksveld van de (cultural) memory studies, namelijk bemiddelingsinstanties en transformatoren tussen individuele en collectieve dimensies van herinneringen. Door mediale representatie en distributie kunnen persoonlijke herinneringen collectieve relevantie krijgen.

⁹ Eerder viel de rol van ekfrasis in Nootbooms oeuvre Hans van Mierlo al op, die hem bij de uitreiking van de P.C. Hooftprijs prees om zijn 'uitzonderlijk talent om de beelden die je ziet, kunstwerken of situaties, letterlijk te vertalen, dat wil zeggen om te zetten in taal die de lezer weer kan verbeelden. Je beschikt in hoge mate over dat wat de Grieken en Romeinen vroeger het *ekphrasis* noemden, een stijltechniek, de suggestieve verwoording van het geziene, met als beroemde oude voorbeelden de beschrijving van Homerus van de reliëfs op het bronzen wapenschild van Achilles en door Vergilius op dat van Aeneas' (Dijkgraaf 2009, 33).

Erll pleit dat de samenhang tussen media en herinnering nog het beste te bestuderen valt vanuit de breedte van ideeën over media en mediatie, eerder dan vanuit een van de specifieke mediatheorieën (2011, 145). In die zin rechtvaardigt zij de bestudering van herinnering (in literatuur) zoals ik die in dit onderzoek betracht. Ook in de hieronder besproken studies is het verband tussen media en herinnering een constante, evenals de onderkenning door de theoretici dat herinnering niet mogelijk is zonder media. Dat is dan ook deel van de reden dat deze studies relevant zijn hier te bespreken.

Susannah Radstone en Bill Schwarz stellen in de introductie van het door hen geredigeerde handboek *Memory. Histories, Theories, Debates* (2010) dat het hedendaags onderzoek in de bestudering van herinneringen vooral wordt bedreven vanuit de overtuiging dat herinneringen de plaats vormen waar velerlei zaken bij elkaar komen: temporele verbeeldingen van het verleden, heden en toekomst, subjectiviteit en identificatie, en meer (2010, 2). Herinneringen worden volgens Radstone en Schwarz niet zozeer gekenmerkt door hun 'verlies' – in de zin dat iets over het verleden erin verloren raakt – maar juist door het gegeven dat herinneringen, in samenhang met hun dialectische tegenhanger, de vergetelheid, op allesbepalende wijze aanwezig zijn in ons heden (2010, 4).

Het is overigens belangrijk hier te vermelden dat de term 'memory' die Radstone, Schwarz en andere onderzoekers hanteren in het Nederlands in zijn enkelvoudige vorm ook kan worden vertaald met 'geheugen'. Ik zal de term in dit onderzoek echter als 'herinnering(en)' aanduiden, omdat die een meer figuurlijke en ook actieve wijze van het herinneren aanduidt, terwijl 'geheugen' eerder naar een cognitieve *locus* verwijst.

In hun handboek willen Radstone en Schwarz vooral laten zien hoe ideeën over herinneringen gevormd worden. Voor hen kan 'memory' dan ook niet opzichzelfstaand begrepen worden, maar moeten wij het bestuderen in de context van de geschiedenissen en politieke strategieën die met het denken over dit begrip verbonden zijn (2010, 4). Een van de gevaren of misvattingen waarvoor de auteurs waarschuwen, is in het kader van dit onderzoek zeker relevant: '[...] a focus on "mediated" memory – on the role of media in transmitting memory beyond the individual – risks misconstruing the media, in all their complex forms, histories, genres, and technologies, simply as "memory"' (2010, 6-7).

Door media enkel als herinnering voor te stellen, vervagen de verschillen in de processen van de productie, distributie en receptie van herinneringen volgens Radstone en Schwarz. Hoewel zij voor dit gevaar waarschuwen, maken zij niet duidelijk hoe die complexe relatie dan wel kan worden bestudeerd. Hun handboek bevat echter wel een uitgebreid overzicht van alle aspecten en problemen die het bestuderen van herinneringen met zich meebrengen. Voor dit onderzoek beperk ik mij tot de teksten in het handboek die relevant zijn voor het bestuderen van herinneringen in samenhang met hun mediatisering, en tot de teksten die ingaan op de manier waarop herinnering worden verwerkt in (literaire) narratieven.

1.2.1. Les lieux de mémoire

Bill Schwarz gaat in het hoofdstuk 'Memory, Temporality, Modernity. *Les lieux de mémoire*' in op het (autobiografische) schrijven over het verleden, dat volgens Andreas Huyssen een teken van de amnesie van ons postmoderne heden zou zijn (Schwarz 2010, 42). Dit soort schrijven – autobiografisch of niet – is uiteraard een van de centrale aspecten van Nootbooms werk die ik hier bestudeer. Schwarz laat in zijn artikel zien dat zaken omtrent temporaliteit een noodzakelijke context bieden voor het ontrafelen van de manier waarop herinneringen

ontstaan in het moderne tijdsgewricht (2010, 42). Een speciale rol in de bestudering van persoonlijke herinneringen in de historische tijd is, zo laat Schwarz zien, weggelegd voor de hoog-modernistische periode.¹⁰ In deze periode, die begint vanaf de late negentiende eeuw, veranderen noties van temporaliteit namelijk als gevolg van het verlies van het geloof aan het idee van homogene, lineaire tijd. Het probleem van 'temporele dislocatie', waarvan herinnering de synecdoche is, behandelt Schwarz aan de hand van drie historische studies over moderniteit, eerst kort die van J.H. Plomb en Carl Schorske, en vervolgens uitgebreider Pierre Nora's theorie over *les lieux de mémoire*, ofwel de plekken of *loci* van herinneringen. Nora ziet in die gelijknamige studie de modernisering als een proces van temporele dislocatie, waarin het verleden voortdurend verdwijnt in het heden, steeds verder weg bewegend van het menselijk bewustzijn. Dat proces van temporele dislocatie speelt zich af in het moderne geheugen, zo beweert Nora (Schwarz 2010, 48). Er zijn enkele problematische aspecten aan Nora's theorie. De meest evidente daarvan – zoals ook Schwarz opmerkt – is nog wel dat hij de premoderne herinnering karakteriseert als een direct geleefde, ongemedieerde herinnering. Deze en andere van Nora's karakteristieken voor het premoderne, moderne en postmoderne tijdsgewricht vat Schwarz samen in onderstaande tabel.

¹⁰ Schwarz gebruikt hier de term 'High Modernity' in navolging van Andreas Huyssen, die deze periode afzet tegen die van het postmodernisme.

TABLE 1. The temporalities of Pierre Nora's *Les lieux de mémoire*

	<i>Premodern</i>	<i>Modern</i>	<i>Postmodern</i>
Memory (1): Operations	"Real memory": "intimate," "spontaneous," environmental. "Dwelling" in memory.	"Vestiges" of real memory continue, with some life. Displacement of memory by history. Incipient collapse of the connection between signifier and signified, "between act and meaning." <i>Lieux de mémoire</i> I.	Memory finds "refuge" in an accumulation of specialized, consecrated sites. "The outbreak of memory," turning on signifier, but without a signified. Dissolution of memory as a social force. <i>Lieux de mémoire</i> II.
Memory (2): Articulations	Lived, unmediated.	Performed. Prosthetic/mediated: archival, written.	Performed. Prosthetic/mediated: retinal, televisual.
Memory (3): Institutions	Community, collective (peasant, rural, custom).	Nation, nation-state, collective: particularly, church, school, family, government.	Civil society, "minorities," the individual. Driven by the mass media.
Memory (4): Selfhood	Awareness of self through community.	Awareness of self through history.	Awareness of self through memory.
Past	Simultaneity of past and present; "inhabiting" the past.	Continuity of past-present; tradition lived and sustained. Acceleration of historical time.	"Disappearance of historical time." Past irretrievable; past-present discontinuous; the past no guarantee of the future; tradition as "unsettling." Only possible to "commune" with the past. Past becomes <i>only</i> the past.
History	Collective memory evolves into written record of the past.	Memory-history. Rise of critical history; scholarly construction of memory. History itself a means for the mediation of memory, and for the disenchantment of the world (<i>Annales</i> school). History prevails over memory.	Severing of history and memory; democratization of history. Emptying of historical knowledge. <i>Historian</i> becomes a <i>lieu de mémoire</i> . Memory prevails over history.
Nation	Slow evolution of <i>La France profonde</i> .	"Memory-nation": equilibrium between memory-history-nation. "Classical" commemoration.	Disintegration of "memory-nation": from national to "patrimonial" memory. The end of the French Revolution. Globalization; internal and external decolonization.

Figuur 2 'The temporalities of Pierre Nora's *Les lieux de mémoire*' (Schwarz 2010, 52)

Hoewel Nora's theorie ontstaan is in een sterk nationale context – hij bestudeert de geschiedenis van de herinnering in nauwe samenhang met (het ontstaan van) de idee van een Franse natie – bevatten zijn ideeën over herinnering en moderniteit, zoals Schwarz ze schematisch samenvat, een interessant handvat voor analyse. Hierin wordt duidelijk dat ideeën over herinnering tijdgebonden zijn. In de bestudering van literatuur, meer specifiek hier die van Nootboom, kan aan de hand van dit schema worden gekeken naar noties van bijvoorbeeld het ontstaan van een zelfbewustzijn ('selfhood'), het verleden en de geschiedenis (de aspecten in de linkerkolom). De uitkomst van een dergelijke bestudering van karakteristieken in Nootbooms teksten is dan uiteindelijk niet zozeer een antwoord op de vraag of zijn teksten modern(istisch) dan wel postmodern(istisch) zijn te noemen, maar eerder op de vraag hoe ideeën over die verschillende aspecten met elkaar samenhangen en wat zij tezamen zeggen over moderniteit en de karakteristieken van herinnering in Nootbooms literaire wereld.

Interessanter en bruikbaar dan Nora's ideeën over de premoderne tijd is zijn inzicht dat het moderne leven in steeds grotere mate gekenmerkt wordt door een 'gevoel van verlies, van uit-elkaar-drijving, en van permanente scheiding' (citaat Nora in Schwarz 2010, 56). Daardoor, stelt Nora, moet er constant moeite worden gedaan om een herstellende harmonie in de samenleving te bewerken, omdat die samenleving anders zal worden verwoest door haar loskoppeling van het verleden.

1.2.2. Herinneringen en narratief

In het hoofdstuk 'Telling Stories. Memory and Narrative' onderzoekt Mark Freeman het proces van herinneringen van een persoonlijk verleden in autobiografisch proza. Hij maakt duidelijk dat herinneringen sturend zijn in een narratief en dat een narratief zelf om structuren vraagt die een biografie vormen. In het herinneren en schrijven moet er onontkoombaar gebruik worden gemaakt van narratieve strategieën. Dat heeft tot gevolg dat elke vertelling over het verleden in veel (semi-)autobiografische teksten als een 'leugen' wordt gezien. Het proces van verhalen vertellen over een persoonlijk verleden is dan in principe een vorm van liegen, beginnend met het voorliegen van onszelf (via herinneringen) en daarna verder door het fictionaliseren van deze leugens (via een narratief) (Freeman 2010, 268). Dit is het gevolg van – ten eerste – de conventionele dimensie van autobiografisch herinneren en narratief, omdat ze gekleurd zijn door de wereld en de taal waarin ze ontstaan en onder een 'narratieve druk' staan om een betekenisvolle waarheid te beschrijven. De tweede reden dat het autobiografisch vertellen leugenachtig is, is het gevolg van het gegeven dat externe bronnen worden geïnternaliseerd en de eigen herinneringen daardoor minder individueel worden, omdat ze zich mengen met die externe invloeden (2010, 268). Het derde en belangrijkste aspect van 'het leugenachtige' noemt Freeman de verbinding tussen het vertelde en het onderzochte leven (2010, 269). Freeman trekt vervolgens twee aannames in autobiografische teksten in twijfel. Ten eerste ageert hij tegen het idee dat de directe ervaring ('immediate experience') de basis vormt voor het werkelijke; ook als erkend wordt dat zelfs die oorspronkelijke ervaring al gemedieerd is, zou die meer 'puur' zijn dan de herinneringen eraan (en daaruit voortvloeiend ook het narratief erover). Het tweede idee dat hij aanvecht, is dat herinneringen en narratieven inherent vertekend zijn (2010, 271-272).

Freeman trekt deze aannames in twijfel omdat in zijn ogen de momentane, lichamelijke ervaring ten onrechte met de werkelijkheid wordt verward. Een temporele afstand biedt volgens hem juist – in aansluiting op ideeën van Hans-Georg Gadamer – de positieve en productieve mogelijkheid tot begrip (Freeman 2010, 272). Een tweede reden dat Freeman tegen bovenstaande aannames ageert, is dat daarin onterecht aandacht wordt besteed aan de mate waarin herinnering accuraat en verstoring zou zijn. Freeman bepleit juist dat herinnering de kracht bezit om begrip van en inzicht in zaken te krijgen die in het directe moment niet mogelijk zijn (2010, 272). Het feit dat herinneringen gemedieerd zijn houdt niet in dat ze daardoor gekleurd en onzuiver zijn. Dit gegeven is juist de conditie die het mogelijk maakt dat we inzichten over het verleden opdoen. Wel zijn er volgens Freeman gradaties van mediatie: herinneringen 'van de eerste orde' zijn die voortkomen uit persoonlijke ervaring, die 'van de tweede orde' zijn gebonden aan externe bronnen. Deze categorieën trekt Freeman vervolgens wel – zeer terecht – in twijfel, want hoewel er een onherleidbare individuele eigenheid kleeft aan persoonlijke herinneringen, zijn ook persoonlijke herinneringen gemedieerd: '[...] insofar as the process of remembering the personal past always takes place in and through language, culture, and history and thereby partakes of sources outside the perimeter of the self, what is 'mine' is always already permeated by otherness' (Freeman 2010, 274).

Freeman sluit zijn betoog af met een pleidooi voor literatuur. Deze heeft de kracht waarheden en betekenissen te ontsluiten. Net als herinnering is literatuur zodoende een vehikel van 'recuperative disclosure', een herstellende ontsluiting. De kracht van *poiesis* is dan ook dat zij kan 'breken met het monopolie van de vastgestelde werkelijkheid om daarmee opnieuw te definiëren wat "echt" is' (Freeman 2010, 276). Deze kracht is niet slechts

voorbehouden aan (auto)biografisch proza; narratieve *poiesis* gaat over de diepzinnige uitdaging van het vervaardigen van verhalen die recht kunnen doen aan de onuitputbare rijkheid van betekenis die vormend is voor het menselijk leven (Freeman 2010, 277).

Freemans betoog laat op genuanceerde wijze zien hoe herinneringen en de verhalen die eruit voortvloeien dus niet beschouwd moeten worden vanuit een soort waarheidsgetrouwheid, maar dat herinneringen constituerend zijn voor ons verleden. Enkel door de herinnering en de externalisering ervan in narratief kan dat verleden ontstaan in het heden. Met dit inzicht in de theoretische status van herinnering en narratief *an sich* ontstaat ook een beter beeld van de verhouding tussen herinnering en mediatisering. En hoewel hiermee niet expliciet een handvat wordt geboden voor letterkundige analyse van herinneringsthematiek, zal het wel interessant zijn om te zien hoe er in Nootbooms literatuur op herinneringen wordt gereflecteerd. Zien Nootbooms personages en vertellers net als Freeman de herinnering als een constituerende bron van temporaliteit, of beschouwen zij die nog binnen het spectrum van waarheid en leugen?

1.3. Benadering

In bovenstaande twee paragrafen heb ik de inzichten uit de mediatheorie en memory studies uiteengezet die voor dit onderzoek relevant zijn. De vraag is nu hoe deze inzichten in samenhang met elkaar als analytische handvatten kunnen dienen. Hierboven besprak ik al enkele van analysemogelijkheden, maar uiteindelijk zal in de analyse zelf blijken hoe deze aspecten samenkomen. Als afbakening voor de drie volgende hoofdstukken dienen de ideeën uit de mediatheorie.

In het tweede en derde hoofdstuk staat intermedialiteit centraal. In het tweede hoofdstuk gaat het specifiek om mediacombinaties – de verwerking van foto's en illustraties in respectievelijk *Brieven aan Poseidon* en *Rode regen*. In het derde hoofdstuk bestudeer ik intermediale verwijzingen naar traditionele visuele, iconische media als fotografie en schilderkunst, waarbij de nadruk ligt op de bestudering van ekfrasis.

In het vierde hoofdstuk behandel ik media in bredere zin. Hierbij ga ik eerst in op de visueel-symbolische media (literatuur en kranten etc.), en daarna op media vanuit McLuhans bredere definitie, namelijk op vormen van technologie en andere extensies van het bewustzijn, zoals horloges, vliegtuigen et cetera. Tot slot benader ik ook natuur vanuit deze definitie, waarbij ik die opvat als een extensie van een metafysisch 'zelf'.

Bij de bespreking van deze media staat steeds de vraag centraal hoe herinneringen en ervaringen rondom tijd gethematiseerd worden, en hoe er op het proces van herinneren wordt gereflecteerd in Nootbooms proza. Ik probeer deze literaire procedés vervolgens te duiden aan de hand van Schwarz' concepten over het temporele aspect van de moderne dan wel postmoderne herinnering, Freemans ideeën over de samenhang van herinnering en het narratief en bovenal vanuit de theorieën over de wijze waarop deze herinneringen gemedieerd zijn. Op die manier onderzoek ik steeds wat het effect ervan is dat media in Nootbooms literatuur herinneringen constitueren en dat die media zelf onderwerp van reflectie vormen; dat ze dus gethematiseerd worden in verband met het verleden en de persoonlijke ervaring daarvan via herinnering.

2. Mediacombinaties

In dit eerste deel van de analyse van Nootebooms werken volg ik een intermediale benadering. Hierbij ligt als gezegd de nadruk op twee aspecten van die intermedialiteit, allereerst, in dit hoofdstuk, op de mediacombinaties van foto's en illustraties met tekst in *Brieven aan Poseidon* en *Rode regen*. De vraag is steeds wat verwevingen met en literaire beschrijvingen van visuele iconische tekens bijdragen aan de thematiek van herinnering en aanverwante zaken, en hoe de media zélf al dan niet betekenis krijgen vanuit die herinnering.

2.1. *Brieven aan Poseidon*

2.1.1. Vertelsituatie

Brieven aan Poseidon vangt aan met de overdenkingen van het hoofdpersonage, een schrijver die op velerlei manieren aan Cees Nooteboom zelf doet denken, net als de verteller in *Rode regen* en in mindere mate ook die in *'s Nachts komen de vossen*. Deze verteller is zonder na te denken op een terras in München gaan zitten, waar hij een nieuw boek begint te lezen. Het servet dat hij vervolgens krijgt, vermeldt de naam Poseidon in blauwe letters. Deze kleur doet hem denken aan de blauwe zee waaraan hij in de zomers verblijft. Hij beschouwt dit als een teken: 'iemand wil iets van me, en ik heb geleerd zulke tekens te gehoorzamen' (10).¹¹ Er volgt een beschrijving, een ekfrasis, van het servet: 'De god staat erop met zijn drietand, en, al ben ik dan midden in een boek, ik besluit dat ik hem, zodra dat boek af is, brieven zal schrijven, kleine woordverzamelingen die over mijn leven berichten' (10). In deze opening springen meerdere zaken meteen in het oog. Allereerst vormt een visueel medium – een servet met daarop de afbeelding van Poseidon – de aanleiding voor observaties uit het dagelijks leven die Nootebooms verteller deelt met Poseidon in de brieven die hij hem schrijft. Dat de verteller via het medium van de brieven en aantekeningen de gepostuleerde godheid schrijft, wil zeggen dat Poseidons aanwezigheid apostrofisch is: de verteller schrijft aan Poseidon, maar uiteindelijk zijn het de lezers die de geschriften te zien krijgen. Die bestaan uit brieven aan Poseidon, die daarin in de 'jij'-vorm wordt aangesproken (in de hoofdstukken getiteld 'Poseidon I' tot 'Poseidon XXIII'). Deze worden afgewisseld met reflecties (verhalen die elk een eigen, op zichzelf staande titel dragen).

Ten tweede valt de wijze van ekfrasis van het servet op. Zoals we later zullen zien, is in Nootebooms ekfrasis de rol van de 'ik' geëxpliciteerd. Deze 'ik' observeert en vanuit zijn eigen observaties volgen gedachten of acties. De eerste is de performatieve actie waarmee de basis voor het verhaal wordt gelegd voor *Brieven aan Poseidon*. Hetzelfde zien we bij 'Paula' in *'s Nachts komen de vossen*: met het als levend veronderstellen van het afgebeelde ontstaat de mogelijkheid om dat afgebeelde toe te spreken en schrijven. Hier zal ik in hoofdstuk 3 verder op in gaan.

De apostrofische vertelsituatie ligt ten grondslag aan de vraag naar de mediacombinaties in *Brieven aan Poseidon*. De afbeeldingen zijn namelijk niet voor Poseidon bedoeld, zo lijkt het. Als de godheid het vermogen had (die afbeeldingen) te zien, zou de verteller hem namelijk niet in woorden hoeven uit te leggen wat hij op dat moment ziet. De afbeeldingen in het boek fungeren daarmee op een hoger vertelniveau, dat van de roman zelf, dus enkel voor de lezer. Ze zijn dan ook achter in het boek onder een aparte kop 'Noten en

¹¹ Alle paginaverwijzingen tussen ronde haken die hieronder in paragraaf 2.1 volgen, verwijzen naar de gebruikte uitgave van *Brieven aan Poseidon* (Nooteboom 2012).

afbeeldingen' (195-250) opgenomen. Binnen de vertelsituatie zelf – het gesprek van de verteller met Poseidon – zijn de afbeeldingen niet aan de orde, Nooteboom verwijst namelijk niet vooraf (bijvoorbeeld in de vorm van een colofon of voorwoord) of in de verhalen zelf naar de afbeeldingen die achterin zijn opgenomen. Deze lijken daarmee enerzijds los te staan van het verhaal, maar anderzijds krijgt de lezer, door de bijvoeging van de afbeeldingen achterin in het boek, een aantal keuzes geboden. De lezer kan 1) ofwel in combinatie met, of direct na, het lezen van een ekfrastische tekst de afbeelding bekijken; 2) ofwel lineair lezen (dat wil zeggen door eerst het gehele boek verder te lezen totdat men bij de sectie 'Noten en afbeeldingen' is aanbeland); 3) ofwel de afbeeldingen in hun geheel te negeren, waarbij de lezer zich dus in zekere zin binnen de vertelsituatie denkt, zonder daarbuiten te stappen. Deze keuze om de afbeeldingen wel in het boek, maar niet in de lopende tekst toe te voegen, zou kunnen worden gemotiveerd vanuit Mitchells theorie over ekfrasis. Als men de afbeeldingen niet wil zien zal dat zijn vanuit een 'ekfrastische angst': men is dan bang dat het zien van het daadwerkelijke beeld duidelijk maakt dat de ekfrasis slechts symbolische schijn was en dat de iconische afbeelding niets 'vertelt'; men koestert liever vanuit een *willing suspension of disbelief* de (valse) ekfrastische hoop dat literatuur meer kan 'betekenen' dan de afbeelding zelf. Bekijkt de lezer tijdens of na het lezen van de ekfrasis wel de afbeelding, dan is dat uit een 'ekfrastische onverschilligheid': de lezer weet dat de afbeelding toch al niet écht tot leven kon worden gewekt, maar dat neemt niet weg dat literatuur op zichzelf een eigen verrijkende, talige visie op het verbeelde kan werpen. Een tweede reden om tijdens of na het lezen van de ekfrasis wel de afbeelding te bekijken kan een onbedwingbare nieuwsgierigheid naar het iconische beeld zijn, waarbij ondanks de ekfrastische hoop toch wordt gekeken naar de inspiratiebron van de ekfrasis, en waarna die ekfrastische hoop vervolgens wordt vernietigd.

Nu de complexe vertelsituatie opgehelderd is, wordt duidelijk dat de afbeeldingen in *Brieven aan Poseidon* vanuit twee perspectieven kunnen worden geduid: ten eerste als een iconische toevoeging op het verhaal (2.1) en ten tweede als de iconische inspiratiebron voor de literaire beschrijving die ekfrasis heet, waarbij de bijbehorende afbeeldingen genegeerd worden (hoofdstuk 3).

