

‘GESTORVEN ALS EEN HELD’

DE NARRATOLOGISCHE REPRESENTATIE VAN TRAUMA IN *POST*
VOOR MEVROUW *BROMLEY*



Masterscriptie Letterkunde, specialisatie Nederlandstalige letterkunde

Radboud Universiteit, Nijmegen

Door: Pieter Olde Rikkert, s4801938

Begeleidende docent: dr. T.M.J. Sintobin

Tweede lezer: dr. R.M.J. van de Schoor

Datum: 11 juli 2017

Summary

This study is focused on the narratological representation of trauma in contemporary literature. The aim is to explore the way trauma is represented and ‘articulated’ in Stefan Brijs’s novel *Post voor mevrouw Bromley* (2011). The narrator of this novel is constantly surrounded by traumatized people and so by trauma. Almost every character deals with his or her own trauma, that is, whether or not directly, linked to the First World War. The majority of the traumatized people cannot speak about their traumatic past. They try to suppress or ignore the past, but the trauma refuses to be ignored. It ‘attacks’ the traumatized person. Consequently, after almost every confrontation with his/her traumatic past, the character becomes dissociated. They have no words, no power, to regain control over the situation.

Yet, all these traumatized persons and so their traumata, are embedded in the narrative of the narrator. In this way, the narrator is ‘the speaker’ of the unspeakable trauma. This may sound very contradictory, but by discussing several definitions and perceptions of trauma, this study wants to show that this contradiction is one of the main characteristics of trauma. This study will outline how we can *read* trauma, even when it cannot be represented. It will also discover the importance to narrate trauma, the role literature plays in it and the opportunities and problems literature offers to fictionalize trauma. Most of the time, trauma defeats language. On the one hand, it forces a traumatized person to silence; on the other hand it wants to be expressed. So when a traumatized person is forced to silence, (s)he has to transfer this moment of silence into a moment in which (s)he finds the right words to conquer his or her trauma. Moreover, because of the range of literary texts in which it plays a part, the traumatized person can use these texts to express and symbolize his/her trauma. In the end, the person finds a way to construct a narrative in which (a part of) the trauma is represented and thus conquered.

Key words

Trauma, literature, narrative, First World War, London, hell, cultural memory, Stefan Brijs

Inhoudsopgave

1. Inleiding	4
2. Theoretisch kader	9
<i>Wat is trauma</i>	9
<i>Trauma als narratief</i>	12
<i>Cultureel geheugen en (collectief) trauma</i>	14
<i>Transgenerationeel trauma</i>	16
<i>De literaire verwerking van trauma</i>	18
3. De woordvoerder van trauma	20
<i>Het (overdraagbare) trauma van Johns vader</i>	20
<i>Fictioneel voortleven van dode personages: over het trauma van mevrouw Bromley</i>	36
<i>Het trauma van het westfront</i>	40
4. Het verwerkings- en verwoordingsproces van de roman	51
<i>Verhaalanalyse van trauma</i>	51
<i>Analyse van de para- en interteksten</i>	66
Conclusie	75
Bibliografie	78

1. Inleiding

Honderd jaar geleden was in een groot deel van Europa de Eerste Wereldoorlog nog bezig. Pas maanden later, op 11 november 1918, zou de oorlog voorbij zijn. De laatste oorlogsveteraan, Florence Green, overleed in 2012. Uiteindelijk komen alle ooggetuigen van de Eerste Wereldoorlog te overlijden, maar dat wil niet zeggen dat daarmee de Eerste Wereldoorlog enkel in geschiedenisboeken zal worden genoemd. Integendeel, zoals Randell Stevenson in *Literature & The Great War* stelt, wordt de herinnering aan de Eerste Wereldoorlog in de hedendaagse cultuur nog steeds geactiveerd (Stevenson 2013, vi). Als de Eerste Wereldoorlog weigert in het verleden begraven te blijven, dan is dat volgens Stevenson omdat de crisis, de schok en de desillusie die uit de oorlog voortkwamen de moderne wereld hebben gevormd en dat blijven doen (v). In de afgelopen jaren zijn er, vooral vanwege de eeuwherdenking, verschillende cultuurproducten verschenen waarin er een brug tussen het heden en verleden is geslagen, zoals *GAZ* van Tom Lanoye (2014), 'Woordfront' van Saskia de Coster (2015) en de veelgeprezen roman *Oorlog en terpentijn* van Stefan Hertmans (2014). Deze 'monumenten' kijken vooral hoe de oorlog zijn sporen in het hedendaagse België heeft achtergelaten.