In het eerste geval spreken we van een mediacombinatie zoals ik die nu zal bespreken. Ik deel deze analyse naar mediacombinaties op in twee delen. In het eerste deel (2.1.2) analyseer ik enkele afbeeldingen die ook in de tekst worden beschreven – deze noem ik hier *interne* afbeeldingen omdat ze ook vanuit de vertelsituatie betekenis krijgen. Ik geef hier eerst een algemene indruk van deze categorie, en ga uitgebreider in op deze afbeeldingen in het derde hoofdstuk, dan dus enkel vanuit het perspectief van de ekfrasis. In het tweede gedeelte (2.1.3) behandel ik afbeeldingen die niet ekfrastisch worden besproken, en die dus alleen voor de lezer die het deel 'Noten en afbeeldingen' bekijkt onderdeel van het boek vormen – deze duid ik hier verder aan als *externe* afbeeldingen, omdat ze enkel buiten de vertelsituatie betekenis krijgen.

2.1.2. 'Interne' afbeeldingen

Van de 48 afbeeldingen in *Brieven aan Poseidon* die gepaard gaan met de reflecties en brieven aan Poseidon wordt het overgrote deel uitgebreid beschreven en als afbeelding, schilderij of foto benoemd in het bijbehorende verhaal. Het wordt de lezer duidelijk dat het beeld dat wordt omschreven in werkelijkheid bestaat, zoals het al genoemde servet in het eerste verhaal, maar

ook schilderijen zoals afbeelding 14, 'Neptunus en Amphitrite' van Peter Paul Rubens (211) dat in het bijbehorend hoofdstuk 'Schilderij' als volgt wordt omschreven:

Berlijn, 30 december 1936. Een lange, magere, nog jonge man staat met een intense blik voor een schilderij van Peter Paul Rubens in het Kaiser Friedrich-Museum. [...] Hij noteert dat het Neptunus en Amphitrite voorstelt 'met fabelachtige dieren, krokodil, leeuw, tijger, rinoceros etc. (59)

De ekfrasis vindt hier plaats bij monde van het dagboek waaruit de verteller leest, dat later dat van Samuel Beckett blijkt te zijn: 'Veertig jaar later zal hij in dezelfde stad zijn toneelstuk *Wachten op Godot* regisseren' (61). De foto biedt de lezer kans ook zelf, buiten de ekfrasis om, getuige te zijn van het doek, al is het slechts via een verkleinde fotografische reproductie. Ook van objecten in het persoonlijke heden van de verteller, die door hem talig tot leven worden geroepen, kan de lezer fotografische beelden zien, zoals de steen op de afbeelding bij 'Poseidon XIII': 'er lopen



14 Peter Paul Rubens, Neptunus en Amphitrite, ca. 1615, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin. Het schilderij is sinds de Tweede Wereldoorlog verdwenen.

Figuur 3 Illustratie bij 'Schilderij' (Nootboom 2012, 211)

smalle witte en roestkleurige rivieren doorheen, beken, stroompjes met vertakkingen. Op andere plekken wolkachtige schemeringen van vuilwit. Maar het vreemdste van alles is een kiezelkleurige, geelwitte brede baan die mijn steen eigenlijk in tweeën deelt, maar die als ik de steen omdraai niet helemaal aansluit, alsof er bij het maken iets is misgegaan' (95). Deze steen dankt zijn belang aan zijn status: het vormt 'het enige tastbare ding' (94) dat de verteller van Poseidon bezit. De steen is hier zodoende een katalysator om te reflecteren op het verloop van de tijd, en om een gesprek daarover aan te gaan met de gepostuleerde godheid. Hier ga ik verder op in bij mijn analyse naar de ekfrasis. Bij soortgelijke foto's die zich in het nu van het Nootboom-personage op zijn eiland Menorca afspelen, wordt de autobiografische suggestie versterkt, als de lezer achterin in de illustratieverantwoording (253-254) leest dat achttien van de 48 afbeeldingen zijn genomen door Simone Sassen, Cees Nootbooms vrouw en reisgenoot.

In sommige gevallen dient de afbeelding als bewijs voor wat wordt beweerd in het verhaal, zoals bij het hoofdstuk 'Vrachtwagen' (35) dat begint met de zinnen: 'Een foto in *The Times*. Een vrachtwagen.' De foto (204) toont de vrachtwagen waar het om gaat, met de verantwoording van het gevonden krantenartikel er direct onder. Dat de foto op zichzelf weinig toont behalve een vrachtwagen met 'Spar' erop, vormt deel van de betekenis van het verhaal. De verteller ziet de foto op dezelfde wijze: 'Je zou er voorbijlopen, en denken, kijk, een vrachtwagen, en misschien zelfs dat niet' (35). Maar de verteller vertelt het verhaal uit het krantenartikel over de dubbele moord in en rond die truck na. De foto vormt voor de verteller bewijs voor het mysterie van de dood en die schijnbare betekenisloosheid van het iconische beeld: 'Doden zwijgen, en laten een raadsel achter dat eruitziet als een vrachtwagen onder een paar bomen' (35).

Op die manier zijn er zowel bij de brieven als bij de reflecties afbeeldingen te vinden die

zonder het bijbehorende verhaal (en/of de toelichting die eronder volgt) ontoegankelijk blijven, in de zin dat ze slechts puur iconisch blijven en wij er geen symbolische, van context voorziene betekenis aan kunnen toekennen. Ze krijgen steeds vanuit het verhaal een symbolische betekenis, en tegelijkertijd wordt hun ontoegankelijkheid als iconisch beeld vaak gethematiseerd, als een teken van een verleden dat (in zijn geheel of ten dele) onkenbaar is.

2.1.3. 'Externe' afbeeldingen

Buiten de gangbare situatie die hierboven is beschreven, waarbij de afbeeldingen betekenis krijgen vanuit de verhalen, vormen enkele afbeeldingen een uitzondering: deze blijven onbeschreven, of krijgen geen symbolische betekenis vanuit het verhaal – de lezer verwacht bij deze verhalen geen afbeelding achterin het boek aan te treffen. Zo horen afbeelding 26 en 27 (225) bij de brief 'Poseidon XV' (110-113), dat het verhaal vertelt over Poseidons rol in de strijd tussen Achilles en Aeneas:

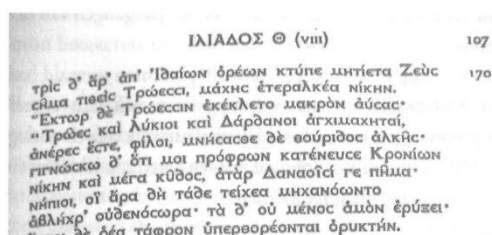
De dood kan ook heel klein zijn, zo klein als de vleugel van een vogel. Dit overdacht ik nadat ik bij Homerus het gevecht tussen Aeneas en Achilles herlezen had, een waanzinverhaal van destructie, waarin jij een rol speelt die ik als scholier al verachtelijk vond. (110)

De dode vogel, te zien op afbeelding 26, wordt in het verhaal naast de dood in het godenverhaal wordt gezet. De rol van het boek dat op afbeelding 27 te zien is, blijft in het verhaal echter abstracter:

... de stilte waarin ik de woorden gelezen heb die duizenden monden hebben verder verteld, een eeuwige echo van stemmen tot er iemand kwam die hun klank veranderde in schrift dat niet meer kon worden uitgewist, woorden van bedrog en van noodlot. (113)

De afbeelding van de 'Oude uitgave van de *Ilias* [...] 1897' (225) vormt slechts een bewijs van de onuitwisbaarheid van het schrift, maar dat was ook zonder de afbeelding duidelijk gebleven. De afbeelding toont hier voor de oplettende lezer overigens hoofdstuk VIII uit de *Ilias*, en niet hoofdstuk XX en XXI waar de verteller volgens de verantwoording gebruikt van heeft gemaakt. Wellicht is deze foto in die zin wat onbevredigend voor de lezer, omdat die juist iets symbolisch toont, namelijk het medium van het verhaal, de tekst zelf, terwijl we daar al kennis van hebben zonder het te hoeven zien; het verbult in die zin niets wat de lezer nog niet kent.

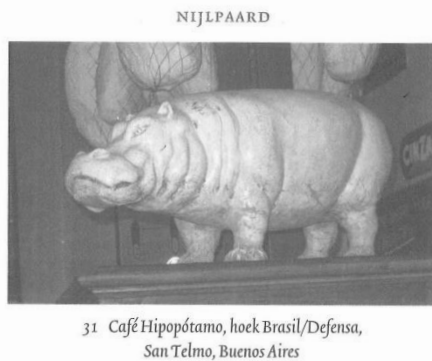
Een tweede uitzondering vormt afbeelding 31 (230), bij het hoofdstuk 'Nijlpaard' (125-126). De lezer zou bij het lezen van dit verhaal niet per se verwachten dat van het genoemde standbeeld een foto is bijgevoegd achterin het boek, omdat het een van de onderdelen is van



27 Oude uitgave van de *Ilias*, The Parnassus Library of Greek and Latin Texts, Macmillan and Co., London/New York 1897

Homerus, *Ilias*, boek xx en xxi

Figuur 4 Illustratie bij 'Poseidon XV' (Nooteboom 2012, 225)



Figuur 5 Illustratie bij 'Nijlpaard' (Nootboom 2012, 230)

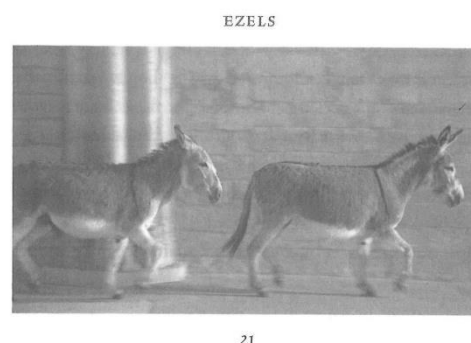
de ruimte rondom het café. Het standbeeld wordt wel genoemd, maar niet al te uitgebreid beschreven: 'Het café heet Nijlpaard, er staat een stenen nijlpaardje dat zo groot is als een flinke hond in het midden op een verhoging, wit en glanzend' (125). De betekenis van de foto lijkt hier niet zozeer in het standbeeld zelf te moeten worden gezocht, maar in de ervaring van de schrijver in het café: 'Ik ben altijd ergens anders. [...] Als ik wegga en omkijk naar mijn lege stoel is het niet zeker dat ik daar gezeten heb' (126).

Zoals ik ook later in dit onderzoek zal aantonen, is het ervaren van gelijktijdigheid met een ander heden, en daarmee het loszweven van de alledaagse tijdsbeleving, een terugkerende ervaring bij Nootbooms personages. De foto van het nijlpaard kan (kort door de bocht) worden geduid als slechts een verwijzing naar de titel, maar eerder lijkt de foto in zijn koppeling met de plek van de persoonlijke tijdservaring een souvenir, als om de lezer en ook de verteller zelf eraan te herinneren dat hij, Nootboom, daadwerkelijk op die plek die ervaring heeft gehad. Dat is op deze plek overigens paradoxaal, aangezien in het verhaal juist het 'daar-en-toen-zijn' in twijfel wordt getrokken door de verteller.

Hoewel het volgende geen kwestie van mediacombinatie betreft, is het goed om op deze plek in het onderzoek te vermelden dat buiten de vertelsituatie van de verhalen niet enkel afbeeldingen een plaats krijgen. De noten in de sectie 'Noten en afbeeldingen' geven namelijk vaak ook een verantwoording van de bijbehorende verhaalttekst en/of de afbeelding, vaak met commentaar van de verteller over de achtergrond van het verhaal of de foto, vaak vanuit een autobiografisch aspect, zoals het foto-onderschrift bij de afbeelding 29, dat hoort bij het hoofdstuk 'Haven': 'Wat er niet op die kaart uit 1786 staat is de weg die ik vrijwel dagelijks neem, al zou dat voor de kanonnen van die getekende soldaatjes wel handiger geweest zijn' (228). Soms geeft een dergelijke toelichting het verhaal en de afbeelding een andere betekenis. Zo is bij het verhaal 'Ezels' (90-91) niet duidelijk dat de visuele en auditieve ervaring van de ezels plaatsvindt in een video-installatie; dat blijkt pas uit toelichting (219-220), die duidelijk maakt dat er in het verhaal de ervaring wordt verwoord van een kunstinstallatie van Douglas Gordon in Seoul.

2.1.4. Conclusie

Ik heb laten zien dat in *Brieven aan Poseidon* de vertelsituatie sturend is in de manier waarop de afbeeldingen een relatie aangaan met het verhaal. Hoewel ik in hoofdstuk 3 uitgebreider inga op de ekfrasis die optreedt in het verhaal, heb ik met bovenstaande al een globale indruk gegeven van de leeservaring voor de lezer die tijdens of (direct of later) na het lezen de



Figuur 6 Illustratie bij 'Ezels' (Nootboom 2012, 219)

afbeeldingen bekijkt in hun relatie met de tekst. Het blijkt dan dat een afbeelding extra betekenis krijgt vanuit de talige verbeelding die het verhaal eraan heeft toegevoegd. Ook blijkt dat de afbeelding als bewijs dient voor het realistische karakter van de gebeurtenissen die in het verhaal zijn beschreven, of dient als bronmateriaal, waarin wordt getoond waar de verteller door is geïnspireerd en waarmee de lezer de mogelijkheid wordt geboden zelf met het geëkfraseerde beeld in contact te treden. Ook de eventuele schriftelijke toelichting kan als bronmateriaal dienen: vaak krijgt de lezer hierin de context waarin het verhaal is ontstaan en welke (schriftelijke of iconische bronnen) hij kan raadplegen voor verdere verdieping.

2.2. *Rode regen*

2.2.1. Verhaalstructuur en herinneringsthematiek

Rode regen bevat 21 verhalen met autobiografisch karakter, en twee gedichten. Ze worden door de ik-verteller Nooteboom verteld. De verhalen gaan over persoonlijke gebeurtenissen uit het verleden van het leven van het schrijverspersonage, waarbij ook regelmatig wordt verwezen naar eerdere boeken van Nooteboom. De 'rode regen' is een verwijzing naar het gelijknamige titelverhaal, waarin er over de *barro* op Menorca wordt gesproken, Spaans voor 'roodachtig zand uit de Sahara dat door de regendruppels wordt meegevoerd [...]. Rode regen' (91).¹² De aankondiging van het Saharazand door de postbode Joan aan de verteller vormt de katalysator voor een herinnering aan Nootebooms eerste reis naar Marokko, 'langs de rand van de Sahara' (91). Deze herinnering werpt zich bij de verteller op, samen met de vraag waarom in het geheugen 'alles met alles verbonden is' (91). Dit is volgens hem 'een van de eigenaardigste dingen van het oud worden' (91). In de rest van het verhaal staan vragen omtrent de werking van herinnering centraal, bijvoorbeeld die naar de status van ogenblikken uit het verleden: 'Als ik ze me niet herinner, bestaan ze dan bij anderen?' (94), of naar het tekortschieten van het willen zien zoals toen, 'maar de tijd tussen en toen nu heeft me doof en blind gemaakt' (95). De verteller geeft expliciet aan hoe de temporele afstand naar het herinnerde onoverbrugbaar is, en dat dat het pijnlijke of frustrerende van de herinneringen is, als hij stelt: 'Van hier naar Marokko is het maar een paar honderd kilometer, maar naar dat verleden kan ik nooit meer terug' (95). Ondanks die kloof met het verleden lijkt de 'plotselinge terugtocht in de tijd' (97) een onontkoombaar gevolg van zijn ouderdom. Het komt in de plaats voor het langzame verlies aan fysieke capaciteiten. De temporele afstand tot het lang geleden gebeurde zorgt soms dan ook voor een ontoegankelijkheid van die gebeurtenissen.

Anderzijds stelt de ouderdom, 'dit later seizoen' (98), en de rust en de vrije tijd die daarmee gepaard gaat de verteller tegelijkertijd wel in staat om terug te keren naar 'die vervlogen jaren' (98) van zijn jeugd, door net zoals toen de Ilias in de oorspronkelijke taal te lezen. Het verhaal sluit bespiegelend af met de gedachte dat de rode regen op het eiland nog niet is gekomen, maar dat er in plaats daarvan wel allerlei persoonlijke herinneringen zijn opgekomen, en 'aan de plaats die we met onze herinneringen, zoals Proust zegt, innemen in de tijd, een plaats die zoveel groter is dan we innemen in de ruimte' (99). Dit valt te lezen als de aanleiding voor de vertellingen in de gehele bundel en tevens als de essentie van die verhalen: die bestaan uit herinneringen aan en bespiegelingen over de wijze waarop dat herinneren werkt. Uitzonderingen hierop vormen het gedicht 'Weg' en het verhaal 'Een ontmoeting in

¹² Alle paginaverwijzingen tussen ronde haken die hieronder in paragraaf 2.2 volgen, verwijzen naar de gebruikte uitgave van *Rode regen* (Nooteboom 2007).

Recanati', dat als enige verhaal ook geen 'ik'-verteller heeft, maar vanuit auctoriaal perspectief wordt verteld.

In *Rode Regen* zijn in totaal 22 illustraties van Jan Vanriet opgenomen, bij elk verhaal of gedicht één, met als enige uitzondering het gedicht 'Gran Rio' (138), dat echter direct volgt en aansluit op het verhaal 'De Gran Rio' en in die zin al in samenhang met dat verhaal een verband aangaat met bijbehorende illustratie. Alle illustraties zijn kleurloos afgedrukt, telkens in dezelfde zwart- en grijs tinten. Die combinatie is ook al te zien op de titelpagina (zie figuur 7).

Het boek is opgedeeld in delen, waar telkens een of meerdere verhalen (en in het laatste geval een gedicht) onder worden gerekend (zie figuur 8).

Voordat ik inga op de illustraties bij de verhalen, wil ik eerst een beeld schetsen van de opbouw en indeling van de verhalen in *Rode regen*, en de rol die herinnering, op eerste gezicht, in die verhalen vervult. Het eerste verhaal 'Vleermuis' onder de veelzeggende kop 'Herinnering als voorspel', vormt een prelude op de zes verhalen in 'De tuinman zonder tuin'. 'Vleermuis' gaat

Cees Nooteboom

Rode regen

Met tekeningen van Jan Vanriet

Uitgeverij Atlas
Amsterdam/Antwerpen

Figuur 7 Titelpagina Rode regen (Nooteboom 2007, 3)

Inhoud	
7 Herinnering als voorspel Vleermuis 9	
17 De tuinman zonder tuin Eiland 19 Buren 33 Post 42 Kip 47 Fretzes 57 De tuinman zonder tuin 65	
77 Intermezzo I Ontmoeting met een hoofdletter 79	
89 Sporen Rode regen 91 Eerste reizen 100 Alleen of met anderen 119 De Gran Rio 130 Gran Rio 138 De koning van Suriname 139 Herbarium 145	
149 Turbulenties Absint en Ambre Solaire 151 Pseudo-infarctus praecox 156 De rug van de reiziger 162 Rembrandt Hotel 167 Herdershond 176	
	187 Intermezzo II Een ontmoeting in Recanati 189
	203 Tussen morgen en gisteren Paradijs op de rand van de tijd 205
	221 Weg Weg 223

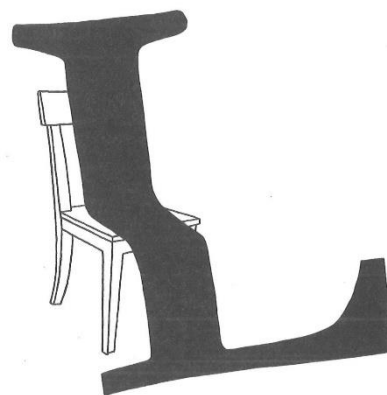
Figuur 8 Inhoudsopgave Rode regen (Nooteboom 2007, 5-6)

over de kat met de naam 'Vleermuis' die het schrijverspersonage had in zijn zomerresidentie op Menorca. Hij ziet 'haar schim soms nog tussen cactussen dwalen' (16) en zij heeft ondanks haar dood dus nog steeds een rol in het heden van de verteller. Ook de verhalen in de sectie 'De tuinman zonder tuin' handelen over personen en dieren op dat eiland die een rol speelden in het leven van de schrijver en aan wie hij terugdenkt.

Het eerste intermezzo 'Ontmoeting met een hoofdletter' bevat een fictief gesprek met de letter L, dat de verteller doet reflecteren over zijn leven aan de hand van de begrippen lopen en lezen.¹³ De verhalen en het gedicht 'Sporen' vervolgen het verhaal over Nootbooms persoonlijke herinneringen, nu over zijn eerste reizen, als scholier en als twintiger, alleen en met vrienden. Ook in de verhalen van 'Turbulenties' staan belevenissen van Nootboom buiten Nederland centraal, maar hier gaat het zoals de titel suggereert om uitzonderlijke (ook hier persoonlijke) gebeurtenissen: een dronken avond die tot een ziekenhuisbezoek leidt, een hartaanval, het ervaren van rugklachten, een opmerkelijke ontmoeting met een bekende actrice.

Het tweede intermezzo is getiteld 'Een ontmoeting in Recanati'. Dit verhaal vormt een uitzondering binnen *Rode regen*, omdat het niet de schrijver-verteller Nootboom is die vanuit de 'ik'-vorm vertelt; hier wordt vanuit een auctoriaal perspectief verteld over het hoofdpersonage, de dichter Michael Krüger. Van hem vertaalde Nootboom poëzie, zoals aan de lezer duidelijk wordt gemaakt in een voetnoot op pagina 189 – ook hier is dus een persoonlijk verband met het leven van Cees Nootboom. In het verhaal bezoekt Krüger geïnspireerd door een gedicht van Giacomo Leopardi diens oude thuisplaats Recanati, waar hij het standbeeld van die Italiaanse dichter bezoekt. Dit beeld komt vervolgens in Krügers wereld tot leven.

Hierna volgt onder de kop 'Tussen morgen en gisteren' het slotverhaal 'Paradijs op de rand van de tijd'. Dit is net als de andere secties (intermezzo's uitgezonderd) een vertelling over een reis van de schrijver Nootboom, in dit geval naar Tonga, dat zich op de internationale datumgrens bevindt, vandaar de titels 'Tussen morgen en gisteren' en 'Paradijs op de rand van de tijd'. De wereldreizen van Nootboom leiden uiteindelijk naar de onvermijdelijke reis huiswaarts naar Amsterdam: '[...] op een dag, is het archief vol. De herinneringen zijn opgeslagen, het is tijd om terug te gaan naar de stad aan het water waar mijn huis staat [...]. Maandenlang zal ik dan ook onbeweeglijk op die ene plek blijven en schrijven over wat ik gezien

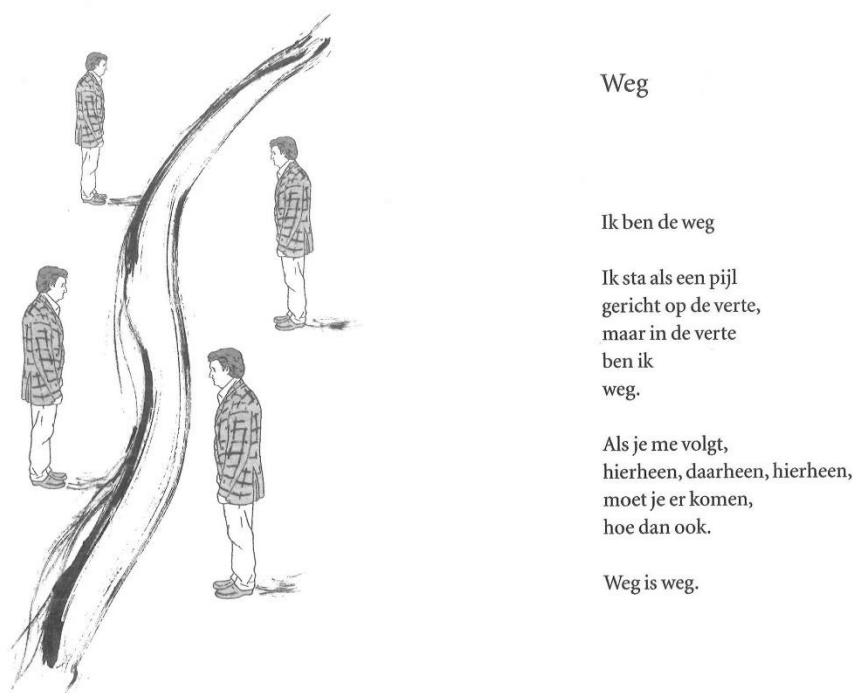


Figuur 9 Illustratie bij 'Ontmoeting met een hoofdletter' (Nootboom 2007, 81)

¹³ Hoewel niet vermeld in *Rode regen*, schreef Nootboom dit verhaal eerder in opdracht van *NRC Handelsblad*, waarin het op vrijdag 29 juli 2005 onder dezelfde titel verscheen (Nootboom 2005). Het verhaal in *Rode regen* is een lichtelijk aangepaste versie van dit oorspronkelijke verhaal.

heb, over de wonderen en de tegenstrijdigheden van de steeds groter wordende wereld' (220). Op die manier eindigt de reeks verhalen in *Rode regen* bij het proces van het schrijven, waarin de herinneringen van reizen en ervaringen worden omgezet in de literatuur die zijn verworden tot dit boek.

In die zin is de sectie 'Weg' met het gedicht met diezelfde titel een poëtisch naspel op de gehele literaire vertelling ervoor. Hierin is de 'ik' zowel 'de weg', maar ook 'weg' in de zin van afwezig: 'Ik ben de weg/[...]in de verte/ben ik/weg' (223).



Figuur 10 Illustratie en gedicht 'Weg' (Nootboom 2007, 222-223)

2.2.2. Illustraties en mediacombinatie

Tot zover over de structuur van *Rode regen* en de herinneringsthematiek die in de verhalen naar voren komt. Ik zal nu ingaan op de relatie tussen deze verhalen en de bijbehorende illustraties van Jan Vanriet. Die relatie is in *Rode regen* minder complex dan in *Brieven aan Poseidon*, omdat de illustraties hier niet de basis voor ekfrasis vormen, maar het illustraties *bij* de verhalen betreft die geen relatie met de tekst op het verhaalniveau aangaan. Ik bespreek hier de afbeeldingen dus als combinaties met het andere medium – de tekst.

In alle illustraties in *Rode regen* zien we personages, dieren of objecten verbeeld die in het verhaal worden beschreven, de een meer realistisch of juist abstracter 'verbeeld' dan de ander. Zo is er in de illustratie bij het eerste verhaal 'Vleermuis' (11) een direct verband met het verhaal: hier is een vrouw in zwart-wit te zien die een kat in grijstint aait. De vrouw zou de oppas van het huis kunnen zijn, maar door autobiografische suggesties in het verhaal zou hier ook Nootbooms vrouw kunnen zijn voorgesteld. De grijze tint van de kat wordt benoemd in het verhaal, maar zou ook kunnen samenvallen met haar schim-zijn: 'In [mijn eeuwigheid] zie ik haar schim soms nog tussen de cactussen dwalen, een grijze huisgodin die bomen en mensen beschermt tegen bladluis, winterstormen en plotselinge droefenis' (16). Op deze manier zou het verleden of de eeuwigheid iets kunnen zijn dat in grijstinten wordt uitgedrukt: in hun

grijzige schim-vorm oefenen wezens uit het verleden nog invloed uit in het heden.

Op dezelfde wijze valt ook in de volgende twee illustraties die grijstint te koppelen aan het aspect van verleden tijd. De tweede illustratie (20) staat vermeld tussen de pagina's van het verhaal 'Eiland', dat is opgedeeld in drie genummerde delen. In elk deel wordt een verhaal verteld over de ervaringen van de 'ik' met de bewoners op het eiland, voornamelijk ervaringen die in het verleden plaats hebben gevonden. De meeste van hen zijn nu overleden, maar ook in dit verhaal laten die doden (zowel mensen als dieren) tekenen achter 'die voor niemand anders zichtbaar zijn dan voor degene die ze kent' (29). De man op de voorgrond in de illustratie, gezeten op een ezel met een schop in zijn hand is getekend in duidelijke, zwarte lijnen. Verderop, bovenaan in de illustratie, staat een ezel op een heuvel, als grijs silhouet. De man is niet een-op-een te herleiden tot een personage, maar hij doet denken aan twee personages: de 'oude boer, die eruitzag als een boomstronk' (19) en aan 'Bernardo en zijn muilezel' (25), hoewel deze laatste pas enkele pagina's later, in het tweede deel van het verhaal, voorkomen. De ezel zou er een kunnen zijn op de kadastralen 'waar soms een tijdlang een paard of een ezel gestald wordt' (19). In dat tweede deel van het verhaal verzucht het personage Nootboom: 'Veertig jaar is lang, veel mensen verdwijnen erin. Dat merk je als je je op één onderwerp concentreert. Bernardo, de ezel, en dat karretje met de ton, ze zijn allemaal verdwenen.' (26). Ook hier zijn de verbeelde objecten dus gekoppeld aan een persoonlijk verleden dat voorbij is. De ezel op de achtergrond lijkt hier zowel in ruimtelijke als in temporele zin nog verder weg dan de man en zijn ezel vooraan, door (net als de kat in de eerste illustratie) zowel de grijze tint als het gebrek aan een scherp profiel met scherpe lijnen zoals de andere figuren. Wellicht dat deze ezel dan ook in een nog verder verleden staat, verwijzend naar een vroeger dat nog voorafging aan de man op de voorgrond. Zo wordt er verteld over de tijd op Menorca vele eeuwen voor het 'nu' van de verteller: 'Wie hier woonde moest uren met een ezel rijden naar het dichtstbijzijnde dorp.' (24). Een ezel is hier dus een wezen uit een premoderne tijd, ver voordat de (technologische) moderniteit aanving op het eiland.¹⁴

De derde illustratie (34) toont schijnbaar losstaande elementen uit het verhaal 'Buren', waarin verteld wordt over Cees Nootbooms huis en de omgeving daarvan op het eiland Menorca. Onderaan in de illustratie (die een voorgrond impliceert) staan een hond en een motor, verwijzend naar Sark, de



Figuur 11 Illustratie bij 'Buren'
(Nootboom 2007, 35)

¹⁴ Ook in eerder werk van Nootboom duiken ezels op, zoals in de slotpassage van *Allerzielen*, waar een ezel een allerdroevigst geluid uitstoot: 'In de nacht was hij [het hoofdpersonage Arthur Daane] een keer wakker geworden van een hoog en wanhopig loeien, een geluid dat samen met het schorre, steeds herhaalde tegengeluid dat erbij hoort zo onverwisselbaar treurig is dat de Nederlandse taal er een eigen woord voor bedacht heeft, zodat de man in de herberg die het hoorde, dacht dat hij die ezel wel om zijn hals wilde vallen om hem te troosten' (Nootboom 1998, 398).

hond die in het verhaal blaft, 'vooral voor de brommer van de man die zijn paard komt voeren dat Prince heet en naast mijn studio woont' (37). Het paard en de man in grijstinten bovenaan in de illustratie doen denken aan Prince en diens eigenaar: 'Elke dag komt hij langs om [...] een eind met haar te rijden [...]. Dan zie ik de hoofden van Prince en de ruiter achter de muur voorbijgalopperen. [...] en omdat Sark Prince een veel te grote hond vindt, blaft hij naar haar' (38). Zouden we echter in de grijze silhouetvormen een ezel zien, dan zou die kunnen verwijzen naar de man op een ezel die al fluit spelend voor de optocht uitgaat tijdens de dorpsfeesten op Menorca (37). De suggestie wordt in ieder geval gewekt dat deze figuur uit het beeld verdwijnt naar de rechterzijde, doordat hij aan die rechterzijde kleiner is getekend. Ook hier zijn die grijstinten dus een element van een ver verleden, het traditionele verleden dat doorleeft in het heden, of – in het geval we een paard in de illustratie zien – verwijzend naar de regelmatigheid

van het leven op het eiland en in de tuin, zoals de passage die volgt op bovenstaand citaat laat zien: 'Elke dag. Königsberg had Kant om te weten hoe laat het was, ik heb Prince, Sark en de hanen' (38). Het grijze vlak – in zijn algemeenheid, maar hier bedoeld als iconische vertaling van het aspect van een voorbije, vervaagde vervaging in tijd – komt nog één maal prominent naar voren in *Rode regen*.

De tiende afbeelding (108), bij het tweede deel 'Wie was Arthur Edell?' van het verhaal 'Eerste reizen', laat een portret met getekend onderschrift 'Angeli' zien. Het toont een direct verband met het verhaal: 'Ik had een film gezien met Pier Angeli, Domani è troppo tardi, en was verliefd op haar geworden. Twintig jaar later pleegde ze zelfmoord. De foto en de brief die ik uit Hollywood kreeg kwamen natuurlijk van een agency [...]' (107). In de illustratie wordt door het kader om de tekening van Angeli gesuggereerd dat een



Figuur 12 Illustratie bij 'Eerste reizen: 2. Wie was Arthur Edell?' (Nootboom 2007, 108)

verbeelding van die foto uit het verhaal vormt. Even verderop wordt nog een portret genoemd, en het lijkt erop dat Vanriet ook deze woordelijke beschrijving van een beeld in diezelfde illustratie verwerkt: '[...] In het dagboek zijn het maar een paar pagina's. Ze zijn verlucht met een portret van de schrijver als eigenlijk nog kind, omkranst door metrokaartjes [...] en entreebiljetten [...]. Het gezicht van de jongen op de foto is mij bijna even vreemd als zijn woorden.' (109). Hoewel de omkransting is weggelaten, lijkt deze jongen op de achtergrond in een grijs silhouet aanwezig. Ook hier is die expliciet verwoorde vreemdheid van het verleden verbeeld door middel van grijstinten.

Hoewel het beeld van Angeli al relatief realistisch oogt, is 'echt' fotografisch materiaal ook driemaal verwerkt in de illustraties, de eerste maal de eieren in 'Kip' (55), en een tweede

maal in het schrift van 'Herbarium' (zie figuur 13), dat verwijst naar het schrift van Nootboom uit zijn tweede klas middelbare school, 'Het heeft ringetjes van metaal in zijn rug, nog niet van plastic.' (145) Een dergelijk schrift lijkt te zijn gescand, en op de kopie is de tekening vervolgens gemaakt of digitaal opgeklapt. De tekeningen in het schrift in het verhaal zijn die van Nootbooms bloemen. Als hij die bekijkt is hij 'zoals gewoonlijk [...] op zoek naar een onachterhaalbaar zelf [...]. Hij is een van mijn vroegere gedaantes, [...]' (147). Hoewel dat zelf niet achterhaalbaar is, vormt het schrift nog een bewijs van dat geleefde verleden; met het bewijs van het verleden, blijft nog iets van dat verleden over: 'Hun verdroging in dat schrift is de uiterst langzame maat waarin de metamorfose verdragen kan worden. 1948-2007, de kleuren vergaan, maar de vormen zijn nog zichtbaar' (147). De bloemen van de illustratie vormen zo, aansluitend op het verhaal, een – niet alleen symbolisch maar door de tekening ook iconisch – beeld van dat tragische aspect van een geleefde verleden tijd. De autobiografische suggestie wordt in dit verhaal des te meer gewekt door de scan van het schrift, die mogelijk van de auteur zelf zou kunnen zijn. Het derde voorbeeld van fotografisch materiaal komt naar voren in 'Pseudo-infarctus praecox' (158), hier een foto van een hart, en hoewel het verhaal gaat over een hartaanval van het Nootboom-personage, wordt hier niet een foto genoemd, waarmee er ook geen expliciet autobiografisch verband lijkt met de foto.



Figuur 13 Illustratie bij 'Herbarium' (Nootboom 2007, 146)

Tegenover deze meer realistische illustraties staan de meeste andere illustraties waarin de objecten en subjecten uit het verhaal minder 'realistisch' verbeeld zijn dan bijvoorbeeld de Angeli-'foto'. Zo is in de vierde illustratie, die bij 'Post' (43), de postbode Miguel te zien die beschreven wordt in het verhaal. De drie honden uit het verhaal zijn hier aan de linkerkant als exacte, gekopieerde versies getekend, waarmee hun identieke karakter lijkt te worden verbeeld: 'Alle honden kenden zijn stap en lieten hem met rust.' (42). Miguel is in het verhaal al dood; het gaat dus ook in dit verhaal – wederom – om een herinnering aan iemand uit het persoonlijk verleden die er niet meer is. Hier is dat aspect van voorbij tijd niet door middel van grijstinten verbeeld, maar door het vervagen van een gezicht: het gelaat is hier volkomen zwart getekend.



Figuur 14 Illustratie bij 'Post' (Nootboom 2007, 42)

Het valt ook in de andere illustraties op dat de personages nooit in de ogen gekeken kunnen worden.¹⁵ Er wordt een aantal technieken gebruikt om hun uitdrukkingen te verhullen. De eerste is die van een vervaging van de gelaten tot een enkele tint, zoals de volledig grijze gezichten in de hierboven besproken voorbeelden uit 'Buren' (35) en 'Eerste reizen' (108), en de volledig zwarte gelaat van Miguel uit 'Post' en dat van Giacomo Leopardi in 'Een ontmoeting in Recanati' (199). In de illustratie bij 'De tuinman zonder tuin' (67) zien we een zwart silhouet van de tuin van de verteller. De tinten sluiten aan bij de 'zen-oefening' (65) die de verteller doet als hij zijn ogen dicht doet en denkt aan zijn tuin: 'Er is iets treurigs aan een tuin die je dierbaar is, maar waar je een groot gedeelte van het jaar niet voor kunt zorgen.' (68) Hoewel het hier dus niet een portret van een subject betreft, getuigt ook deze illustratie van de wijze waarop dat wat zich buiten het zicht van de verteller voltrekt – hier niet in temporele maar in ruimtelijke zin – en daarmee dus niet kenbaar is, ook iconisch onkenbaar wordt voorgesteld, als één massa in één (hier zwarte) tint.

Een tweede techniek is het perspectief: op enkele uitzonderingen na – die ik hieronder bespreek – worden gezichten niet van voren getekend. Veel vaker worden de personages van een andere zijde getoond. Zo zijn de vrouw in 'Vleermuis' (11), de man in 'Eiland' (20), die in 'De rug van de reiziger' (163) en de mannen in 'Weg' (222) en profiel getekend, en zien we de personages in 'Alleen of met de anderen' (124), 'Pseudo-infarctus praecox' (158) en in 'Paradijs op de rand van de tijd' (210) van de rugzijde.

Een laatste techniek, die slechts eenmalig wordt toegepast, is die van vervaging van het gelaat. Deze wordt toegepast in de illustratie bij 'De koning van Suriname' (141). Dit personage is een 'ontzaglijk grote zwarte man [...] in een onberispelijk uniform' (140). Wellicht is hier niet voor de eerstgenoemde techniek van volledig zwart tekenen gekozen, omdat dit bij een personage met donkere huidskleur mogelijk geïnterpreteerd zou kunnen worden als een racistische verbeelding, waarbij met het weglaten van het gezicht ook de identiteit van het zwarte personage wordt ontzegd.

Als al aangegeven zijn er enkele uitzonderingen op de regel dat personages niet in de ogen kunnen worden gekeken: de al besproken Angeli is een verbeelding van een foto in het verhaal. In 'Rembrandt Hotel' zien we een vrij realistisch getekend portret van Rembrandt, die echter zelf niet in het verhaal voorkomt, slechts in de naam van het hotel te Londen waar het Nootboom-personage verblijft. Een laatste, interessanter voorbeeld van meer realistische portrettering van voren vormt de vijftiende illustratie (153), bij het verhaal 'Absint en Ambre Solaire'. De absint verwijst hier naar het drankje dat het personage Nootboom met schrijversvrienden drinkt op het oude Ibiza, voordat het een plaats zou 'worden waar voor vissers geen plaats meer was, en de klederdracht zou verdwijnen, samen met de absint die je toen nog kon krijgen.' (151). De herinnering aan een persoonlijk verleden is hier wederom gekleurd door een gevoel van verdriet en verlies en de pijnlijke erkenning dat de temporele verandering die een ruimte heeft doorgemaakt onomkeerbaar is. We zien in de illustratie de verteller 'slechts in een kleine zwembroek gehuld' (154), in het glas geplaatst, alsof hij daarin

¹⁵ Deze thematiek komt ook terug in eerdere van Nootbooms werken, zoals alleen al in titels als die van de reisverhalenbundel *De filosoof zonder ogen. Europese reizen* (Nootboom 1997) en de dichtbundel *Het gezicht van het oog* (Nootboom 1989). Ook in de illustratie op het kaft van die laatste bundel als ook in de illustraties die Max Neumann maakte bij *Zelfportret van een ander / Selbstbildnis eines Anderen* (Nootboom 1993) zijn mensen te zien met gelaten waarin de irissen ontbreken.

gevangen zou zitten. Dit is figuurlijk gezien ook waar, omdat hij in het verhaal beschrijft 'gevangen' te zitten in zijn dronken roes. Volledig realistisch is het Nooteboom-personage niet, want in het verhaal houdt hij aan zijn dronken bui een hand- en hoofdwond over, terwijl het personage in de illustratie naar zijn schouder lijkt te grijpen. Desondanks is deze illustratie op zichzelf staand in de manier waarop een meer realistische portrettering gepaard gaat met een figuurlijke interpretatie van het verhaalde.

Hoewel deze afbeelding een unieke uitzondering vormt, keert de techniek van combinatie van verschillende objecten uit een verhaal vaker terug, zoals de absint en het personage in bovengenoemd verhaal. Een specifieke variant daarvan zien we in enkele meer abstractere illustraties, waarin chronologisch achtereenvolgende verhaalonderdelen iconisch op elkaar worden geplakt, of meer technisch gezegd: op elkaar worden getekend. Dit zien we bij de illustraties in 'Fretzes' (62), in het al besproken 'Eerste reizen' (109), in 'Pseudo-infarctus praecox' (159) en in 'Rembrandt Hotel'. Ik licht deze techniek toe aan de hand van de illustratie bij 'Fretzes'. Daarin is een slak in grijstinten te zien, met in donkerdere tinten een haak erop of eroverheen getekend. De haak verwijst naar de haak waaraan de fretzes (de ingewanden van een schaap) in een zak aan de verteller worden overhandigd (60). De slak is een iconische verbeelding van het onderwerp van het tweede deel van het verhaal, waarin de 'ik' slakken bereidt. In deze tekeningen worden zodoende twee chronologisch achtereenvolgende aspecten van het verhaal samengevoegd in één illustratie, door ze op elkaar te 'plakken'.

Een laatste aspect van de mediacombinaties dat ik wil benoemen, betreft de tekenstijl door het boek heen. In de expliciet meer filosofische verhalen 'Ontmoeting met een hoofdletter' en 'Een ontmoeting in Recanati' worden respectievelijk een hoofdletter en een standbeeld in tot leven komen. Afgaande op dit duidelijk andere verhaalkarakter zou men juist hier bij deze twee intermezzo's meer abstracte tekeningen kunnen verwachten, maar dat is duidelijk niet het geval. Hetzelfde geldt voor de andere secties in het boek: ook daarin is geen uniformiteit van tekenstijl te ontdekken, aansluitend op een centrale overkoepeling van verhalen binnen secties. De verschillende typen illustraties staan dan ook verspreid door *Rode regen*, los van de grenzen van de verhaalsecties heen.

2.2.3. Conclusie

Wat ik in bovenstaande uitleg heb willen aantonen, is dat ondanks de diversiteit van illustraties (aansluitend op de diversiteit van de gebeurtenissen in de verhalen), enkele artistieke technieken van iconische verbeelding van het symbolisch verhaalde terugkeren. In de meeste gevallen wordt een centraal element of worden meerdere elementen (subjecten of objecten) uit het verhaalde in meer of mindere realistische trant verbeeld, maar soms wordt juist ook voor een vrijere interpretatie gekozen.

Wat in samenhang met de herinneringsthematiek opvalt is dat het verhaalde verleden niet alleen op symbolisch, tekstueel vlak als iets wordt voorgesteld dat zich maar deels laat kennen via de herinnering, ook in de iconische verbeelding van de illustraties blijft het verhaalde op een zekere afstand. Dat gebeurt allereerst door de gekozen grijs- en zwarttinten. Hoewel de keuze voor een boek zonder beelden in kleur (zoals ook Brieven aan Poseidon) ook een druktechnische kan zijn, heeft een tekenaar uiteraard beschikking over een palet aan gradaties dat ook in zwart-wit-druk tot uitdrukking komt. Er is echter voor een zeer beperkt aantal kleurloze grijs- en zwarttinten gekozen, waardoor een gebrek aan geïmpliceerde kleur ontstaat, de twee genoemde fotocans overigens uitgezonderd. Door deze kleurloosheid

'verlevendigt' ook het verleden van het verhaal niet, waarmee het een zekere afstand behoudt, en dus in samenhang lijkt te zijn met de manier waarop dat persoonlijke verleden in de verhalen wordt gezien. Daarnaast vindt er een spel plaats tussen vervaagde indrukken enerzijds en meer duidelijk omliggende figuren anderzijds. Hier spelen Vanriets illustraties in aansluiting op Nootbooms thematische verwerking van herinnering met het spel tussen het scherp stellen en vervagen van gebeurtenissen in een verleden.

Tot zover over *Rode regen*, dat ik vooral vanwege de mediacombinaties in dat boek heb willen bestuderen binnen het onderzoek naar Nootbooms herinneringsthematiek. Voor het hoofdstuk over ekfrasis richt ik mij (hoofdzakelijk) op '*s Nachts komen de vossen* (dat tot nog toe onbesproken is gebleven door de afwezigheid van afbeeldingen erin) en op *Brieven aan Poseidon*. Bij het onderzoek naar de samenhang naar herinnering en narratief, waar de theorie van Freeman op aansluit, zal ik opnieuw voorbeelden uit *Rode regen* aanhalen, omdat het door zijn overduidelijke autobiografische karakter een bijzonder onderdeel van het gehele corpus van de drie boeken vormt.

3. Ekfrasis

Ook in dit tweede deel van de analyse staat de relatie tussen de tekst en de visuele, iconische beelden centraal, nu binnen het kader van ekfrasis. Op deze plek beoordeel ik de beschreven, tot taal verwerkte beelden in Nootebooms boeken (in het geval van *Brieven aan Poseidon* dus buiten de vertelsituatie ook daadwerkelijk te zien voor de lezer) niet vanuit hun iconische kwaliteit, maar vanuit de symbolische transpositie naar literatuur. Wat voor verwachting spreekt er uit de literaire omgang met die beschreven beelden? Spreekt er in de terminologie van Mitchell een 'ekfrastische onverschilligheid' uit, waarin de verteller erkent dat afbeelding en symbolisering in literatuur elk hun kwaliteiten hebben, of spreekt er eerder een 'ekfrastische hoop' uit, namelijk de hoop dat in de literaire verbeelding het iconisch verbeelde op een nieuwe manier tot leven kan worden gebracht. Als er sprake is van Mitchells derde fase, de 'ekfrastische angst', zou dat betekenen dat het zien van de afbeelding na de ekfrasis een teleurstelling met zich meebrengt, omdat de symbolisering van ekfrasis het iconische voor altijd heeft voorzien van een eenduidige betekenis.

3.1. Ekfrastische onverschilligheid

Ik zal eerst bespreken op welke manier er sprake is van ekfrastische onverschilligheid in Nootebooms verhalen. Wat allereerst opvalt is dat Nootebooms verteller – vanuit (de suggestie van) een autobiografische vertelsituatie – zijn eigen aanwezigheid als schrijvend en observerend subject vaak erkent en expliciteert. In de verhalen van *Rode regen* en *Brieven aan Poseidon* is er altijd de registrerende 'ik' die vertelt, net als in de verhalen 'Heinz', 'Paula' en 'Paula II' in *'s Nachts komen de vossen*. In de andere verhalen uit laatstgenoemde boek ligt dat anders: hier wordt het verhaal vanuit auctoriaal perspectief verteld.

De Nooteboom-verteller in *Brieven aan Poseidon* stelt duidelijke grenzen aan zijn rol als literaire beschrijver van het visuele, iconische beeld en daarmee als symbolische tot-leven-wekker van die beelden; hij kan niet altijd dat aanwezig stellen maken wat afwezig is, zoals in 'Bal des ambassadeurs':

Ook ik versta niet wat ze zegt. Ik zou het kunnen verzinnen, dat is tenslotte mijn vak, maar het is beter zo. Ik zie ze van boven, een stilgezette werveling, hun gesprekken vervluchtigd, [...]. Als ik me heel erg inspan hoor ik fragmenten van woorden en zinnen, Masaryk, Rijnland, München, maar dan zijn ze weer weggevlogen of verborgen achter andere, onschuldigere woorden, foxtrot, morgen, [...] en tussen danspassen en avondkleding, flirtations en spionage, tussen mannen en vrouwen de muziek, en het geheim van de tijd. (Nooteboom 2012, 113-114)

De reden dat de verteller zich bewust terugtrekt uit het proces van literaire weergave van het verleden ('het is beter zo') wordt gegeven in de laatste zin. De verteller zou zijn literaire verbeelding van de geleefde tijd op de foto wel kunnen geven (en hij doet dat deels ook), maar 'het geheim van de tijd' schuilt erin dat het echte verleden, zoals het daadwerkelijk was op de foto, nooit valt te achterhalen. De verteller is zich maar al te bewust dat hij dat verleden dan ook nooit écht tot leven kan wekken. De literaire poging om flarden van het verleden op te vangen en tot woorden te brengen, dat is wat de verteller desondanks wel lijkt te willen pogen, en hier grenst die ekfrastische onverschilligheid dan ook aan de hoop.

Er is in deze en andere verhalen in *Brieven aan Poseidon* dus geen sprake van een onproblematische ekfrasis waarmee het beeld tot leven komt. De verteller lijkt zich maar al te goed bewust van het feit dat die foto iets toont van wat juist niet meer te kennen is, maar hij

wil via zijn literaire 'gekunstelde' poging zich wel in dat beeld denken, om zo iets te ontrafelen van dat 'geheim van de tijd'. Dit lijkt exemplarisch voor Nootebooms verhouding met het beeld, en de iconische rol die dat beeld speelt voor de tijd: het toont iets (in letterlijke en figuurlijke zin) van het verleden, maar tegelijkertijd blijft het beeld stil en levenloos en kan het slechts tot leven komen in een literaire verbeelding of interpretatie van het kijken. Als gezegd lijkt de ekfrastische hoop nooit volledig te worden opgegeven: de literaire verbeelding vormt de enige (tevergeefse) mogelijkheid om iets te maken van het verleden, zoals ook al eerder in *Brieven aan Poseidon*, in de eerste brief, blijkt, als hij Poseidon vertelt:

Ik heb ze [d.w.z. de brieven] geschreven omdat ik dacht dat je misschien nog een wereld wilde weten. Wat er daarna gebeurt weet ik niet, dat weet ik nooit. Ik kan het hoogstens verzinnen. Om een antwoord was het nooit begonnen. Dat heb ik me altijd afgevraagd, hoe was het [...]? Wij kijken naar jullie beelden, maar daar zijn jullie niet. (Nooteboom 2012, 14)

De sceptische teleurstelling dat beelden niet spreken blijkt maar al te zeer uit de laatste zin. Dat verlet de verteller echter niet om brieven aan Poseidon te schrijven.

Ook in 'Invalides' wordt het geziene uiteindelijk bewust van een afstand bekeken: 'door de afstand [...] overheerst de dramaturgie van het getal' (Nooteboom 2012, 22). Ook hier perkt de verteller zijn 'krachten' in: in plaats van de situatie te 'vertellen', van 'leven' te voorzien, bekijkt hij de foto juist van een afstand: 'Er moet geluid geweest zijn, maar op de foto heerst alleen stilte' (Nooteboom 2012, 22). De (auditieve) stilte van de afbeelding sluit hier aan bij de interpretatie van de verteller. Die stilte is ook specifiek aan het medium, een foto maakt immers geen geluid,¹⁶ maar het beeld wordt hier aansluitend ook symbolisch geïnterpreteerd vanuit die ekfrastische onverschilligheid, waarmee de verteller opnieuw lijkt te zeggen dat hij middels ekfrasis nooit het oorspronkelijke iconische beeld van geluid kan voorzien. Wat de verteller wél kan toevoegen aan de afbeelding, voor zichzelf en voor de gepostuleerde godheid aan wie hij schrijft, is een historische context van het beeld en daaropvolgend een problematiserende interpretatie die niet eigen is aan het iconische beeld zelf: 'Onzichtbaar op de foto is de vraag die hier niet gesteld wordt: wat voor oorlog is dit?' (Nooteboom 2012, 22).

Eenzelfde behoud van afstand – en dientengevolge van ekfrastische onverschilligheid – zien we bij de beschrijving van de afbeelding van de geëxplodeerde raket de Challenger, die in het gelijknamige verhaal als dier wordt omschreven: 'Het is geen dier, al lijkt het dat er een kop is, met rechts bovenin een omfloerst oog, twee verdwaasde, slappe hoorns van grillige stof, een paar witte, lange puntige snorharen, een dunne, wankele nek, wat donkerder haar daar vlak



Figuur 15 Illustratie bij 'Invalides' (Nooteboom 2012, 200)

¹⁶ Literatuur deelt die eigenschap in zijn geschreven en gelezen vorm – waarbij de symbolische orde visueel ervaren wordt – maar kan ook auditief worden zodra zij wordt uitgesproken/voorgelezen. Zie ook figuur 1 in hoofdstuk 1.

boven. [...]. Maar het is geen dier [...]’ (Nootboom 2012, 28). Ook hier wordt de literaire interpretatie van het beeld op afstand gehouden, omdat die botst met de gruwelijke werkelijkheid: ‘[...] het is een wolk, bestaande uit verpulverd vlees en metaal [...]’ (Nootboom 2012, 28). De verteller wijst bewust op het contrast tussen de beeltenis en wat het voor hem betekent, wat het hem wil zeggen. Dat is zoals op veel plekken een ervaring die gepaard gaat met vragen die onbeantwoord blijven: ‘Een uitdager, maar wie of wat daagde hij uit? Het zwarte laken van het universum, daarachter?’ (Nootboom 2012, 28). Dit ‘daarachter’ hier is nog deel van de ekfrasis, tussen de interpreterende vragen. In die vragen krijgt de naam van het ruimteschip een letterlijke rol toegedicht in zijn tragische lotgeval, waarna die betekenisgeving van de verteller meteen wordt bevestigd. Dat vragende interpreteren en het openlaten van antwoorden is een vaker terugkerend retorisch middel in de verhalen van Nootboom.

Zo ook in het verhaal ‘Hölderlin’, waarin ‘een Ansichtkaart van een vriend’ (Nootboom 2012, 55) wordt beschreven, die een tekening van Hölderlin toont. Het handschrift in de tekening spreekt van haast (‘in Eile gezeichnet’), waarop de ‘ik’ de vraag stelt: ‘Waarom hadden zij zo’n haast als de man die zij tekenden zo stilstaat?’ (Nootboom 2012, 55). Hier wordt op literaire wijze het paradoxale van de iconische visuele kunst beschreven: hoe kan ook in een vluchtig proces iets worden gevat wat vervolgens stilstaat in de tijd? Deze literaire bevraging wordt vervolgens vanuit de ekfrastische onverschilligheid onderbroken: ‘[...] maar het lijkt of hij naar binnen kijkt en daar iets ziet wat hij niet kan oplossen. Hij lijkt niet op Hölderlin. Onzin, natuurlijk lijkt hij op [...] Hölderlin [...]. Hij lijkt alleen niet op wie ik denk dat Hölderlin was’ (Nootboom 2012, 55-56). Opnieuw is er het besef van de ‘ik’ dat zijn poging iets symbolisch te begrijpen vanuit de eigen kennis slechts een literaire poging tot begrip blijft, terwijl het iconische beeld is wat het is. Het verhaal sluit vervolgens af met iets wat lijkt op een omgekeerde ekfrastische hoop of angst: “Die Tage gehn vorbei mit sanfter Lüfte Rauschen,” heeft mijn vriend er in potlood bij geschreven. Hoe komt het dat ik die regels nu anders lees dan wanneer ik die tekening niet gezien had?’ (Nootboom 2012, 56). Hier is het dus niet – zoals in de fase van ekfrastische angst – de afbeelding die nooit meer anders gezien kan worden na het lezen van de tekst. Eerder lijkt er juist sprake van een visie waarin afbeeldingen zich niet laten sturen door symbolische transposities. In deze laatste passage gebeurt juist het omgekeerde van de ekfrastische angst: de tekst (het symbolische) kan enkel nog worden begrepen vanuit de kijkervaring van de tekening (het iconische). In Mitchells termen lijkt dit besef tussen angst en hoop in te zweven. Er is namelijk, zoals in de fase van de angst, sprake van een castrerende werking van het ene medium op het andere, maar tegelijkertijd is het niet duidelijk of deze iconisering van het symbolische blijmoedig stemt of werkelijk castrerend en benauwend werkt. Het wordt slechts bevestigd. Die reflexieve en



13 Friedrich Hölderlin, potloodtekening van Rudolf Lohbauer en Johann Georg Schreiner uit 1823, met een noot van Eduard Mörike

Friedrich Hölderlin, ‘Der Sommer’, in: Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke in 6 Bänden*, Band 2, hrsg. von Friedrich Beißner, Cotta, Stuttgart 1953

Figuur 16 Illustratie bij ‘Hölderlin’ (Nootboom 2012, 210)

openlatende retoriek is als gezegd een terugkerend motief in de verhalen van deze casus.

Net als in de meeste verhalen in *Brieven aan Poseidon* staat ook in het hoofdstuk 'Collega's' het omschreven object centraal. Hier is dat een 'stauroteuthis syrtensis'. Deze octopus 'danst alleen, in de strengste van alle balzalen, door de beweging heeft ze iets oneindig lichts en sierlijks. De muren van de balzaal zijn het zwartst van de diepe oceaan, het licht waarin zij in die duisternis verkeert moet van de camera komen die haar in haar lichtloze wereld geschilderd heeft [...]' (Nootboom 2012, 185). Behalve dat het beeld hier van biologische kennis over deze octopus wordt voorzien, wordt het dier menselijk voorgesteld, want dansend. De ekfrasis getuigt hier wederom van een 'hypermediale' gevoeligheid voor de observatie van het iconische beeld. Het beeld dat de verteller interpreteert is afkomstig van een camera, die het beeld niet slechts heeft geregistreerd, maar heeft 'geschilderd'. Het fotografische beeld lijkt met die kwalificering van de verteller tot kunst te worden verheven.

In de ekfrasis in de verhalen van *Brieven aan Poseidon* spreken de gefotografeerde, of op andere wijze verbeelde, personages (god, mens of dier) niet terug vanuit de ekfrasis. Zij blijven als gezegd op afstand. Dat geldt ook voor het verhaal 'Heinz' in 's *Nachts komen de vossen*. Net als in bovenstaande voorbeelden uit *Brieven aan Poseidon*, lijkt er ook in 'Heinz' sprake van ekfrastische onverschilligheid. De foto waar de verteller betekenis in zoekt, laat hem in de steek als die geen voortekenen van Heinz' dood toont, waarna hij concludeert: 'er is niets te zien, nu niet en over vijftig jaar niet' (Nootboom 2009, 49). Ik kom later terug op 'Heinz', dat ondanks die (ekfrastisch) onverschillige conclusie enkele van de meest extensieve passages van ekfrasis bevat. Dit neemt echter niet weg dat die ekfrasis door de verteller wordt begrepen als waar die in de basis uit bestaat: beschrijvingen die niks aan de afbeelding tot leven kunnen wekken en in hun symbolische vertaalslag per definitie bedrieglijk zijn. Dit wordt meteen in de eerste zin van het verhaal al stellig beweerd: 'Eerst een ronde bedrog. Ik kijk naar een foto van een groep mensen, waar ik zelf tussen sta.' Ook hier is die locus van het registrerend subject (opnieuw) geëxpliciteerd; de ekfrasis vindt steeds plaats vanuit de subjectieve ervaring, die wordt onderkend door de verteller.

Anders dan 'Heinz' worden vier van de acht verhalen in 's *Nachts komen de vossen* vanuit auctoriaal perspectief verteld. Daardoor ontbreekt de autobiografische suggestie zoals in *Brieven aan Poseidon*, waar het registrerende schrijver-personage Nootboom de locus van de ekfrasis vormt. Van die vier verhalen zal ik het eerste verhaal van de bundel, getiteld 'Gondels', hier uitvoerig analyseren. In dat verhaal keert het hoofdpersonage met een half gescheurde foto terug naar Venetië, de plek waar die foto genomen is. Deze foto toont de vrouw met wie hij een moeilijke liefdesrelatie op afstand had, en met wie hij destijds daar in Venetië was. Zij is voorafgaand aan zijn terugkeer in Venetië is overleden. De foto zelf vertelt een verhaal van een voorgoed voorbijge tijd: 'Wat die foto wilde zeggen [...] was dat het zo langzamerhand tijd werd dat hij ook moest verdwijnen' (Nootboom 2009, 12-13). Hier heeft de foto dus, vanuit zijn eigen fysieke eigenschappen, zelf een boodschap. Er is hier dus niet als in de hierboven beschreven verhalen een hoofdpersonage dat zich expliciet bewust is van het feit dat hij zelf die symbolische betekenis aan het beeld geeft. Ook lijkt het voorbijge karakter van de verleden tijd hier gekoppeld te zijn aan de 'mediumspecificiteit' van de foto: een foto toont immers altijd een stilstaand moment in het verleden. Het hoofdpersonage is dan ook op zoek '[n]aar een schim, nee, zelfs dat niet, naar een afwezigheid' (Nootboom 2009, 12). Het gaat hem bewust niet om de beantwoording van een vraag die hij zou kunnen hebben aan de hand van de foto, zo blijkt uit een passage iets eerder in het verhaal: 'En als ik het vind, wat dan? Dan sta ik op precies

dezelfde plek waar ik veertig jaar geleden stond, en dan wat? [...] Dan niets dus, en dat was, dacht hij, precies waar het om ging' (Nootboom 2009, 11). Een exacter verwoorde verklaring voor zijn reis volgt later in het verhaal, als verteld wordt dat hij naar Venetië is gekomen 'om iets af te maken. Dat was niet hetzelfde als ergens een eind aan maken. Iets was er open gebleven. Meestal bleef dat dan zo – er was iets gebeurd, er was afstand tussen gekomen, en tijd, slijtage, vergeten. [...] Iets moest er nog plaatsvinden, een verificatie, een vorm van afscheid' (Nootboom 2009, 22).

Opvallend aan de ekfrasis van de foto in 'Gondels' is dat die verspreid wordt over de loop van het verhaal. In een eerste deel vindt de beschrijving plaats vanuit het verleden, dat het hoofdpersonage kent omdat hij erbij was toen de foto genomen werd: 'Hij had links van haar gezeten, toen. Zij had haar hoofd lachend omhooggehouden naar de onbekende fotograaf, nog even het rode haar een beetje naar achteren gedaan en haar lichaam iets achterovergebogen [...]' (Nootboom 2009, 13). Het moment uit het verleden dat de foto toont, vormt hier een katalysator voor de herinnering van het personage. Er wordt hier dus geen symbolische vertaling van het iconische beeld gegeven vanuit het heden van de vertelling en in strikte zin zou deze passage dan ook niet als ekfrastisch kunnen worden bestempeld. Later, als de beschrijving wordt vervolgd, is er wel sprake van een verlevendigde ekfrasis vanuit het vertelheden:

Die foto! [...] Een vliedunne jurk met iets van paars erin, en daarboven het efemere gezicht van een menselijk wezen, een en al weg te blazen vergankelijkheid. [...] Ook bij haar een schaduw aan de linkerkant van haar gezicht die niets goeds voorspelde, bijna naar binnen gerichte ogen die de toekomstige tragedie van het afgewende kind op haar schoot al honderd keer gezien hadden, [...]' (Nootboom 2009, 20-21)

Uit deze beschrijving lijkt ekfrastische hoop te spreken: het beeld krijgt immers symbolische betekenissen toegedicht die het beeld verlevendigen en van een temporele dimensie voorzien, vooruitwijzend naar de gebeurtenissen die volgen na de tijd van de foto, zoals de schaduw 'die niets goeds voorspelde' en de ogen die iets toekomstigs kunnen zien. Ik zou echter willen betogen dat er op verhaalniveau eerder sprake is van ekfrastische onverschilligheid: de symbolische betekenisgeving vindt namelijk plaats vanuit de herinnering van het focaliserend subject en hij lijkt zich er maar al te goed van bewust dat de foto een afwezigheid vertoont. Juist naar die afwezigheid is hij op zoek, zoals het eerder aangehaalde citaat op pagina 12 laat zien.

Het paradoxale van de situatie schuilt erin dat het personage zich in dezelfde ruimte als toen bevindt, een ruimte die grotendeels onveranderd is gebleven, terwijl de foto iets laat zien van wat er wel veranderd is, namelijk het veranderen van het subject en het wegvallen van de vrouw. Dat is dan ook de kracht van de fotografie, dat zij iets aanwezig kan stellen wat afwezig is. Precies daarin schuilt de fascinatie van Nootbooms vertellers met de visueel-iconische kunsten, en dan vooral met de fotografie: 'Niet alleen kon een foto een dode afbeelden, hij kon je ook een ongeldig geworden versie van jezelf voorschotelen, een onherkenbaar geworden langharige die ooit zo volmaakt in het tijdsbeeld gepast had dat het die foto het verschaalde aroma gaf van voorgoed voorbijge tijd' (Nootboom 2009, 12).¹⁷

¹⁷ Deze thematiek van het (via fotografie en film) aanwezig stellen wat afwezig is, wordt ook uitvoerig behandeld in Nootbooms roman *Allerzielen* (1998), waarin het hoofdpersonage een man genaamd Arthur Daane is, die na het overlijden van zijn vrouw en kinderen rondtrekt met zijn filmcamera,

Enigszins vooruitlopend op wat ik in het volgend hoofdstuk wil behandelen, namelijk de herinneringsmedia in bredere zin, zijn er enkele objecten die ook op deze plaats al belangrijk zijn voor een gedegen begrip van de herinneringsthematiek van 'Gondels'. De vrouw met wie het focaliserende personage in het Venetië van de foto was, heeft hem namelijk eerder in hun leven een brief geschreven waarna hij haar op is gaan zoeken. Dat doet hij in het vertelhelden opnieuw, nu met een terugkeer naar de stad van de foto. Aan het eind van het verhaal gooit hij hun briefwisseling in het water en kijkt 'naar de wiegende witte papiertjes die langzaam in het assige, avondkleurige water wegdreven, tot er een gondel voorbijkwam en hij ze niet meer zag' (Nootboom 2009, 24). Zo eindigt het verhaal, en in deze laatste zin komen allerlei topen van tijd samen. Allereerst zijn er de brieven, die herinneren aan de vrouw en die voor het hoofdpersoonage de reden waren om terug te keren naar de plek van de foto. Vooruitlopend op het vierde hoofdstuk zijn er ook in bredere zin media, extensies van een 'zelf'. Om een goede lezing van 'Gondels' te kunnen geven, volgen daar nu alvast twee voorbeelden van. Het tweede medium aan het einde van dat verhaal is namelijk een gondel, die in de eerste zin van het verhaal als 'atavistisch' is omschreven. Deze gondel is dus een boodschapper van de historische tijd die in Venetië voortdurend aanwezig is. En dan is er nog een derde medium: het water, dat eerder als eeuwig is omschreven: 'De zee blijft dezelfde en slaat zachtjes tegen de kademuur. Al het andere is vervangbaar, het arsenaal waarmee je je herinnering stoffeert' (Nootboom 2009, 14). Als de brief een pars pro toto voor de vrouw is, dan laat het hoofdpersoonage haar in dit einde terugkeren naar de eeuwigheid, door haar over te leveren aan de onveranderlijke zee. De gondels, synecdoche van de eeuwigheid van de stad Venetië, wissen het beeld op die menselijke tijdigheid letterlijk uit het blikveld van het hoofdpersoonage en daarmee uit diens herinneringen. De foto en de beschrijving ervan lijken respectievelijk slechts katalysator van en middel tot het ophalen van de herinneringen aan de vrouw. Door die symbolisering kan het verleden worden begrepen, waarna het hoofdpersoonage dat vervolgens ook kan afsluiten door de media van herinneringen aan de eeuwigheid over te leveren, de reden waarvoor hij naar Venetië kwam.

3.2. Ekfrastische hoop

In deze paragraaf bespreek ik enkele voorbeelden van verhalen in '*s Nachts komen de vossen en Brieven aan Poseidon* waaruit ekfrastische hoop spreekt. Hierin is de literaire beschrijving van het geziene dus een hoopgevende transitie, omdat daarmee het iconische beeld tot leven kan worden gewekt door middel van de talige, literaire beschrijving. Ik wil enkele verhalen vanuit dit kader centraal stellen. Ik zal allereerst opnieuw en uitgebreider ingaan op 'Heinz'. Vervolgens bestudeer ik in samenhang de verhalen 'Paula' en 'Paula II', ook uit '*s Nachts komen de vossen*'. Tot slot analyseer de hoofdstukken in *Brieven aan Poseidon* waarin standbeelden van de god Poseidon worden beschreven.

geobserveerd door het fenomeen van verdwijnen. Zie bijvoorbeeld deze passage in het tweede hoofdstuk van die roman: 'Elke foto zet de tijd altijd stil, maar of het nu door de techniek kwam, of door de uitvergroting van een beeld dat daarvoor niet bedoeld was, hier leek het of iemand er echt in geslaagd was een stuk tijd uit de tijd te slaan dat zo hard was als marmer' (Nootboom 1998, 75). Ook in ander proza werken speelt fotografie een belangrijke rol, volgens Jaap Goedegebuure 'met name in de reisverhalen. De novelle *Mokusei!* (1982), waarin de thematiek van tijd en herinnering al weer een belangrijke rol speelt, wordt inhoudelijk sterk door de symboliek van het fotograferen bepaald, mede doordat een fotograaf er de hoofdpersoon van is' (1989, 101).

Ekfrasis is volgens de verteller in 'Heinz' gebonden aan tijd: 'Over vijftig jaar zijn de vragen anders. Dan zijn de mensen die erop staan verwezen naar het dodenrijk, of naar een onwezenlijke ouderdom, dan wordt het kijken naar die foto een melancholieke exercitie voor een vluchtige seconde, maar zonder veel consequenties.' (Nootboom 2009, 42) De reden voor de vertelling aan de hand van de ekfrasis is dus dat de geschiedenis van en in de foto duur krijgt door middel van literatuur. Als hij, de verteller, deze exercitie niet onderneemt zal dat heden van die foto verdwijnen in 'een vluchtige seconde', waarin enkel melancholie een plek kan krijgen. Dat heeft er ook mee te maken dat het heden van de foto nu nog in de temporele nabijheid ligt: de meeste mensen die erop staan leven nog. De verteller zelf staat ook op die foto en hij kan dus, net als de verteller in 'Gondels', vanuit zijn persoonlijke ervaring van zijn aanwezigheid in de tijd op die foto, het afgebeelde verleden van context en betekenisgeving voorzien.

Zoals ik in vorige paragraaf al heb betoogd spreekt er uiteindelijk een ekfrastische onverschilligheid uit 'Heinz'. De ekfrastische hoop is echter ook aanwezig, dankzij een veronderstelling die doet denken aan dezelfde postulatie van Poseidon in de brieven. Dit middel stelt de verteller in staat iets wat afwezig is aanwezig te 'denken', zodat hij vervolgens vanuit een ekfrastische hoop het verleden kan beschrijven: 'Doden hebben weinig rechten. Ik laat ze dus maar leven en beweer dat die foto een nu voorstelt, een nu waarin die zeven mensen een onzichtbare fotograaf man/vrouw aankijken' (Nootboom 2012, 42). De verteller geeft zijn eigen vertelsituatie aan – 'ik [...] beweer dat' – waarmee hij de literaire constructie van een werkelijk gebeurd verleden benadrukt. Dit gezegd hebbende kan hij zijn literaire taak vervullen. Ook even verderop wordt de literaire constructie verantwoord, hier als een bescherming van literatuur als kunstvorm: 'als je er kunst van wilt maken, moet je indikken en samenpersen, daar is niets aan te doen' (Nootboom 2012, 43). Dit is een belangrijke passage, omdat de verteller hierin duidelijk notie blijkt te geven van een mediums specificiteit van de literaire kunstvorm, namelijk dat het duratieve aspect in literatuur altijd slechts een perverse maar noodzakelijke symbolisering is die nodig is om daadwerkelijke, 'echte' duur tot kunst te verheffen: 'In een goed verhaal is de tijd zowel afgeschafte als aanwezig' (Nootboom 2012, 43).

De verteller in 'Heinz' treedt in spelende dialoog met de lezer over de operatie van zijn ekfrasis. Hij stelt de vraag waarom hij doet alsof hij de mensen op de foto niet kent, maar stuit op allerlei problemen: 'Bij foto's is altijd belangrijk wie er niet op staan, maar hoe moet je dat weten?' (Nootboom 2009, 43). Hij speelt hier met de lezer, om vervolgens duidelijk te maken dat hij de situatie van de foto wel kent, en daarmee de unieke kracht bezit om het afwezige in de foto aanwezig te maken in zijn verhaal. Hij geeft toe dat zijn poging tot afstand mislukt is: 'Ik heb die fictie van bedrog dus niet lang volgehouden. Waarom dan toch geprobeerd? Mag ik dat straks vertellen, aan het einde?' (Nootboom 2009, 43). Die belofte lost de verteller inderdaad in, maar ook al voorafgaand aan het einde licht hij een tipje van de sluier op: hij wilde kijken of hij met de blik van een onbekende wél voortekenen van Heinz' dood kan lezen, 'maar hoe ik ook kijk, er is niets te zien' (Nootboom 2009, 46). Die tevergeefse poging tot betekenisgeving wordt ook in het verhaal gethematiseerd, door degene op wie Heinz verliefd is geweest, Ariel. Zij is degene die niet aanwezig is op de foto en degene die de geheimzinnige verklaring lijkt te zijn voor Heinz' ondoorgrondelijke karakter. Zij wordt aanwezig door literatuur, maar behoudt ook daarin haar vervaagde karakter, allereerst in haar letterlijk luchtige naam: 'Arielle van de Lugt, twee keer een ademtucht van de stem zonder geluid. 1940-1962' (Nootboom 2009, 74). En ook in de karakterschets blijft zij op afstand: 'Ze was een

verschijning geweest, en alweer ging het over een soort epifanie, [...]. En nu was ze dus echt weg, zo weg dat het leek of ze er nooit geweest was' (Nootboom 2009, 72).

De echte verklaring voor het reflexieve metaniveau van de vertelling geeft de verteller als beloofd op het einde, in het negentiende, laatste hoofdstuk. Hier is hij 'terug [...] waar ik dit verhaal verteld heb'. Hij kijkt opnieuw naar de foto, maar nu '[heeft] niemand [...] bewogen. Ze staan, vast vastgevroren in de tijd, zodra ze gaan bewegen vertellen ze mijn verhaal' (Nootboom 2009, 87). Wat hier gebeurt is uiterst opmerkelijk. De situatie wordt nu omgekeerd: niet de vertelling aan de hand van de foto is een achterhaling van de geschiedenis, maar de geleefde geschiedenis begint met het verhaal dat ontstaat voor de lezer. Deze poëtica sluit aan op wat Mark Freeman de 'recuperative disclosure' noemt, de herstellende ontsluiting (Freeman 2010, 276). Dankzij de herinneringen van de schrijvende verteller, aangedreven door de beschrijving van de foto, kan via de narratieve poësis opnieuw worden gedefinieerd wat 'echt' is: enkel door literaire vertelling die voortkomt uit de herinnering kunnen wij het verleden begrijpen (Freeman 2010, 276).¹⁸ Tegelijkertijd gaat Nootboom verder, in de zin dat niet alleen het verleden pas ontstaat met het 'poëtische' begrip ervan, maar dat in dit verhaal er een cyclische vorm van tijd lijkt te ontstaan: de verteller laat het verleden uit de foto leven, waarmee de personages in de foto tot leven komen in de tijd, waarna de verteller later in de tijd zijn verhaal schrijft, et cetera ad infinitum.¹⁹ Het verhaal sluit af met de volgende passage:

En wie naar mij kijkt op die foto, wat ziet die? Hetzelfde. Niets. Of een interpretatie die de werkelijkheid niet dekt, wat dat dan ook is. Hij of zij kan iets beweren over leeftijd, over kleren, over mode en dus over een tijdperk, voor mijn part over mijn karakter, maar alles is hypothese, bedenksel. Literatuur, als je wilt, verzinsel. Wij zijn onze geheimen, en als het goed is nemen we ze mee naar waar niemand erbij kan. (Nootboom 2009, 87)

Het wordt hier duidelijk dat de poësis, het 'verzinsel' de enige mogelijke manier van begrip van de herinnering, of van het verleden vormt. De foto is het herinneringsmedium, dat als katalysator voor de verteller dient om te kijken wat hij kan begrijpen van de foto. En ook al is dat voor hem meer dan voor de gemiddelde lezer, ook voor hem onttrekt zich iets op de foto aan zijn begrip, namelijk Heinz en diens drijfveren in zijn leven. Elke poging dat te begrijpen is 'een interpretatie die de werkelijkheid niet dekt, wat dat dan ook is', net zoals het voor degene die de afbeelding ziet en niet de achtergrond van het afgebeelde kent bij een interpretatie daarvan blijft.

Een tweede casus over ekfrastische hoop vormen de twee verhalen 'Paula' en 'Paula II'. Net als in *Brieven aan Poseidon* doet de 'ik' in 'Paula' een metafysische aanroep, er ontstaat een apostrofe waarin Paula in de jij-vorm wordt aangesproken, terwijl zij al dood is. En hoewel de verteller zegt dat hij dit voor zichzelf doet (Nootboom 2009, 125) en het verhaal dus als een therapeutisch middel zou kunnen worden opgevat, maakt de eerste alinea duidelijk dat dit verhaal aan Paula ook voor een lezer bestemd is: 'Ik geloof niet in geesten, maar wel in foto's. Een vrouw wil dat je aan haar denkt en zorgt dat je foto's van haar vindt.' Het levend houden

¹⁸ Zie verder paragraaf 1.2.2.

¹⁹ Dat cyclische begrip van tijd is al vaker opgemerkt in Nootbooms werk. Het meest uitgebreid is het bestudeerd in samenhang met zijn poëzie, door Roger Rennenberg in *De tijd en het labyrint. De poëzie van Cees Nootboom, 1956-1982* (1982).

van Paula door middel van de ekfrasis vat de verteller op als een verplichting, om de herinnering aan haar zo tot leven te roepen: '[...] Paula is ongetwijfeld een onrustige dode. Het zal dus op mij neerkomen. Misschien bij gebrek aan beter, maar toch' (Nootboom 2009, 113). De afgebeelde dode lijkt zelf echter ook nog iets te willen, ze lijkt nog een boodschap te hebben: 'Je staat daar in het dodenrijk en tegelijkertijd wil je dan nog iets met die mond zo half open' (Nootboom 2009, 115). De foto is ook in dit verhaal een katalysator voor de herinnering van de verteller, dankzij de foto komt haar geluid tot leven in zijn herinnering: 'Ik hoor je stem, dat geluid dat we allemaal nog op ons sterfbed zouden herkennen [...]' (Nootboom 2009, 115). De 'ik' stelt Paula in de vertelsituatie via de apostrofe voor als levend, maar in de hoedanigheid van het object van de foto: zij staat stil in het portret, waarin zij is vastgeplakt in de tijd:

Ik ga nu recht voor je zitten. In een huis met maar één stoel betekent dat iets anders dan in andere huizen. Je foto heb ik nu op de vensterbank gezet, je beweegt met me mee. Een paar grote kiezelstenen tegen de onderkant, zodat je niet wegglijdt. Het is somber buiten, dat past bij de regendruppels tegen jouw ruit. Zo heb je regen voor en achter je. Ik beeld me in dat je me ziet, maar ik vermoed dat het niet waar is. (Nootboom 2009, 117)

Dat het vermoeden van de verteller niet klopt, daarvan is de lezer getuige in het volgende verhaal, 'Paula II', een van de opmerkelijkste uit Nootbooms oeuvre, omdat zich hier een metafysische situatie voordoet: Paula beantwoordt de aanroep vanuit haar dood. Dat dat mogelijk is, is te danken aan die apostrofe, zo tonen de eerste zinnen van het verhaal aan: 'Je hebt me opgeroepen, je krijgt antwoord. Of je het hoort weet ik niet. Hier is een chemie aan de orde die ik niet beheers. Misschien gaat het via je huis, via die foto die je tegen het raam hebt gezet' (Nootboom 2009, 139). Hoewel het niet met stelligheid wordt beweerd, werpt Nootboom hier dus expliciet de mogelijkheid op dat foto's op deze manier een poëtische en bijna magische, metafysische kracht hebben, doordat zij media vormen waarmee iets tot leven kan worden geroepen. Het is dus niet zeker dat de verteller van 'Paula' antwoord krijgt, en daarin schuilt de dramatische ironie: de lezer komt immers wel te weten dat het literaire aanroepen haar wel degelijk tot leven heeft kunnen wekken. Haar ontologische situatie omschrijft Paula in vage, complexe termen, zoals 'de niet-plaats waar ik ben' (Nootboom 2009, 142) of eerder in het verhaal: 'Er is geen hier. Ik denk niet dat ik het uit kan leggen. Er is niets voor me en niets achter me. Ik leef nog, maar er zijn geen omstandigheden' (Nootboom 2009, 139). Hoe de verteller haar, buiten haar verhaal om, zou kunnen opmerken, wordt pas in de laatste zinnen duidelijk: 'Windvlaag. Dat was ik. Geritsel, gefluister. Het geluid van vossen, een nacht in de woestijn. Gedachte vossen. Geen echte. Alles heel vluchtig. Zoals wij zijn. Weg' (Nootboom 2009, 151). De consequentie in de vertelsituatie van 'Paula' is dus verregaander dan die in *Brieven aan Poseidon*; de godheid beantwoordt zijn oproeper immers niet zoals Paula dat doet in 'Paula II'. Dat hij wel op andere (niet-tekstuele) antwoorden lijkt te geven, zal ik verder verklaren in het volgende hoofdstuk. Eerst wil ik mij richten op de ekfrasis als hoopvolle exercitie in *Brieven aan Poseidon*, meer precies op de verhalen waarin de standbeelden van de god worden beschreven.

Driemaal wordt er over Poseidons representatie als standbeeld gesproken. Blijft dat in 'Poseidon IV' nog bij een vermelding van het standbeeld in het Duitse stadje Lindau, daar wordt datzelfde standbeeld *beschreven* in 'Poseidon VII'. In die zevende brief wordt de ekfrasis, zoals in 'Paula', gekoppeld aan een bevraging van de ontologische status van het personage in het beeld:

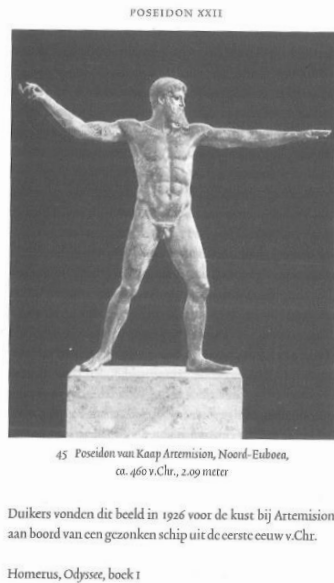
Jong ben je daar, als beeld, slank, je ziet dat je nog lenig bent, ook al leef je al zo oneindig lang, en sta je daar altijd in diezelfde houding, zo half leunend op de drietand die je ooit van je broer Zeus gekregen hebt om tegen je vader te vechten. Je ziet dat wij die dingen nog altijd weten, dat is ook een vorm van onsterfelijkheid. Van ons weet later niemand nog iets. Maar wat ik zou willen weten is of jij je dat allemaal zelf ook nog herinnert? (Nootboom 2012, 46)



Figuur 17 Illustratie bij 'Poseidon IV' (Nootboom 2012, 203)

Wat de verteller hier vraagt is uiteraard onmogelijk te achterhalen, het is enkel te begrijpen vanuit de *veronderstelling* dat het mogelijk zou zijn. Hoewel de postulatie van de god dus de *conditio sine qua non* vormt voor de brieven, is die vertelsituatie niet van invloed op de uiteindelijke antwoorden over de ontologie van die godheid. Of de god zou bestaan of niet, de verteller kan niet anders dan vertellen, of zoals hij later zelf zegt: 'Of je me hoort weet ik niet, maar misschien is herkennen wel een soort aanbidden. In ieder geval zul je het ermee moeten doen, al weet ik hoe opvliegend je bent' (Nootboom 2012, 48). Tegelijkertijd ontstaat binnen die bevraging met de veronderstelde god wel een complexe spanning op ontologisch niveau, blijkens de laatste drie zinnen van bovenstaand blok citaat. Die spanning speelt tussen (on)sterfelijkheid en herinnering – tussen het nog 'weten over' van de mensen en het 'over geweten worden' van de goden. Op die complexe verhouding tussen ontologie en herinnering in Nootbooms verhalen ga ik in het volgend hoofdstuk uitgebreid in.

Een ander standbeeld van Poseidon, gevonden bij Kaap Artemision, wordt in de een-na-laatste brief, 'Poseidon XXII', beschreven:



Figuur 18 Illustratie bij 'Poseidon XXII'
(Nootboom 2012, 246)

[...], brons, zo te zien zo groot als een mens. Je naakte lichaam staat recht naar ons toe, maar de indruk van het beeld is dwars, omdat je hoofd naar links gedraaid is en je ogen de richting van je linkerarm volgen die in een rechte lijn ook naar links gericht is in een bijna bezwerend gebaar, alsof hij de woede van de zee moet kalmeren. Het is een beeld van onmetelijke kracht, maar de rechterhand is niet gestrekt zoals de linker, hij is iets hoger opgetild in de lege lucht, en de vingers maken een bijna vrouwelijk, elegant gebaar. Is dat het geheim? (Nootboom 2012, 184)

In dit voorbeeld ontsluit het iconische, dankzij de symbolische vertaling van de verteller, iets van de kennis van de verhalen die er over de godheid zijn. Hiermee zou – zoals ik al eerder heb laten zien – een soort omgekeerde ekfrastische angst kunnen optreden (het geziene beeld maakt dat de verteller

het betreffende verhaal nooit meer anders kan lezen), maar dat gebeurt expliciet niet: het iconische beeld voegt juist iets toe aan de lezing: het ontsluit een geheim in de tekst. Zoals we al eerder zagen gebeurt dat in Nootbooms verhalen niet met stelligheid, maar wordt het als een mogelijkheid gepresenteerd, die tegelijkertijd als retorische bevestiging van de ekfrasis kan gelden, als om te zeggen 'ja, uiteraard schuilt daarin het geheim.'

3.3. Ekfrastische angst

Van ekfrastische angst lijkt geen sprake in de verhalen van Nootboom die in dit onderzoek centraal staan. De personages in *'s Nachts komen de vossen* zijn niet bang dat hun beschrijving voor hen zelf iets wegneemt aan het oorspronkelijke beeld, dat het een 'castrerend effect heeft' in Mitchells termen (Mitchell 1994, 155). Voor de lezer is dat überhaupt niet aan de orde omdat de omschreven beelden enkel tot leven komen via de ekfrasis. De echte beelden bestaan immers niet, of – mocht Nootboom werkelijk bestaande foto's als inspiratiebron hebben gebruikt – deze beelden zijn niet bedoeld voor de lezer, want niet bijgevoegd in het literaire werk. Ook in *Brieven aan Poseidon* ontbreekt de angst van het schrijver-vertellerspersonage Nootboom voor de castrerende kracht van zijn ekfrasis. Voor de lezer laat hij die mogelijkheid open: de lezer kan in zijn angst bevestigd worden bij het zien van de afbeelding, of hij ervaart hoop – ondanks de visuele ervaring van die afbeelding of doelbewust – door het bekijken van de oorspronkelijke afbeelding te vermijden.²⁰

3.4. Conclusie

Uit bovenstaande analyse volgen een aantal belangrijke inzichten met betrekking tot de rol die de beschrijving van visueel-iconische beelden speelt in Nootbooms verhalen. Allereerst valt de expliciete locus van ekfrasis op. Die begint altijd vanuit het observerend hoofdpersonage dat, op vijf verhalen in *'s Nachts komen de vossen* na, ook altijd de 'ik'-verteller is. Dat expliciet

²⁰ Zie ook eerder 2.1.1.

aanwezige beschrijvende subject in Nootebooms verhaal is niet slechts registrator van het beeld, maar reflecteert ook, expliciet vanuit zijn positie van dat kijken, op de ontologische status van de beelden en het proces van ekfrasis op zich: hij denkt steeds na wat het inhoudt om symbolische betekenis aan het iconische beeld toe te kennen, en wat voor implicaties dat heeft voor de werkelijkheid van het afgebeelde, en voor de manier waarop hijzelf (en de mens in het algemeen) tijd beleeft. In nagenoeg alle bestudeerde verhalen wordt het afwezige van de afbeelding met dergelijke gedachte-experimenten aanwezig gesteld. In *Brieven aan Poseidon* en 'Paula I' kan de verteller die afwezige entiteit zelfs direct aanspreken, door het stijlmiddel van de apostrofe. Alleen in 'Paula II' wordt het afwezige niet aanwezig gesteld door een verteller: hier is het subject zelf aanwezig geworden door de apostrofe die aan de hand van de foto plaatsvond in 'Paula'.

Ik heb hierboven ook laten zien welke verwachtingen Nootebooms vertellers hebben van hun literaire poging om iconische afbeeldingen te beschrijven, de operatie die ekfrasis heet. Ekfrasis lijkt in Nootebooms verhalen tegelijkertijd tot leven wekkend en onmogelijk te zijn. Enerzijds zijn de (vertellers)personages onverschillig tegenover het beschrijven omdat daarmee nooit het echte heden van foto's of andersoortige afbeeldingen kan worden gevat. Anderzijds bezitten de vertellers vaak achtergrondkennis of persoonlijke kennis van dat wat er is afgebeeld. Hoewel zij op persoonlijk niveau, voor zichzelf, droevig zijn om alles wat een afbeelding niet toont, lijken zij die onverschilligheid te overkomen, met hun poging om voor de lezer dat wat in het iconische beeld afwezig is aanwezig te laten worden in taal. Het is hun taak om met hun kennis van dat wat is afgebeeld, het zij vergaarde historische kennis dan wel persoonlijke kennis, iets te ontsluiten van 'de betekenis' van dat beeld. De herinnering van de hoofdpersonages is zo dan ook hetgeen dat de ekfrasis mogelijk maakt: in tegenstelling tot de lezer heeft de verteller (persoonlijke of historische) kennis van de ontologische basis van het afgebeelde. Hij begrijpt dat afgebeelde 'toen' op het moment van vertellen nog vanuit zijn herinneringen, en dat is voor hem de aanleiding het te vervatten tot een verhaal – op die manier blijven zijn herinneringen behouden.

De mediums specificiteit van fotografie en literatuur speelt hierin ook een rol: het duratieve aspect van de talige beschrijving wordt hier gezien als een verrijking van het iconische beeld, dat altijd vastgevroren is in de tijd. Vanuit de herinnering van de verteller en zijn kennis van hetgeen er is afgebeeld, wordt er voor de lezer iets ontsloten van het beeld wat in de puur visuele kijkervaring van dat beeld niet aanwezig is. In die zin is ekfrasis een verrijkend en hoopgevend middel. Tegelijkertijd zijn Nootebooms vertellers en personages zich er zelf wel van bewust, omdat zij het oorspronkelijke iconische beeld wél per definitie kennen, dat hun ekfrasis slechts een interpretatie is, en dat het oorspronkelijke beeld iets laat zien uit het verleden, dat nooit opnieuw écht te beleven is.²¹

²¹ Nooteboom zelf zegt over die mediums specifieke eigenschappen van foto's en verhalen: 'Foto's vormen het beeld van de geschiedenis. Het verleden is zichtbaar in foto's en terugrekenbaar in geschiedenis, al wordt geschiedenis altijd geïnterpreteerd vanuit het heden. [...] Ik denk wel dat in fotografie het verleden gebrekkig zichtbaar is. En het wordt pas intrigerend als de mensen op de foto onbekend zijn. Dat ene moment werd bevroren. Heel hallucinerend! Van foto's van de Amerikaanse burgeroorlog weet je dat iedereen hartstikke dood is maar; die mensen kijken nog steeds in de lens. Het idee van de werkelijkheid wordt enorm verhevigd door de fotografie. Je ziet hoe efemer het allemaal is. Fotografie is absoluut een breuk. In een geschilderd portret zit de kunst ertussen en kunst heeft altijd dat element van verzinsel. Fotografie kan de essentie niet verzinnen' (Cees Nooteboom in Dütting 2012, 71-72).

Resumerend beschrijven Nootbooms personages afbeeldingen dus uit angst dat het beeld zonder die symbolische kennis betekenisloos zou kunnen blijven en de kijker niets 'zegt'. Tegelijkertijd beseffen zij dat de symbolische vertaling slechts een poging tot begrip is en altijd te kort doet aan de iconische orde. Dat leidt soms tot frustratie – daarvan getuigen veel van de verhalen die in paragraaf 3.1 zijn besproken – maar soms resulteert die poging ook in berusting, zoals aan het einde van 'Heinz'. Daar lijkt het geheim van de temporele ontoegankelijkheid juist te worden geprefereerd, omdat zo de literaire speelruimte voor de poesis blijft behouden.

Hoewel in dit derde en het voorgaande hoofdstuk enkel visuele, iconische media zijn bestudeerd, lijken we hier wellicht al een eerste antwoord gevonden te hebben op de vragen omtrent de rol van media in Nootbooms verhalen. Het lijkt erop dat visuele iconische media, en dan met name foto's, in de herinneringsthematiek van Nootbooms verhalen in *'s Nachts komen de vossen* en *Brieven aan Poseidon* over het algemeen fungeren als een katalysator voor de herinnering. Dat zien we het duidelijkst in de opzet van *Brieven aan Poseidon*, waarin het zien van een servet allerlei associaties en herinneringen op gang brengt die tot het verhaal leiden waarin de literaire, symbolische transformatie van iconische afbeeldingen ook centraal staan. De vraag is nu of ook de bredere, niet-visuele iconische media net als de visuele iconische media eenzelfde katalyserende functie hebben, of dat zij de verhouding tussen media en herinnering verder compliceren. Hier ga ik in het volgende hoofdstuk op in.

4. Niet visueel-iconische media; media in bredere zin

In de vorige twee hoofdstukken stond een intermediale benadering centraal: iconische beeltenissen in de boeken zelf werden bestudeerd in hun combinatie met de tekst in het tweede hoofdstuk en in het derde hoofdstuk werden hun literaire beschrijvingen in de tekst bestudeerd. In dit vierde hoofdstuk staan andersoortige media centraal: nu dus geen schilderijen, foto's, maar juist de niet-visueel-iconische media. In de eerste paragraaf bestudeer ik een specifieke vorm van symbolische media die in Nootbooms verhalen een rol spelen, namelijk het schrift in het algemeen en boeken in het bijzonder. In de tweede en derde paragraaf gaat het om media in bredere zin, zoals in het theoretisch hoofdstuk aangeduid vanuit McLuhans gedachtegoed: media als extensies van het zelf. Hier gaat het allereerst (in 4.2) om menselijke extensies, namelijk vormen van technologie, zoals allerlei voertuigen en het uurwerk, maar ook om elektriciteit en kleding. In 4.3 staat een aparte categorie centraal, die van 'tekenen' uit de natuur. Deze klasse wordt ook in McLuhans bredere terminologie niet beschouwd als medium, omdat het in wezen geen extensie van het (menselijk) 'zelf' is. Ik analyseer deze klasse hier echter wel vanuit die mediatheorie, omdat, zoals ik zal aantonen, ook de natuur in Nootbooms verhalen een boodschapper is, een van een temporele orde.

4.1. Schrift en literatuur als medium

Niet alleen de visuele, iconische media spelen een rol in Nootbooms proza. Ook andere traditionele media, en dan met name die van de symbolische orde, nemen een plek in binnen de herinneringsthematiek. Zo reflecteert de verteller in het verhaal 'Circe' in *Brieven aan Poseidon* op literatuur, in het materieel medium van het schrift. Hij leest memoires van Poesjkin, meer precies een waarin Poesjkin een aantrekkelijke plattelandsvrouw ontmoet. Er is echter ook iets wat het verhaal níet vertelt:

Wat ik gelezen heb is een ogenblik in de tijd, maar wat zij heeft meegemaakt, de aristocratische heer die uit zijn koets is gestapt en haar tent is binnengekomen, is vergruizeld, uitgeveegd. Waarom bestaat er geen materialiteit van gedachten, zodat die nog ergens aanwezig zijn? (Nootboom 2012, 117)

Deze laatste zin bevat een sleutel tot begrip van de rol die boeken, en media in het algemeen, vervullen in Nootbooms werk. Hier wordt namelijk verondersteld dat materialiteit 'aanwezigheid' impliceert. Als een gedachte materieel wordt vastgelegd, in de vorm van een verhaal bijvoorbeeld, dan kan die op die manier blijven bestaan. Dat niet alles gevat kan worden in materie is uiteraard onoverkomelijk. Die afwezigheid kunnen we hier zien als de vergetelheid, de dialectische tegenhanger van de herinnering (Radstone en Schwarz 2010, 4), of zoals Nootboom deze beschrijft in het verhaal 'Quilotoa': 'Het vergeten is de afwezige broer van het geheugen, een oneindig paar met grote willekeur regeert over wat je denkt dat je eigendom is'(Nootboom 2012, 132).

De ontologische status van die vergetelheid wordt in Nootbooms verhalen complexer voorgesteld dan die in de beschrijving van Radstone en Schwarz is. In de passage die direct volgt op de bovenstaand blok citaat noemt Nootboom die 'de donkere materie van de geschiedenis':

Uit zulke ogenblikken bestaat de donkere materie van de geschiedenis van de menselijke soort, onzichtbaar, onhoorbaar geworden gedachtes die ooit ergens gedacht zijn, die in een allertraagste opstelling vorm hebben gekregen in een rimpel, een oogopslag, een houding, een stemgeluid, omdat niets terwijl het verdwijnt ooit

helemaal verdwenen is, een zware massa van onachterhaalbare gedachtes, ervaringen, aanwezigheid die geluidloos wordt doorgegeven, maar waar geen enkel bewijs voor is. (Nootboom 2012, 117)

De vergetelheid wordt hier als het ware gemystificeerd: er is immers 'geen enkel bewijs' voor de aanwezigheid van die 'onzichtbaar, onhoorbaar geworden gedachtes', maar ze vinden volgens de verteller op niet na te trekken wijze hun weg in (uiterlijke) menselijke kenmerken. De basis voor deze argumentatie is het idee dat 'niets terwijl het verdwijnt ooit helemaal verdwenen is'. Dit axioma maakt Nootbooms romanwereld mogelijk: alles is daarmee op elk moment ergens aanwezig en oproepbaar. Het meest evident is dat, zoals ik heb laten zien, in de verhalen over Paula, die dankzij de aanroeping aan de hand van een foto zelf vanuit haar dodo kan terugspreken.

Paula is – in tegenstelling tot de vrouw uit Poesjkins verhaal – (nog) niet in het stadium van de vergetelheid te zijn aanbeland; zij wordt immers nog herinnerd met de kennis van iemand die haar heeft gekend.

In 'Laatste middag', het verhaal dat in 's *Nachts komen de vossen* voorafgaat aan 'Paula', worden deze verschillende stadia van sterven en vergeten duidelijker uitgelegd:

Het ging dus, dacht ze, over drie ogenblikken. Het ogenblik van het afscheid, dat van zijn sterven, en dit langgerekte ogenblik van nu waarop ze begonnen was hem te vergeten, waarin hij een schim geworden was, zijn werkelijke dood. (Nootboom 2013, 107)

De 'werkelijke dood' is dus het moment waarop iemand verwordt tot schim, in het moment dat de herinnering aan diegene begint af te brokkelen, zoals de man van de focaliserende vrouw in 'Laatste middag'. Deze overleden man en het titelpersonage uit 'Paula' lijken dezelfde ontologische status te hebben. Zij worden langzaamaan vergeten, maar kunnen nog worden opgeroepen aan de hand van herinneringsmedia. Opvallend is dat dat ook in 'Laatste middag' nog, bijna onopvallend, gebeurt als de vrouw over een foto van een schildpad aait en die schildpadden zijn in het verhaal duidelijk verbonden met de overleden man: 'In haar werkkamer streek ze even over de foto van de schildpad. Ze hoorde haar eigen voetstappen op weg naar de keuken, bleef even staan, en luisterde naar hoe stil alles was' (Nootboom 2013, 109).

Het lijkt vanuit de filosofie van Nootbooms romanwereld onvermijdelijk dat ook deze overleden man steeds meer en meer vergeten zal worden en uiteindelijk, net als de vrouw die Pushkin ontmoette, slechts nog zal bestaan op de momenten dat er een gemedieerd teken van hem wordt waargenomen, zoals in een foto of een verhaal. Mediatie is in Nootbooms verhalen zodoende een reddingsmiddel waarmee nog enige vorm van bestaan kan worden behouden. Zolang men nog herinnerd kan worden, en zeker als dat door iemand is met persoonlijke kennis van het geziene of gehoorde verleden, bestaat men immers nog ergens. Zo niet, verdwijnt men in de vergetelheid, de 'donkere materie van de geschiedenis'. Op die manier lijkt mediatie op tragische wijze een existentiële conditie te zijn.

Waar foto's vooral een katalysator vormen voor het ophalen van herinneringen, zijn geschreven media vooral een middel om eerdere levens uit de vergetelheid te houden, zoals blijkt uit het hoofdstuk 'Levens' in *Brieven aan Poseidon*, waarin ook al meteen in de eerste regel het ontologisch vraagstuk wordt geponeerd van bestaan in het nu en bestaan hebben in het verleden: 'Wanneer heeft iemand bestaan? Zo'n vraag bestaat natuurlijk niet voor goden, die,

zoals Hesiodus zo helder zegt, "altijd zijn" (Nootboom 2012, 144). Om deze vraag heen worden vervolgens alleen maar meer vragen gesteld: 'Er zijn miljarden mensen geweest [...] van wie we weten dat ze bestaan hebben als *soort*, maar doorgaans niet als persoon. Is dat erg? Verandert dat iets aan de geldigheid van hun leven? Was het daarom minder een echt leven omdat wij er niets van wisten [...]?' (Nootboom 2012, 144). Nog meer vragen volgen, zonder dat de verteller duidelijke, expliciete antwoorden erop zoekt. Desondanks lijkt een deel van het raadsel wel verklaard te worden, aan de hand van de passage die volgt, over de memoires van de hertog van Saint-Simon. De hertog schreef die 'met een genadeloze pen, waardoor de mensen die hij in een paar zinnen beschrijft onbarmhartig worden uitgelicht, en zo als levende wezens uit het duister van de vergetelheid opdoemen' (Nootboom 2012, 145). Het impliciete antwoord op het ontologisch vraagstuk is dus ook hier: wij bestaan na onze dood nog in herinneringen.

Dat herinneren is als gezegd onoverkomelijk gemedieerd, zoals ook blijkt uit bovenstaand citaat waarin dat 'opdoemen uit de vergetelheid' enkel het resultaat kan zijn van de literatuur, van 'een genadeloze pen'. Op die manier wordt uiteindelijk ook de existentiële entiteit van de godheid Poseidon verklaart: zijn onsterfelijkheid dankt hij aan het feit dat hij nog steeds voortleeft in verhalen: 'Misschien is het daardoor dat je nog steeds onsterfelijk bent, vanwege alles wat de dichters zo geniaal hebben opgeschreven, en wat we daardoor nog steeds over jou weten' (Nootboom 2012, 173). Let ook op de laatste zin: wat in literatuur is uitgedrukt is een vorm van kennis, want van 'weten'. Het is een terugkerend thema in *Brieven aan Poseidon*: in de brieven treedt de verteller in gesprek met de god, en dat hij zoveel over hem weet, is enkel te danken aan de verhalen uit de oudheid die de verteller leest over Poseidon.

Die literaire vorm van kennis van een 'verheven' werkelijkheid wordt vaak expliciet geprefereerd boven de banale werkelijkheid. Zo zijn de hoofdpersonages in het verhaal 'Onweer' in *'s Nachts komen de vossen*, het koppel Rudolf en Rosita, getuigen van de elektrocutie van een man. Zij zijn hierdoor eerst aangeslagen, maar Rudolf, die beeldhouwer is, zet het mentale beeld van dat trauma om in een houten sculptuur. Rosita ziet het resultaat ontstaan en verkiest dit tot kunst getransformeerde tragische moment van de dood boven de realiteit van de krant, blijkens de slotzin: 'De krant kocht ze niet, om er geen naam bij te hebben' (Nootboom 2013, 37). Het geschreven woord is dus niet in al zijn varianten een bron van 'weten'; dat geldt toch vooral voor de literaire varianten.

Een belangrijke passage voor verder begrip van deze ontologische constructie door middel van (geschreven) literatuur vinden we in *Rode regen*, in de openingszinnen van 'Eerste reizen':

Serena is determined to learn the truth about the past, without realizing the past, like the future, can only be imagined. Een zin die ik niet zo lang geleden uit een boekbespreking heb overgeschreven omdat die zo waar is. [...] voor *imagined* kun je lezen 'verbeeld', en voor *verbeeld* 'verzonnen'. Op een zoektocht door mijn verzonnen verleden kwam ik een paar oude dagboeken tegen. (Nootboom 2007, 100)

Het lezen vormt in dit citaat de aanleiding voor de reflectie op de constructie van het eigen verleden. De verteller onderkent hier dat ons verleden pas ontstaat zodra wij dat verbeelden. Hier sluit Nootbooms tekst dus expliciet aan op Freemans visie van de constructie van het (persoonlijke) verleden aan de hand van literatuur. Die vormt zodoende een vehikel van een 'recuperative disclosure', een herstellende ontsluiting waarmee wordt gedefinieerd wat 'echt'

is (Freeman 2010, 176; zie verder eerder 1.2.2). Dit besef ziet de verteller in de slotzinnen van 'Eerste reizen' als een besef dat geleidelijk komt naarmate men ouder wordt:

[...] zij waren de anderen van die eerste reizen, vervormd en vertekend door de fantasie waarvan ik me toen niet bewust was omdat ik nog niet geleerd had dat ik, net als de Serena waarmee dit verhaal begint, een verleden zou moeten verzinnen om er een te hebben. (Nootboom 2007, 118)

Het herinneren is zo gezien een manier om het eigen verleden te scheppen, en zeker in *Rode regen* doet Nootbooms verteller dat vanuit een persoonlijke, autobiografische achtergrond. Als eerder besproken, zitten aan de herinnering en de schriftelijke verwerking grenzen in Nootbooms verhalen. Waar die worden bereikt, resteren enkel vragen:

Hier eindigt mijn dagboek van 1952. [...] Leven ze nog? Hun gezichten zijn fijngewreven tegen de tijdmuur, het geheugen heeft ze uitgeveegd, ik zie ze geen van allen meer. [...] Wat doen we met de mensen die we ontmoet hebben? [...] Zijn er sporen van ze overgebleven? [...] Waar blijft alles? (Nootboom 2007, 113).

Hoewel de verteller in *Rode regen* dus onderkent dat zijn verleden een onvermijdelijke literaire constructie is, lijkt hij hier zelf de grens aan zijn poëtische kracht te stellen, omdat de schriftelijke inspiratiebronnen zijn uitgeput. Hij 'ziet' de personen bovendien ook niet meer vanuit zijn herinnering, en dat lijkt nog tragischer dan het einde van hun literaire existentie. Het 'kunnen zien' (de iconische orde), lijkt hier dan ook dichterbij een persoonlijk verleden te staan dan een 'bestaan' in een verhaalde, symbolische vorm.

Wellicht is die fascinatie met de visuele ervaring die we in het vorige hoofdstuk zagen daarom zo belangrijk: als men over iemand kan lezen, maar geen beeld daarbij heeft, leeft die persoon niet op een persoonlijk niveau. Andersom zou dan gelden dat, wanneer men wel een visuele herinnering aan iemand heeft maar geen verhaal eromheen, het beeld betekenisloos blijft. Nootbooms vertellers kunnen wel een verhaal bij een beeld leveren, maar niet andersom. Daarmee wordt het verhaal van die vertellers nog niet meteen iets persoonlijks voor de lezer, maar de lezer kan de persoonlijke interpretatie van het vertellerspersonage wel meekrijgen via het verhaal om op die manier iets mee te krijgen van de verwondering van de verteller over de werking van tijd en herinnering.

4.2. Menselijke extensies

In deze tweede paragraaf ga ik op de media in Nootbooms teksten in vanuit McLuhans definitie van media als 'any extension of ourselves' (Mc Luhan 1964, 23). Het gaat hier om allerlei technologieën waar de mens zich van bedient. Om te beginnen valt op dat 21^e-eeuwse technologische noviteiten bij eerste lezing relatief onbelangrijk en haast afwezig lijken in Nootbooms verhalen. Mobiele telefoons en computers komen bijvoorbeeld niet of nauwelijks voor, maar er zijn zeker uitzonderingen op de regel. Ook minder moderne technologieën als televisie, elektriciteit en allerlei voertuigen komen voor in de verhalen. Deze technologieën zal ik hieronder bespreken, waarbij ik zoek naar de functie die die media hebben in Nootbooms teksten. Elk medium zegt volgens McLuhan immers iets met betrekking tot de verandering van schaal, duur of patroon (McLuhan 1964, 24). Die boodschappen bestudeer ik in de laatste subparagraaf (4.2.4) in samenhang met de visie op (post)moderniteit die uit de thematische verwerking van al deze media spreekt.

4.2.1. Elektriciteit

De boodschap van het medium van elektriciteit lijkt in het hoofdstuk 'Onweer' in *Brieven aan Poseidon* te schuilen in de geldigheid van het moderne menselijke leven. Of eigenlijk klinkt die boodschap in omgekeerde richting; pas zodra die elektriciteit in de menselijke technologieën is uitgeschakeld, blijkt de ongeldigheid van het leven:

Het gebeurt elk jaar op het eiland, het grote onweer. Dat de elektriciteit uitvalt hoort erbij. [...] Een krankzinnig geworden drummer heeft in zijn roes alles uitgeschakeld, de televisie, de radio, de ijskast, de computer, het dagelijks leven is ongeldig en belachelijk geworden. (Nootboom 2012, 135)

Ook Nootbooms verteller in *Rode regen* is eenzelfde soort moderne eilandbewoner, die zijn afhankelijk ervaart als de elektriciteit uitvalt: 'Telefoon is een levenslijn [...]. Geen telefoon, geen internet, werk dat verstuurd moet worden, ik voel me als een spin waarvan het web kapotgeslagen is, vernederende afhankelijkheid' (Nootboom 2007, 50).

Zonder de drager van menselijke technologie wordt het medium elektriciteit een oerkracht, in zijn hoedanigheid als bliksem. In die afhankelijkheid van oerkrachten schuilt ook meteen zijn boodschap, blijkens een citaat even later in 'Onweer': 'Het is de elektriciteit zelf die ons iets wil vertellen over onze beperktheid, die de mogelijkheid van een noodlot voor ons opschrijft in ijsig wit, en ons veroordeelt tot bang lezen, een besef van volstrekt afhankelijkheid' (Nootboom 2012, 136).

De (elektronische) bliksem is hier dus een natuurlijk medium dat 'opschrijft in ijsig wit'. In paragraaf 4.3 ga ik verder in op die rol van bliksem als een (elektrisch) natuurlijk medium, onder meer in het verhaal 'Onweer' in *'s Nachts komen de vossen* (niet te verwarren met het hoofdstuk onder dezelfde naam in *Brieven aan Poseidon*). In dat verhaal sterft iemand aan dat elektrische onweer. Ook in 'Paula II' sterft iemand aan elektriciteit, hier wel in zijn technologische vorm, aan 'zo'n dubbele nikkelen antenne, een soort elektronisch gewei' (Nootboom 2013, 150). Die antenne en de tv zijn het laatste wat Paula ziet voor zij zelf sterft, en ook hier lijkt de boodschap van elektriciteit zodoende die van (de mogelijkheid van) een noodlot: 'Een zware, sterke man die met een televisietoestel in zijn armen naast je op de grond ligt. Dat is het laatste wat ik gezien heb. Daarna begon het andere kijken. Ik sliep, daar leek het op' (Nootboom 2013, 150).

In het slotverhaal van *'s Nachts komen de vossen*, 'Het verste punt', is de elektriciteit het medium dat het geautomatiseerde licht van de vuurtoren mogelijk maakt: 'De toren is onbemand, de gebouwen zijn onbewoond, het grote draaiende licht wordt na zonsondergang van ergens anders automatisch aangestoken' (Nootboom 2013, 156). Dat moderne, van afstand bediende licht is hier geen boodschapper van een noodlot, maar een boodschapper van de moderniteit, die in contrast staat met het subject dat de schepen van vroeger bij naam kent en een verbinding met de eeuwigheid van de zee lijkt te zoeken.

4.2.2. Het uurwerk

De boodschap van het medium uurwerk hout – haast vanzelfsprekend – een gestandaardiseerde vastlegging van de eenheid van tijd en duur, en van een moderne uniforme ervaring van tijd. In Nootbooms verhalen roept die boodschap op tot reflectie: bestaat er los van dat medium wel een vastomlijnde tijd? Zo reflecteert de verteller in het hoofdstuk 'Tijd' in *Brieven aan Poseidon* over zijn horloge die een scheur vertoont: 'De vraag is of tijd buiten die

gouden rand ook bestaat. [...] In het glas over de witte plaat met de symmetrische cijfers loopt een dunne, grillige breuklijn, die de orde van tijd verstoort. Als dat aan mijn pols kan gebeuren, waarom dan niet overal?' (Nootboom 2012, 32). Hoewel een dergelijke breuk in de tijd op meerdere manieren kan worden geïnterpreteerd, lijkt een relatief realistische die van de 'dateline' in Tonga, waar over wordt gesproken in het slotverhaal van *Rode regen*, 'Paradijs op de rand van de tijd':

Tonga ligt [...] precies op die volstrekt imaginaire scheidslijn waarmee de mensheid geprobeerd heeft de onzichtbare tijd te temmen: wie een stap naar voren of naar achteren doet verandert van iemand van gisteren in een mens van vandaag of omgekeerd, en bewijst daarmee voor mijn gevoel dat tijd eigenlijk niet bestaat. Misschien dat ik daarom op Tonga zo gelukkig was. (Nootboom 2007, 207)

Uit dit fragment blijkt wel dat in Nootbooms romanwereld het 'temmen' van de tijd slechts als een menselijke poging wordt gezien. Tijd is hierin onzichtbaar en bestaat zelfs expliciet niet in de slotzin van bovenstaand citaat. Dat gevoel van afwezigheid van tijd stemt Nootbooms verteller gelukkig, maar dat laat onverlet dat het medium van het uurwerk ons begrip van het concept tijd langs zijn eigen lijnen stuurt, ook voor Nootbooms vertellers zelf. Zo wordt de maat van voetstappen in de stilte in *Brieven aan Poseidon* omschreven als 'een klok zonder cijfers' (Nootboom 2012, 189) en heeft in ander verhaal 'de tijd iets te beweren': 'een verwrongen, beledigde klok is stil blijven staan op het ogenblik van de bom, elf uur twee in de ochtend.' (Nootboom 2012, 98).

4.2.3. Voertuigen

Dat Nootboom veel reist, zorgt er ook voor dat de technologieën die reizen mogelijk maken, namelijk voertuigen, veel voorkomen in zijn verhalen. Hierboven werd de dateline op Tonga al genoemd die tot een nieuw besef van het concept tijd leidt. Deze ervaring wordt slechts mogelijk dankzij het vliegtuig, en die moderne mogelijkheid van overal altijd naartoe kunnen vliegen is ook een verleiding, juist omdat die de premoderne wetten van tijd lijkt te doorbreken:

De grootste verleiding voor de moderne reiziger die zich niet aan de tirannie van de tijd wenst te onderwerpen is het *round-the-world ticket*. Ik snoer vroegere en latere reizen aan elkaar en trek met niets aan van die tirannie van tijd en volgorde. (Nootboom 2007, 219)

Uiteindelijk keert de schrijver na al het reizen terug naar zijn huis, waar hij de herinneringen verwerkt tot verhalen, 'over de wonderen en de tegenstrijdigheden van de steeds groter wordende wereld' (Nootboom 2007, 220). Dat reizen per vliegtuig stelt de mens dus in staat om altijd meer van de wereld te blijven zien, waardoor die wereld voor het subject uitdijt. Dat vliegend reizen wordt in 'Eind september' overigens wel bekritiseerd in zijn budgetversie. De Engelse vrouw Suzy die daarin het hoofpersonage is, ziet Easyjet als een medium van massatoerisme, van het vervoer van 'plebs dat [...] halfnaakt op de stranden zat te zuipen' (Nootboom 2013, 92). Overigens zijn ook alle media omtrent Suzy's decor en uiterlijk boodschappers van een soort bevroren moment in de tijd: haar kleding, maar ook het merk sigaretten dat zij rookt en het soort krant dat zij leest, zijn tekenen van haar afkomst en klasse, waarmee zij samen met Engelse metgezellen een historische tijd in Engeland lijkt te doen

voortleven in hedendaags Spanje.²² Ze vormen ook een manier waarop Suzy de herinneringen van haar overleden vriendin Annabelle in haar eigen leven als eigenschap meeneemt.

Ook andere voertuigen hebben een verandering van ritme en tijd als boodschap. Zo erkent Nootabooms verteller in *Brieven aan Poseidon* dat de Nederlandse VOC-zeevaarders van vroeger op hun schepen een andere tijdsbeleving hadden, als hij een oude fabriek in Japan bezoekt waar hij namenlijsten van toen leest: 'Ze waren jaren of maanden onderweg, tijd was van een andere materie, taai, uitgerekt, stroperig, er was minder van en het duurde langer' (Nootaboomb 2012, 98). Ook de gondels in het gelijknamige verhaal in *'s Nachts komen de vossen* zijn een medium dat een bepaalde tijdsbeleving als boodschap heeft, zoals al besproken in 2.1.

Waar al deze schepen van vroeger van een 'stroperige tijd' spreken, daar zijn moderne industriële voertuigen juist een angstbeeld van een gehaaste tijd. 'Het geluid van bulldozers en zware vrachtwagens' spreekt van 'oorlogsmuziek van vooruitgang' (Nootaboomb 2012, 87), en ook verderop in datzelfde verhaal zijn die laat-industriële media boodschappers van 'het rumoer en de beweging van de wereld. Vliegtuigen, graafmachines, de ranzige architectuur van een luchthaven' (Nootaboomb 2012, 88). Deze machines vormen hier gezamenlijk een groot contrast met de verteller die in deze en andere verhalen naar de afwezigheid van tijd zoekt: 'Nu voel ik hoe het ogenblik zich uitrekt, misschien zit ik hier al honderd jaar, een man op een blauwe troon onder een baldakijn van pijnboomtakken [...]' (Nootaboomb 2012, 88).

4.2.4. Media en (kritiek op) moderniteit

De verteller in *Brieven aan Poseidon* is niet overtuigd van het bestaan van de goden. Dat blijkt al uit zijn constante bevraging van wat het betekent dat hij een godheid schrijft die allang niet meer aanbeden wordt en vooral nog aanwezig in de verhalen die er over hem zijn. Dit wetende lijkt deze verteller ergens ook bedroeft dat de moderne tijd dat verlies van het geloof aan de grote verhalen met zich mee heeft gebracht:

Wij zijn onvolledig geschapen voor deze enorme abstractie, onze vraag is te gebrekkig voor het mogelijke antwoord. We hadden jullie nooit los moeten laten, jullie brachten ons in de buurt van onweer, liefde, water, dood, wind, vuur, de dingen waar we onder lijden en waar we van leven, dingen die we begrijpen. Van dat andere begrijpen we niets. Voor dat niets zouden we moeten knielen, maar wie knielt er nu voor Niets? (Nootaboomb 2012, 53)

De fascinatie met de goden lijkt te verklaren als een soort interesse naar een premoderne periode die nooit meer gekend kan worden: 'Van voor het schrift waren jullie, zinnebeelden van een wereld voor de geschiedenis' (Nootaboomb 2012, 191-192). De goden lijken een synecdoche van Nora's premoderne wereld zoals Schwarz die omschrijft: een wereld waarin collectieve herinneringen aan een verleden in het heden werden bewoond (Schwarz 2010, 51). Die

²² Zij lijken te doen denken aan de Engelsen op Mallorca, waaraan de titel van Nootaboomb verzamelde kronieken *Verleden als eigenschap* is ontleend: 'Die titel is [...] ontleend aan een stukje over oude Engelsen die op eilanden als Mallorca zijn gaan wonen voor het laatste deel van hun leven. Ze maken de indruk alleen nog maar uit herinnering te bestaan, te zien aan hun kleding die nog van weleer is, aan de Engelse krant waarin ze vooral dat lezen wat herkenning oproept, en aan hun blik, waarachter een heel leven schuilgaat dat ze aan het koesteren zijn. Het lijkt of ze zo oud geboren zijn en hun herinneringen hebben meegekregen als eigenschap, schrijft Nootaboomb' (Peeters 2008). Het oorspronkelijke 'stukje' dateert van 7 juni 1963 en is opgenomen in *Verleden als eigenschap* (Nootaboomb 2008, 167-169).

premoderne tijd is inmiddels voorbij, want de goden blijken enkel nog binnen de vertellingen te bestaan: '[...] wij begrepen dat alles een droom was, een gedicht dat over jullie leek te gaan maar al die tijd over ons ging' (Nootboom 2012, 192). Dat de fascinatie met de goden uit heimwee ontstaat, blijkt even verderop: 'Soms kijken we in een vlaag van heimwee naar jullie beelden, die de beelden zijn van onze verlangens naar macht en onsterfelijkheid, naar bescherming in de grote lege zalen zonder vloeren van het heelal' (Nootboom 2012, 192). Ook in 'Heinz' is de premoderne tijd de tijd van voor het schrift. In dat verhaal vertelt Philip '[als]of hij een antiek instrument stemde, dat in geen jaren gebruikt was' (Nootboom 2013, 68). Dat premoderne medium van de stem zorgt ervoor dat het in het verhaal lijkt dat wat hij vertelt zich bevindt daarmee ook bevindt in 'een verre voortijd [...], een tijd voor de geschiedenis, toen er niets werd opgeschreven en dus geen enkele datum zeker is' (Nootboom 2013, 68).

In 'Heinz' wordt ook de duur van tijd nostalgisch overdacht. Het terras van de vissershut die Heinz vroeger heeft gebouwd was vroeger een teken van moderniteit, maar nu – in het postmoderne tijdperk – vormt die slechts een herinnering aan vroeger: 'Het terras bij zijn vissershut was zijn bijdrage aan de nieuwe tijden geweest, nu stond die antieke vorm tussen schrale nieuwbouw als een herinnering aan vroeger' (Nootboom 2013, 59). En ook eerder in het verhaal houdt het postmoderne heden een verlies in ten opzichte van de nog moderne negentiende eeuw: 'Duur was een deugd in de negentiende eeuw, Stendhal, Trollope. Maar wij kunnen dat niet meer aan, wij worden voortdurend afgeleid. Onze chaos maakt verhalen vormeloos, onoverzichtelijk' (Nootboom 2013, 43).

Dat postmoderne heden van de verteller staat in veel opzichten dus in contrast met het moderne en premoderne tijdperk. Een andere reden dat dit eigen, allernieuwste tijdperk een achteruitgang is, komt door zijn gestandaardiseerde armoede van symbolische 'methodes om in het leven van de ander door te dringen, om geheimen te decoderen, gedachten te ontrafelen, achter maskers te kijken'. Die methodes zijn de postmoderne 'armoe die we hebben geërfd [...] van slechte films of al dan niet betere romans, de psychoclichés van tijdschriften, denkbeeldige bankdivans waar we nooit op zouden willen liggen [...]' (Nootboom 2013, 70). De postmoderne massamedia vormen door die alomtegenwoordige en clichématige standaardisering een vervuiling van onze hermeneutische methodes.

Ook in andere verhalen dan 'Heinz' worden moderne (massa)media negatief besproken. Zo bevat 'Onweer' een interessante en (voor Nootboom ongebruikelijk geëngageerde) maatschappijkritische passage. Rudolf wordt daarin omschreven als iemand die popmuziek, soaps, discotheken en dergelijke als bedrog ziet van het socialistische ideaalbeeld van de verheffing van het volk:

Gejengel en gestamp, vette stemmen van populaire dj's, en op de televisie plat pratende nieuwe beroemdheden die een seizoen lang de helden waren in een of andere soap. Ze zouden eens terug moeten komen, zei hij dan, de Gorters en de Van Eedens. Ze zouden zich de pleuris schrikken. Eindelijk gelukt, de dictatuur van het proletariaat, kunst voor het volk. (Nootboom 2013, 28)

Ook Nootbooms verteller in *Rode regen* ziet op zijn boottocht naar Menorca de tv-sets met luid volume en nare beelden als een nare storm van 'elektronisch lawaai': 'een vier uur durend pandemonium waarbij de menselijke beschaving is uitgeschakeld. Als je om je heen kijkt zie je dat vrijwel niemand kijkt. Mensen hebben een geestelijke Ohropax om zich heen gebouwd [...]' (Nootboom 2007, 47-48). Even verderop heeft de verteller alles over 'het leed van de wereld'

gehoord op BBC World Service: 'Afghanistan, Irak, Darfur, Bush, Bangladesh, Israël, Fatah, Hamas, het is tijd om de bessen te gaan vegen' (Nootboom 2007, 49). Deze laatste zin maakt al duidelijk dat een groot verschil is tussen de vluchtige manier waarop de gruwelijkheden in het nieuws worden verwoord en de uitgebreide bespiegeling op licht en natuur die erop volgt. De verteller prefereert de fantasie van het eigen verleden en de natuur hier duidelijk boven de harde werkelijkheid van de actualiteit van het nieuws.

In *Brieven aan Poseidon* is de mobiele telefoon met camera een medium dat de verteller afkeurt: 'Ik zie mijn vluchtige tijdgenoten met hun telefoontjes foto's maken van de eeuwige rondgang van de tijger en weet dat het geheim van die verzenuwde kettinggang thuis niet meer zichtbaar zal zijn.' (Nootboom 2012, 138). Nootbooms verteller plaatst zich hier boven zijn 'vluchtige' tijdgenoten met hun 'mobieltjes'. Hij begrijpt iets over de tijd te begrijpen dat zij pas zullen snappen als ze later de foto terugzien. De verteller ziet in het fotograferen met de nieuwste, elektronische technologie, middels een telefooncamera, een achteruitgang: dit nieuwe medium zorgt voor een te vluchtige kijkervaring, die onrecht doet aan de schijnbare eeuwigheid van dieren. Enkel door stil te staan en te kijken kan een glimp op worden gevangen van 'het geheim'.

Al die technologische vooruitgangen geven de mens echter ook allerlei privileges. In de vijftiende brief aan Poseidon spreekt de verteller over de veranderingen die technologieën met zich meenemen. Niet alleen zijn die zoals McLuhan ze noemt een 'change of scale or pace or patern' (McLuhan 1964, 24), maar ze stellen de mens ook in staat tot zaken waarvan men vroeger alleen dacht dat de goden ertoe in staat waren: 'Een paar van je privileges hebben we overgenomen' (Nootboom 2012, 122). Zo zijn de mensen ook voor een deel god geworden.

Uit bovenstaande analyse valt een inventaris op te maken van de karakteristieken die Bill Schwarz abstrahert uit Pierre Nora theorie over *les lieux de mémoire* (zie hoofdstuk 1, figuur 2 en verder Schwarz 2010, 51-55). Als we het beeld dat uit Nootbooms romans opdoemt bekijken aan de hand van de subcategorieën van de premoderne, moderne en postmoderne ordes, dan lijkt de herinneringsthematiek nog het meest te ontstaan in de spanning tussen een moderne en een postmoderne temporaliteit. Schwarz noemt die postmoderniteit een periode 'when the relations between past and present are finally broken' (2010, 57), nadat in het moderne tijdperk die verbanden al langzaam afbrokkelden. In Nootbooms verhalen lijken die verbanden tussen heden en verleden juist centraal te staan, maar er is een constant bewustzijn dat die verbanden enkel fictief en literair zijn; ook hier zijn die verbanden dus ook al wel degelijk aan het afbrokkelen. Ze ontstaan ook nadrukkelijk vanuit een postmoderne locus of 'institution' in Schwarz' termen, namelijk die van het (postmoderne) individu. De 'selfhood' van Nootbooms vertellers speelt zich af tussenin het moderne en postmoderne verloop: het 'zelf' wordt zowel door geschiedenis als door de herinnering begrepen, hoewel die grens vaag is; men zou ook kunnen verdedigen dat bij Nootboom de geschiedenis *via de herinnering van de geschreven bron* dat 'zelf' constitueert. De articulaties (de tweede categorie in Schwarz' schema) van de herinnering zijn in Nootbooms geval duidelijk modern: de mediatie gaat via archiverische en geschreven wegen. De postmoderne massamedia worden, zoals we hebben gezien, juist nadrukkelijk afgewezen.

Deze duiding op deze plek is niet bedoeld om Nootbooms verhalen van een modern(istisch) dan wel postmodern(istisch) stempel te voorzien. Het helpt vooral om de samenhang tussen de verschillende aspecten van tijd en herinnering in Nootbooms vertellingen te ontwaren. Die losse aspecten laten gezamenlijk zien dat Nootbooms

(verteller)personages in de postmoderne eenentwintigste eeuw leven, maar dat zij lijken te verlangen naar een moderne of zelfs premoderne wereld, waarin massamedia het tempo van het leven nog niet hebben versneld. Hoewel zij zich er bewust van zijn dat hun poging via de herinnering een verband met het verleden aan te gaan slechts een literaire, poëtische kan zijn, is dat de enige manier waarop zij in de buurt van die ervaring kunnen komen. Het reiken naar tijdloosheid lijkt daarbij telkens een doel dat wordt nagestreefd. Dat juist die postmoderne mogelijkheid van het snelle reizen door ruimte en tijd aan dit wereldbeeld bijdragen, wordt in Nootbooms teksten overigens niet expliciet onderkend.

4.3. Natuur als extensie

Hoewel Marshall McLuhans begrip van het 'medium' veel omvat, namelijk alle vormen van technologie in de meest brede zin, ziet hij de natuur niet als medium. Deze vormt immers de wereld zelf, en is niet een verlengstuk van de menselijke waarneming van die wereld.²³ In deze paragraaf wil ik desondanks de natuur wél benaderen als medium, namelijk als een extensie van een ander, metafysisch wezen. Deze methode sluit aan bij Nootbooms romanbeeld, zeker dat in *Brieven aan Poseidon*, waarin wezens uit een andere tijd of dimensie lijken te communiceren met de mensheid.

Eerder, aan het einde van paragraaf 3.1, besprak ik al het verhaal 'Gondels'. Daarin werd het water als boodschapper van de eeuwigheid voorgesteld, dat de herinneringen in hun papieren medium kon wegnemen. Ook in andere verhalen in de besproken boeken zijn die natuurlijke media als boodschappers van tijdloosheid en eeuwigheid alom aanwezig. Enkele elementen in het bijzonder lijken een centrale rol binnen die thematiek te vervullen.

Zo is allereerst lucht een terugkerend element in de verhalen. Het vormt in 'Paula II' het medium waarmee de doden communiceren met de levenden: 'Windvlaag. Dat was ik. Geritsel, gefluister. Het geluid van vossen, een nacht in de woestijn. Gedachte vossen. Geen echte. Alles heel vluchtig. Zoals wij zijn. Weg.' (Nootboom 2013, 151). En ook in 'Heinz' hangt het mysterie van Heinz' dood samen met Arielle van de Lugt, wiens naam symbool staat voor 'twee keer een ademtocht van de stem zonder geluid' (Nootboom 2013, 74). Niet alleen is zij letterlijk luchtig, zij is deelt ook de eigenschap van lucht als een doorzichtig medium: 'Ze was etherisch, als je wilt, of doorzichtig, maar sprinrag is beter' (Nootboom 2013, 86).²⁴ Ook in eerder hoofdstuk van het verhaal wordt zij al 'doorzichtig' genoemd, en daar is die eigenschap een teken van haar schimachtige bestaan, ook nu nog: 'Iemand die niet op de rotsen had kunnen doodvallen, omdat doorzichtige mensen niet kunnen sterven' (Nootboom 2013, 68). En niet alleen die luchtigheid lijkt een metafysische kracht van Arielle, want zij wordt in dat hetzelfde hoofdstuk ook omschreven als een 'lichtgestalte': 'Licht was ze geweest, Arielle. Terwijl hij verder sprak wist ik dat dat licht er nog steeds was. In niets had ze bij Heinz gepast, het kon niet. Hij bedoelde dat het niet mocht. Een elf een lichtgestalte. Dat zei hij niet, maar ik zag het.' (Nootboom 2013, 69). In die oplichtende hoedanigheid lijkt zij ook een wezen dat in een hiernamaals verder leeft, de verteller weet immer dat 'dat licht er nog steeds was'.

Zo is licht ook in andere verhalen een boodschapper van eeuwigheid en noodlot. In

²³ Natuur kan uiteraard wel worden omgevormd tot technologieën – denk bijvoorbeeld aan een horloge van leer, glas en metaal –, maar deze door mensen doelmatig getransformeerde natuurlijke vormen zien wij daarmee vervolgens niet meer als 'natuur'.

²⁴ Vergelijk ook met Thérèse in *Rituelen* (1980), over wie Van Buuren (1980, 138) opmerkt dat zij consequent wordt omschreven in termen van wind: ze vliegt, waait of stormt.

'Onweer' vinden Rudolf en Rosita na het tragische ongeval een bijzondere stronk die Rudolf kan gebruiken voor zijn sculptuur. In de duisternis houdt Rudolf de stronk 'omhoog in het licht van de lamp' (Nootboom 2013, 36). In dat kunstmatige licht ziet Rosita nog niet de betekenis in van de stronk, die een betekenis lijkt te geven aan het tragische noodlot. Pas de volgende dag, in het natuurlijke daglicht, kan zij het beeld pas echt zien: 'In het licht van de ochtend kon ze zien wat voor beeld het zou worden' (Nootboom 2013, 37). Hierboven werd al het citaat uit dat andere verhaal 'Onweer' besproken, die in *Brieven Poseidon*. Daarin is dat natuurlijke, elektrische licht van de bliksem een boodschapper van 'de mogelijkheid van een noodlot' (Nootboom 2012, 136).

Ook in het ongeluk dat Rosita en Rudolf aanschouwen is het bliksem 'een verschijnsel van een andere orde' (Nootboom 2013, 31-32) dat ook een daadwerkelijk noodlot tot gevolg heeft, namelijk die van de dood van de Duitse man. Die andere orde wordt overigens wel vanuit de menselijke taligheid begrepen: de bliksem is een 'elektrisch schrift dat als een versplinterd alfabet langs de hele horizon trok' (Nootboom 2013, 32). Dat schrift spelt niet aan alleen zijn versplinterde boodschap in de lucht, maar etst ook 'een eenzame motorrijder [...] als een standbeeld in het landschap' (Nootboom 2013, 30).

In andere verhalen in *'s Nachts komen de vossen* en vooral ook in *Brieven aan Poseidon* zijn de zee en de stenen de belangrijke boodschappers van de natuurlijke eeuwigheid. De zee is uiteraard het domein van Poseidon en op die manier dient hij vaak ook als synecdoche van die god; door de visuele ervaring van de zee wordt de god direct opgeroepen. De zee bezit echter niet alleen deze katalyserende functie aan de zee. Zij is ook zelf een medium dat uiteindelijk, in afwezigheid van een daadwerkelijk bestaande god, ons herinnert aan de eeuwigheid. Zo zegt de verteller in de slotpassage van het boek, Poseidon een laatste maal aansprekend:

Je hebt nooit geantwoord, dat hoefde ook niet. Als ik aan zee sta hoor ik je met je duizend stemmen. Soms schreeuw je, hilarisch gelach dat alle vragen hoort, op andere nachten ben je doodstil, een spiegel waarin de sterren zich zien. Dan denk ik dat je iets tegen me zou willen zeggen, maar je doet het nooit. Natuurlijk weet ik dat ik brieven heb geschreven aan niemand. Maar wat gebeurt er als ik morgen op de rotsen een drietand vind? (Nootboom 2012, 192-193)

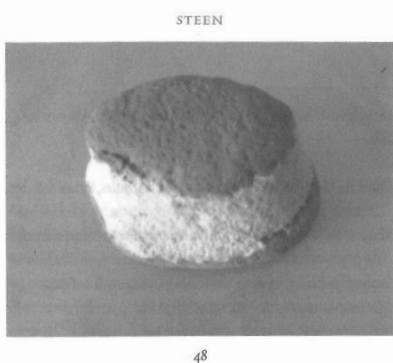
Hoewel Nootbooms verteller weet dat de god niet een echte directe, woordelijke boodschap voor de mensen heeft, houdt hij via omspelingen de mogelijkheid open dat die god toch andere tekenen zou kunnen geven van zijn bestaan, of – op een abstracter niveau – van het bestaan van een eeuwigheid in het algemeen. Er lijkt immers een betekenis te schuilen in de getijdewisselingen en weersveranderingen van de zee. Hoewel de verteller dus zegt dat de zee wel iets tegen hem zou willen zeggen, maar dat nooit doet, lijkt hij dus eigenlijk wel degelijk in de zee als een medium te geloven, namelijk als een medium met de boodschap van het bestaan van eeuwigheid.

Ook in verhalen in *'s Nachts komen de vossen* lijkt de zee een dergelijk medium te zijn. Net als het hoofdpersonage in 'Gondels', gooit ook de titelheld van 'Heinz' zijn herinneringen in zee. Bij die laatste betreft het een verzameling foto's van Arielle. Ook hier worden die herinneringen dus verbannen uit de herinnering en aan de eeuwigheid die de zee voorstelt overgelaten. Die zee wordt in 'Gondels' dan ook beschreven als een eeuwige, onveranderlijke entiteit: 'De zee blijft dezelfde en slaat zachtjes tegen de kademuur. Al het andere is

vervangbaar, het arsenaal waarmee je je herinnering stoffeert' (Nootboom 2013, 14). En ook in het laatste en tevens kortste verhaal van 's *Nachts komen de vossen*, 'Het verste punt', zijn de golfslagen 'zweepslagen, het geschreeuw van reuzen. Dat is waarvoor ik kom, dat schreeuwen' (Nootboom 2013, 157). De verteller lijkt hier, net als de verteller van *Brieven aan Poseidon*, te worden geroepen door de natuur. Hij schreeuwt terug en lijkt zo te communiceren met de doden: 'Ik schreeuw tegen de doden die daar verdrongen zijn, ik roep naar ze en zij roepen terug [...] (Nootboom 2013, 157). Hier wordt duidelijk dat die doden een deel van die onveranderlijke eeuwigheid zijn en dat de zee als hun medium fungeert.

Een laatste natuurlijk medium dat ik bespreek is de steen. De verteller van *Brieven aan Poseidon* geeft een ekfrasis van zijn steen, maar de betekenis is onoverdraagbaar: 'De aantrekkingskracht van sommige objecten, vooral als ze geen enkele objectieve waarde hebben, is soms niet uit te leggen' (Nootboom 2013, 188). De steen is dit gelijknamige verhaal lijkt voor de verteller een persoonlijk amulet te zijn dat een persoonlijk gevoel bij een bepaald moment uitdrukt. Daarmee is ook te zien een herinneringsobject. Die herinnering bestaat er juist precies uit dat de betekenis of de boodschap van die steen zijn eigen kwaliteit is, namelijk een van eeuwigheid en tijdloosheid. Hoewel de verteller dat zelf niet zo zegt in dit hoofdstuk, klinkt het in de dertiende brief aan Poseidon, over een andere steen die de verteller bezit, als volgt:

Waarom schrijf ik je dit? Omdat de steen die hier naast me ligt het enige tastbare ding is dat ik van je bezit. Aan het begin van mythen staat geen datum, dus hoe oud je bent weet ik niet, maar als ik wil beweren dat jij die steen gemaakt hebt, moet je toch minstens 350 miljoen jaar oud zijn, want de steen is uit het devon, de vierde afdeling van het primaire geologische tijdvak. Nu leg ik even mijn hand op de steen, want door zijn ouderdom heeft hij een aura van onsterfelijkheid die eerbied oproept. Ik leg dus voorzichtig mijn hand op de steen. Wat voel ik? Koelte, en tijd. (Nootboom 2012, 94-95)



Figuur 19 Illustratie bij 'Steen' (Nootboom 2012, 249)

Vanuit de literaire verbeelding dat deze stenen door Poseidon zijn gemaakt lijken ze dus een medium van (schijnbare) eeuwigheid. Via een fysieke aanraking van de steen kan die 'koelte, en tijd' worden ervaren. Verderop is de steen ook een medium van tijd, hier historische tijd. De mensen op het eiland van de verteller hebben eeuwen geleden overal stenen opgestapeld en daar muren van gebouwd, en ook daarna volgen andere stenen bouwwerken: 'paleo-christelijke basilieken, de tempels, de moskeeën, de synagoges, een landschap van herinnering, een bastion van onmetelijke ouderdom' (Nootboom 2012, 119). In dit citaat is de steen dus ook een *pars pro toto* voor een historisch landschap; elke verschijningsvorm van de steen roept voor de verteller herinneringen op aan een historisch verleden op zijn eiland.

Als laatste wil ik kort ingaan op die dieren vervullen in de thematiek rond tijd en herinnering. Zeker in *Brieven aan Poseidon* krijgen wordt er diverse malen op hen gereflecteerd. Zo probeert het vlees van wormen in zijn lettervorm 'wanhopig [...] iets te betekenen' voor de

verteller, namelijk 'dat hun treurige schrift [...] doodsverlangen uit[drukt]' (Nootboom 2012, 152). Voor de verteller 'horen ze bij de slakken [...], en bij de vulkaanvlinder die elk jaar op dezelfde struik van de Aeonie landt om mij aan de vergankelijkheid te herinneren' (Nootboom 2012, 152-153). Dat doodsverlangen van de wormen wordt gezien als iets mysterieus en onbegrijpelijk, maar tegelijkertijd hebben de wormen met andere dieren gemeen dat ze de verteller aan de vergankelijkheid van het leven herinneren. Zo bezien staan de dieren als categorie lijnrecht tegenover de levenloze natuurlijke objecten en de elementen, die eeuwigheid als boodschap dragen.

Niet alleen leven de meeste dieren korter en zijn ze daarmee 'vergankelijker' dan mensen, ook ontberen zij menselijke communicatiemiddelen als het schrift. Dat zorgt voor andere wetten, en dat maakt hen geheimzinnig: 'Onmogelijke liefde tussen mensen kennen we, maar tussen dieren heersen andere wetten en blijft het geheimzinnig, als was het maar omdat ze er niet over schrijven.' (Nootboom 2012, 137). Hun 'ondoordringbaarheid' (Nootboom 2012, 138) zorgt voor tegelijkertijd 'de nabijheid en de afstand' (Nootboom 2012, 139).

Toch kunnen de dieren ook een gevoel van eeuwigheid oproepen, want 'Dieren herhalen zichzelf, drieduizend of dertigduizend jaar voor Christus zag Piraricé er precies zo uit' (Nootboom 2012, 175). Ook de ezels in het titelverhaal van *Rode regen* zijn opvolgers van hun identieke soortgenoten: 'De wolken van vanochtend zijn overgedreven. De ezel van mijn buurman balkt zoals ezels al duizenden jaren balken' (Nootboom 2007, 99). En ook in 'Laatste middag' lijken de schildpadden en de tuin van de vrouw een eeuwige duur uit te stralen. De man is daartegenover als een passant, die uiteindelijk kan worden vergeten, en die bovendien zijn dood te wijten lijkt te hebben aan zijn gebrek aan respect voor de drie schildpadden, die hij heeft gedood. De berusting van de vrouw over de dood van haar man komt met het zien van die archaische schildpadden:

Ze zag de kleine, uitdrukingsloze kraalogen in dat hoornachtige pantser, zag hoe die vreemde bek zonder lippen openging en hoe de kaken de bloem begonnen te vermalen, en weer, zoals een kwartier geleden, toen de schaduw van de cipres de muur van gestapelde stenen bereikt had, wist ze het zeker. De man met wie ze hier jarenlang geleefd had, en die een paar jaar geleden was gestorven, was nu dood. (Nootboom 2013, 106)

De flora en fauna zijn in Nootbooms verhalen telkens, hoewel meestal impliciet, vormen van herinneringsmedia: zij herinneren de verteller aan het besef dat tegenover die cyclische en schijnbaar eeuwige natuur de mens slechts vergankelijk en sterfelijk is.

4.4. Conclusie

In dit vierde hoofdstuk heb ik een aantal zaken aangetoond. Allereerst valt op hoe de literaire constructie centraal staat in de ontologie van Nootbooms verhalen. Daarin wordt, net als in Freemans theorie, de herinnering en daarop aansluitend de literatuur als een productieve mogelijkheid tot begrip gezien (Freeman 2010, 271). Herinnering wordt zo een constituerende bron van temporaliteit en Nootbooms vertellers zijn zich daarvan bewust. Aan de andere kant kunnen zij er niet onderuit dat in hun gevoel het 'zien' van hun eigen verleden, in de herinnering of met behulp van een iconisch medium, iets inherenters persoonlijks maakt van hun ervaring van dat eigen verleden. Als er geen beeld is, blijft het geheel op afstand. Tegelijkertijd zijn juist de

symbolische media een manier om uit het heden te stappen en in verbinding te treden met de verhalen van lang geleden.

Daarnaast is duidelijk geworden hoe de extensies van het menselijk zelf ook fungeren als boodschappers van tijd. Zij veranderden iets aan onze beleving daarvan en daarin schuilt ook vaak hun expliciete betekenis voor Nootbooms personages. Tegelijkertijd verzetten de personages zich ook vaak tegen die inkadering van tijd: het horloge wordt gezien als slechts een menselijk construct, en de elektriciteit geeft een geldigheid aan het bestaan, die echter vervalft zodra natuurlijke oerkrachten van zich laten spreken.

Ook is vanuit Schwarz categorisering van Nora's theorie over *les lieux de mémoire* gebleken hoe deze media in samenhang met elkaar een beeld scheppen van de temporaliteit in Nootbooms verhalen. Zo werd duidelijk dat in de drie besproken boeken Nootbooms (verteller)personages aan hun postmoderne positie lijken te willen ontkomen in hun literaire poging een verband aan te gaan met het moderne en zelfs premoderne verleden.

Tot slot werd duidelijk dat dat premoderne, tijdloos lijkende verleden ook wordt gemedieerd in de natuur, die in bijna al zijn vormen de vertellers eraan herinneren dat de natuur tijdloos is, tegenover het eindige, menselijke leven.

Conclusie

In de voorgaande analyse onderzocht ik de hypothese dat media in het latere proza van Cees Nooteboom een katalysator vormen voor herinneringen, en dat die media tegelijkertijd reflectie op herinnering en tijd mogelijk maken. Diverse aspecten van Nootebooms herinneringsthematiek werden bestudeerd vanuit een brede waaier aan mediatheoretische invalshoeken. Uit die analyses vallen diverse conclusies te trekken.

In het tweede hoofdstuk toonde ik aan hoe de illustraties van Jan Vanriet in *Rode regen* vanuit hun combinatie met de verhalen een iconische verbeelding van de herinneringsthematiek vormen, door het gebruik van zwart- en grijstinten, het spel tussen vervaging en duidelijke omlijning, en het niet tonen van gezichten en het verbeelden van verhaalelementen in vaak nevenschikkende, maar soms ook overlappende objecten. In Vanriets illustraties worden op deze manier elementen uit het verleden van de verteller, net als in Nootebooms verhalen zelf, van een afstand bekeken en gevormd. Zo wordt op iconische wijze versterkt wat in de verhalen steeds terugkeert, namelijk dat persoonlijke verleden gereconstrueerd moet worden aan de hand van herinneringen en dat die herinneringen nooit volledig zijn.

Eveneens in het tweede hoofdstuk bleek dat de intermedialiteit in *Brieven aan Poseidon* van een andere orde is: in dit boek wordt de keuze voor een al dan niet intermediale lezing bij de lezer gelegd. De intermedialiteit treedt op als de lezer ervoor kiest om de afbeeldingen achterin het boek in samenhang met de tekst te bekijken. *Brieven aan Poseidon* verschilt ook van *Rode regen* in de zin dat de afbeeldingen achterin de iconische basis vormen van de ekfrasis in de tekst. De lezer kan zo bezien kiezen om deze afbeeldingen – vanuit ekfrastische onverschilligheid of hoop – te bekijken zonder dat daarmee wordt afgedaan aan de iconische status van de afbeeldingen. De lezer kan echter ook – na het zien van de afbeeldingen – in zijn ekfrastische angst worden bevestigd, met het besef dat die afbeeldingen niet meer anders te zien zijn dan vanuit de symbolische betekenis die de verhalen eraan hebben gegeven.

In het derde hoofdstuk werd de ekfrasis in *Brieven aan Poseidon* en *'s Nachts komen de vossen* verder geanalyseerd. Daarbij viel de geëxpliciteerde locus van die ekfrasis op: er is altijd een observerend hoofdpersonage dat – binnen de meeste verhalen – tevens de 'ik'-verteller is. Dit subject is niet slecht registrator van het beeld, maar reflecteert ook vanuit zijn aanschouwende positie op de ontologische status van de beelden en het proces van ekfrasis op zich. In Nootebooms verhalen worden opvallend veel (onbeantwoorde) vragen gesteld. Deze hebben meestal betrekking op de toekenning van een symbolische betekenis aan het iconische beeld, op de mogelijke effecten van de beschrijving op de werkelijkheid van het afgebeelde, en op de manier waarop de verteller (en de mens in het algemeen) tijd beleeft.

In nagenoeg alle verhalen wordt het afwezige van de afbeelding met dergelijke gedachte-experimenten aanwezig gesteld. *Brieven aan Poseidon* en 'Paula I' bleken bijzondere casussen omdat daarin de verteller die afwezige entiteit direct aanspreekt door het stijlmiddel van de apostrofe. Alleen in 'Paula II' wordt het afwezige niet aanwezig gesteld door een verteller: hier is het subject namelijk zelf aanwezig geworden door de apostrofe die aan de hand van de foto plaatsvond in 'Paula'.

Ook werd duidelijk dat ekfrasis in Nootebooms verhalen zowel een tot leven wekkende als een in essentie zinloze operatie is. Vanuit de herinnering van de verteller en zijn kennis van hetgeen er is afgebeeld, wordt er voor de lezer iets van het beeld ontsloten wat in de puur visuele kijkervaring van dat beeld niet aanwezig is. In die zin is ekfrasis een verrijkend en hoopgevend middel. Tegelijkertijd zijn Nootebooms vertellers en personages zich er wel van

bewust, omdat zij het oorspronkelijke iconische beeld wél kennen, dat hun ekfrasis slechts een interpretatie is, en dat het oorspronkelijke beeld iets laat zien uit het verleden, dat nooit opnieuw écht te beleven is. Nootbooms personages beschrijven afbeeldingen dus uit angst dat het beeld zonder symbolische kennis erover betekenisloos zou kunnen blijven en de kijker niets 'zegt'. Tegelijkertijd beseffen zij dat hun symbolische vertaling slechts een poging tot begrip is en altijd te kort doet aan de iconische orde. Dat leidt soms tot frustratie, maar resulteert soms ook in berusting, zoals aan het einde van 'Heinz'. Daar lijkt het geheim van de temporele ontoegankelijkheid juist te worden geprefereerd, omdat zo de literaire speelruimte voor de *poiesis* blijft behouden.

In het vierde hoofdstuk heb ik aangetoond hoe de literaire constructie centraal staat in de ontologie van Nootbooms verhalen. In die verhalen wordt, aansluitend op Freemans theorie, de herinnering en de literaire vastlegging daarvan als een productieve mogelijkheid tot begrip gezien (Freeman 2010, 271). Herinnering wordt zo een constituerende bron van temporaliteit en Nootbooms vertellers zijn zich daarvan bewust. Aan de andere kant kunnen zij er niet onderuit dat in hun beleving het 'zien' van hun eigen verleden, in de herinnering of met behulp van een iconisch medium, iets inherent persoonlijks maakt van hun ervaring van dat eigen verleden. Als er geen beeld is, blijft het geheel op afstand. Tegelijkertijd zijn juist de symbolische media een manier om uit het heden te stappen en in verbinding te treden met de verhalen van lang geleden.

Vervolgens bleek hoe de extensies van het menselijk zelf fungeren als boodschappers van tijd. Zij veranderden iets aan onze beleving van tijd. Daarin schuilt ook vaak hun expliciete betekenis voor Nootbooms personages. Tegelijkertijd verzetten de personages zich ook vaak tegen die inkadering van tijd: het horloge wordt gezien als slechts een menselijk construct, en de elektriciteit geeft een geldigheid aan het bestaan, die echter vervalft zodra natuurlijke oerkrachten van zich laten spreken.

Schwarz' lezing van Nora's *les lieux de mémoire* hielp bij een goed begrip van de wijze waarop deze media in samenhang met elkaar een beeld scheppen van de temporaliteit in Nootbooms verhalen. Zo werd duidelijk dat in de drie besproken boeken Nootbooms (verteller)personages aan hun postmoderne positie lijken te willen ontkomen in hun poging een verband aan te gaan met het moderne en zelfs premoderne verleden en dat postmoderne technologieën als een achteruitgang worden gezien door Nootbooms personages. Deze vervluchtigen de ervaring en staan daarmee tegenover het streven naar tijdloosheid van de (vertellers)personages.

Tot slot bleek een mediale lezing van natuurlijke objecten interessant, omdat die in Nootbooms verhalen boodschappers blijken van een premodern, tijdloos lijkend verleden. Elementen als lucht, licht, de zee en stenen herinneren de personages er steeds opnieuw aan dat tegenover de cyclische en schijnbaar eeuwige natuur de mens slechts vergankelijk en sterfelijk is.

Al met al blijkt het eerste deel van de hypothese te kloppen en op te gaan voor wat ik hierboven heb bestempeld als de 'traditionele media'. Visueel-iconische media (foto's, schilderijen e.d.) vormden daarbij een bijzondere subklasse, omdat zij herinneringen van een meer persoonlijke soort bij de personages losmaakten, terwijl de geschreven, symbolische media (vooral de literaire bronnen) epistemologische kennis over het verleden opleverden. Media als extensies van een menselijk of metafysisch 'zelf' bleken echter niet zozeer katalysator van herinnering,

maar vooral boodschappers van temporaliteit. Alle bovenstaande media – zowel in de smalle als in de brede zin – leiden bij Nootbooms (vertellers)personages tot reflecties en problematiseringen van die specifieke media, en vaak precies aan de hand van hun mediums specifieke kwaliteiten: stenen zijn prehistorische objecten en roepen daarom vragen op over de duur van tijd, foto's kunnen iets 'aanwezig' stellen maar 'vertellen' niks en leiden zo tot vragen over aan- en afwezigheid, en boeken kunnen dan weer niets 'tonen' en leiden tot vragen over de 'ervaring' van hetgeen zij verhalen.

Een laatste belangrijk inzicht lijkt besloten te liggen in de noodzaak van het herinnerde verleden dat de verteller brengt: hij doet dit omdat mediatie een existentiële conditie vormt. Men kan enkel bestaan of voortleven via geladen objecten, zoals de vrouw in Poesjkins verhaal die bestaan heeft omdat er over haar is geschreven, of Paula die in haar dood kan spreken omdat iemand haar heeft aangesproken vanuit zijn herinneringen die opkwamen aan de hand van een foto. Mediatie maakt herinnering dus mogelijk, en zij die herinnerd kunnen worden, bestaan nog in de verhalen die er over hen zijn.

Twee andere late prozawerken van Nootboom zijn, zoals aangegeven in de inleiding, vanwege de omvang van dit onderzoek buiten beschouwing gelaten. Toch lijken deze boeken wel in het stramien van de drie andere late werken te passen. Zo doet 533. *Een dagboek* (2016) in materiële zin denken aan *Brieven aan Poseidon*: de vormgeving, ook met foto's van de indrukken van de verteller (in 533 voornamelijk van de natuur en verspreid door het boek), oogt vrij identiek. Er is in 533 echter geen sprake van een apostrofische vertelsituatie, en in thematische zin doet het meer denken aan de sectie 'De tuinman zonder tuin' in *Rode regen*, omdat ook in die verhalen het leven van de schrijver-verteller Nootboom op het eiland Menorca centraal staat.

Paradijs Verloren (2004) lijkt in eerste instantie meer op vroeger werk van Nootboom, waarin een meer postmoderne vertelsituatie zich al snel aandient: de schrijver van het verhaal ontmoet in het vliegtuig een jonge vrouw die het boek leest dat hij schrijft; een dergelijk gelaagde postmoderne vertelsituatie is ook al te vinden in *Een lied van schijn en wezen* en *In Nederland*. Een van Nootbooms meeste recente boeken is *Venetië* (2019). Hierin zijn eerder gepubliceerde verhalen van Nootboom over die stad gebundeld. Opvallend genoeg is het verhaal 'Gondels' uit 's Nachts komen de vossen er niet in opgenomen. Het zou interessant kunnen zijn om *Venetië* te toetsen aan de inzichten over 'Gondels' uit dit onderzoek, over de boodschappers van (schijnbare) eeuwigheid, zoals het water en de Venetiaanse architectuur, en boodschappers van de historische werkelijkheid, zoals gondels en cruiseschepen. Uiteraard zouden ook Nootbooms vele kunstbeschouwingen zich uitstekend lenen voor een verder onderzoek naar ekfrasis in Nootbooms werk.

Bepaalde onderdelen van de terugkerende thematiek rondom herinnering die centraal stond in dit onderzoek, zoals het zien en niet-zien, en de ontologische dimensie van de vertelling, werden wel al bestudeerd in relatie tot het postmodernisme (Vervaeck 1999). Ook het streven naar tijdloosheid werd al eerder bestudeerd, in samenhang met Nootbooms begrip van het fenomeen tijd (Rennenberg 1982). Een uitgebreide mediale benadering zoals die in dit onderzoek zou echter ook tot interessante en vernieuwende inzichten kunnen leiden bij bestudering van Nootbooms (reis)verhalen, romans en poëzie. Tot slot zal verdere bestudering van herinneringsmedia in zijn algemeenheid kunnen leiden tot een beter begrip van de samenhang tussen media, herinnering en de ervaring van tijd in literatuur.

Bibliografie

Primaire teksten

Nooteboom, Cees, *Allerzielen*. Amsterdam: Atlas, 1998.

Nooteboom, Cees, *Brieven aan Poseidon*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2012.

Nooteboom, Cees, 'Een ontmoeting met een hoofdletter'. In: *NRC Handelsblad*, 29 juli 2005. Geraadpleegd op 21 mei 2019, via: <https://www.nrc.nl/nieuws/2005/07/29/een-ontmoeting-met-een-hoofdletter-10587458-a694332>.

Nooteboom, Cees, 'Foto'. In: Cees Nooteboom, *Nootebooms hotel*. Amsterdam: Atlas, 2002.

Nooteboom, Cees, *Rode regen*. Amsterdam: Atlas, 2007.

Nooteboom, Cees, *'s Nachts komen de vossen*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2009.

Nooteboom, Cees, *Voorbije Passages*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1981.

Secundaire literatuur

Anbeek, Ton, 'Reiziger in ruimte en tijd'. In: *De Gids* 157 (1994) 7 (juli), 565-574.

Bekkering, Harry, 'Rituelen, een ongewoon rijk boek'. In: Daan Cartens (red.), *Over Cees Nooteboom. Beschouwingen en interviews*. Den Haag: BZZTôH, 1984, 117-133.

Brillenburger Wurth, Kiene, 'Intermedialiteit en *Tree of Codes* van Jonathan Safran Foer. Kunst is zichzelf niet meer'. In: Yra van Dijk, Maarten De Pourq en Carl De Strycker (red.), *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Nijmegen: Vantilt, 2013, 151-168.

Buuren, Maarten van, "'Und weinte bitterlich" Tekst en intertekst in Rituelen van Cees Nooteboom'. In: Daan Cartens (red.), *Over Cees Nooteboom. Beschouwingen en interviews*. Den Haag: BZZTôH, 1984, 134-143.

Cartens, Daan (red.), *Over Cees Nooteboom. Beschouwingen en interviews*. Den Haag: BZZTôH, 1984.

Dijk, Yra van, 'Medium'. In: Jan Rock, Gasten Franssen en Femke Essink (red.), *Literatuur in de wereld. Handboek moderne letterkunde*. Nijmegen: Vantilt, 2013, 195-223.

Erl, Astrid en Ann Rigney (red.), *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2009.

Erl, Astrid, *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung* [2^e herz. en uitgebr. ed.]. Weimar: Verlag J.B. Metzler Stuttgart, 2011.

Erl, Astrid (vert. Sara B. Young), *Memory in Culture*. Basingstoke/New York: Palgrave MacMillan, 2011.

Freeman, Mark, 'Telling Stories'. In: Radstone, Susannah en Bill Schwarz (ed.), *Memory. Histories, Theories, Debates*. New York: Fordham University Press, 2010, 263-277.

- Evelepoel, Stefaan, Guy Rooryck & Heili Verstraete (red.), *Taal en cultuur in vertaling. De wereld van Cees Nooteboom*. Antwerpen/Apeldoorn: Garant, 2004.
- Goedegebuure, Jaap, 'Een gebeurtenis, een stemming, een standpunt. Over tijd en herinnering in het proza van Cees Nooteboom'. In: Jaap Goedegebuure, *Nederlandse literatuur 1960-1988*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1989, 99-108.
- Grüttemeier, Ralf en Maria-Theresia Leuker (red.), *Niederländische Literaturgeschichte*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2006, 285-289.
- Kittler, Friedrich, *Grammophone Film Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986.
- Krämer, Sybille, 'Das Medium als Spur und Apparat'. In: Sybille Krämer (red.), *Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, 73-94.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man* [2e ed.]. New York: McGraw-Hill, 1964.
- Mitchell, W.J.T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representations*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Mitchel, W.J.T. en Mark B.N. Hansen (red.), *Critical Terms for Media Studies*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- Opsomer, Françoise, 'De moeite van het dichten. Over de poëzie van Cees Nooteboom'. In: *Ons Erfdeel* 31 (1988) 1 (januari-februari), p. 2-8.
- Paardt, Rudi van der, 'Geen vader op de rug. Vergiliaanse motieven in "Rituelen" van Cees Nooteboom'. In: *Literatuur* 2 (1985) 3 (mei-juni), 139-145.
- Radstone, Susannah en Bill Schwarz (ed.), *Memory. Histories, Theories, Debates*. New York: Fordham University Press, 2010.
- Rajewski, Irina O., *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke, 2002.
- Rajewski, Irina O., 'Intermediality, Intertextuality, and Remediation'. In: *Intermédialités* 6 (2005), 43-64.
- Rennenberg, Roger, *De tijd en het labyrint. De poëzie van Cees Nooteboom, 1956-1982*. Den Haag: BZZTôH, 1982, 19-51 [Hoofdstuk II 'De dichter en de tijd'].
- Safranski, Rüdiger [vert. Mark Wildschut], 'Nooteboom als filosoof'. In: [Jacques Beaudry et al.], *In het oog van de storm. De wereld van Cees Nooteboom – essays over zijn oeuvre*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas, 2006, 62-77.
- Safranski, Rüdiger [vert. Paul Beers], *Zielsverhuizing vindt niet na, maar tijdens het leven plaats. Rüdiger Safranski leest Cees Nooteboom*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas, 2008.
- Schwarz, Bill, 'Memory, Temporality, Modernity. Les lieux de mémoire'. In: Radstone, Susannah en Bill Schwarz (ed.), *Memory. Histories, Theories, Debates*. New York: Fordham University Press, 2010, 41-57.

Truijens, Aleid, 'De tijd van Cees Nootboom'. In: *De Gids* 144 (1981) 6, 404-413.

Van Belle, Hilde, *Zichzelf kan hij niet zien. Een lectuur van de roman Rituelen van Cees Nootboom*. Leuven: Universitaire Pers, 1997.

Vervaeck, Bart, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Brussel/Nijmegen: VUBPRESS/Vantilt, 1999.

Vermeiren, Koen, 'Herinnering is als een hond die gaat liggen waar hij wil'. In: Daan Cartens (red.), *Over Cees Nootboom. Beschouwingen en interviews*. Den Haag: BZZTôH, 1984, 102-112.

Wagner, Peter (red.), *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlijn/New York: Walter de Gruyter, 1996.

Geraadpleegde recensies, journalistieke artikelen en websites

Biografisch portaal website Cees Nootboom. Geraadpleegd op 20 mei 2019, via:

<http://www.ceesnootboom.com/?cat=6>

Dijkgraaf, Margot, 'Laat mij maar in onschuld dwalen. Nootboom en de beeldende kunst'. In: Margot Dijkgraaf, *Nootboom en de anderen: in gesprek met Margot Dijkgraaf*. Amsterdam: Bezige Bij, 2009, 33-35.

Dütting, Hans, *Cees Nootboom. Een profiel*. Soesterberg: Aspekt, 2011, hoofdstuk 6, 149-188.

Földényi, László [vert. Margreet Schopenhauer], 'De omweg naar de mystiek'. In: [Jacques Beaudry et al.], *In het oog van de storm. De wereld van Cees Nootboom – essays over zijn oeuvre*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas, 2006, 7-29.

Juryrapport Prijs der Nederlandse Letteren. Geraadpleegd op 30 mei 2019, via:

http://prijsderletteren.org/2009_juryrapport/.

Manguel, Alberto, *Alles voor het eerst. Geen verjaardagsbrief voor Cees Nootboom*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2013.

Nootboom, Cees (selectie Arjan Peters), *Verleden als eigenschap: kronieken 1961-1968*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas, 2008.

Oolbekkink, H.J., 'Ik had wel duizend levens, maar ik nam er maar een' [interview met Cees Nootboom]. In: *Rotterdams Nieuwsblad*, 12 mei 1984.

Paardt, Rudi van der, 't Is wisseling van zijn en niet zijn'. Nieuwe verhalen van Cees Nootboom'. In: *Ons Erfdeel* 52 (2009) 1 (februari), 168-170.

Peeters, Carel, 'Werelds flaneur'. In: *Vrij Nederland*, 16 augustus 2008.

Peppelenbos, Coen, 'Tussen bombast en kunst. Recensie: Cees Nootboom - 's Nachts komen de vossen'. Op: *Tzum*, 6 februari 2011. Geraadpleegd op 4 april 2018 via:

<https://www.tzum.info/2011/02/recensie-cees-nootboom-s-nachts-komen-de-vossen/>.

Peters, Arjan, 'De vader van alle voyeurs' [recensie Rode regen]. In: *de Volkskrant*, 9 november 2007.

Roggeman, Willem M., *Beroepsgeheimen 5. Gesprekken met schrijvers*. Antwerpen: Facet, 1986, 43-61.

Ruyters, Jan, 'Nootboom heeft alle tijd' [recensie Rode regen]. In: *Trouw*, 10 november 2007.

Schrijversalfabet Koninklijke Bibliotheek, profiel Cees Nootboom. Geraadpleegd op 20 mei 2019, via: <https://www.kb.nl/themas/nederlandse-literatuur-en-taal/schrijversalfabet/cees-nootboom>.

Steinz, Pieter, 'Engelen horen niet bij mensen. Cees Nootboom speelt met de wereldliteratuur' [recensie Paradijs verloren]. In: *NRC Handelsblad*, 29 oktober 2004.

Storm, Arie, 'Een fraai verzonnen verleden' [recensie Rode regen]. In: *Het Parool*, 8 november 2007.

Swart, Rein, 'Cees Nootboom – Recensie 's Nachts komen de vossen'. In: *Literair Nederland*, 11 mei 2010.

Vullings, Jeroen, 'Als God in Duitsland'. In: *Vrij Nederland*, 6 december 2008.

Vullings, Jeroen, 'Een Cees van vlees en bloed' [recensie Rode regen]. In: *Vrij Nederland*, 24 november 2011.

Vullings, Jeroen, 's Nachts komen de vossen – Cees Nootboom'. In: *Vrij Nederland*, 21 maart 2009.

Welsink, Dick, 'Cees Nootboom: een leven in data'. In: Harry Bekkering, Daan Cartens en Aad Meinderts (samenstelling), *Cees Nootboom. Ik had wel duizend levens en ik nam er maar één!* [Schrijversprentenboek 4]. Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij Atlas, 1997, 149-155.