De reden dat er veel cultuurproducten, vooral literatuur, over oorlog verschijnt, is volgens de Amerikaanse dichteres en literatuurwetenschapper Catherine Brosman omdat oorlog vanaf de Oudheid behoort tot de belangrijkste en meest veelvoorkomende thema's uit de literatuur. Op liefde na, is er volgens Brosman geen ander thema dat in de literatuur zo'n grote invloed heeft op het menselijk gedrag (Brosman 1992, 85). Dit thema wordt in de literatuur op verschillende manieren gerepresenteerd. Er zijn immers verschillende soorten oorlogen. De *Van Dale* omschrijft het begrip niet alleen als 'een gewapende strijd tussen twee of meerdere volkeren', maar ook als een 'onenigheid tussen twee of meerdere personen'. Daarnaast circuleren er verschillende ideeën over hoe groot een oorlog moet zijn, hoeveel doden erbij moeten vallen en hoe georganiseerd een oorlog is. Bovendien verandert oorlog continu van vorm. Oorlog hoeft zich niet langer op een slagveld af te spelen, maar vindt tegenwoordig ook via het internet (cyberoorlog) plaats. Dit maakt van oorlog geen concreet begrensde gegeven, maar een fenomeen dat op individuen en landen een verschillend effect heeft.

Aan de ene kant wordt de oorlog vanuit literair en historisch oogpunt ingezet om een nationale geschiedenis en identiteit te construeren en de mensen die zich tijdens de oorlog voor het land hebben ingezet als nationale helden te herinneren, maar tegelijkertijd is de oorlog ook voor een enorm leed verantwoordelijk (Brosman, 87-88). De aandacht voor het oorlogsleed in

literatuur komt niet alleen tot uiting door de obsceniteit en waanzin van de oorlog te benadrukken, maar ook door een stem te geven aan gekwelde ooggetuigen. In het verlengde hiervan ziet Brosman literatuur ‘as a way of resolving, or attempting to resolve, war experiences whose recurring trauma must be relived, reexamined and, through a an apparent catharsis, accepted ’ (90). Getraumatiseerden kunnen over hun leed schrijven om zich van hun eigen trauma te louteren, maar Brosman voegt eraan toe dat ze ook kunnen schrijven ‘for their comrades, dead and alive, [...] but they also write for a larger, anonymous audience for whom the values supported or rejected in their writing must have significance’ (92). Een persoonlijk trauma kan dus ook symbool staan voor een collectief trauma.

Elk land heeft dus een eigen ervaring met een bepaalde oorlog en dus ook een ander collectief trauma. Zo stelde Pieter Steinz in het *NRC Handelsblad*: ‘Wat de Tweede Wereldoorlog was voor de Nederlandse literatuur, was de Eerste de afgelopen jaren voor de Vlaamse’ (Stein, 2011). Het is inderdaad waar dat de Eerste Wereldoorlog veel meer in de Vlaamse letterkunde voorkomt dan de Nederlandse (voor zover dat onderscheid mag worden gemaakt). Dat maakte Frederik Deflo al in 1991 op thematische wijze duidelijk in *De literaire oorlog: de Vlaamse prozaliteratuur over de Eerste Wereldoorlog*. Het meest voor de hand liggende antwoord voor dit verschil is dat Nederland niet bij die oorlog betrokken was en dus geen ‘littekens’ aan de oorlog heeft overgehouden. Hoewel de Eerste Wereldoorlog een groot aandeel in de Vlaamse letterkunde heeft, wordt er vanuit de Neerlandistiek alsnog relatief weinig aandacht aan besteed.

Toch zijn er wel enkele recente publicaties vanuit de Neerlandistiek verschenen over de literaire herinnering van Eerste Wereldoorlog. Neem bijvoorbeeld *Europa, Europa. Over dichters van de Grote Oorlog* van Geert Buelens uit 2008, of het artikel ‘Nooit meer oorlog? De Eerste Wereldoorlog in de Vlaamse jeugdliteratuur 1973-2015’ van Jan van Coillie (2016). Beide onderzoeken behandelen de oorlog vanuit een andere benadering, wat interessante vondsten oplevert. Zo probeert Buelens vooral aan de hand van contemporaine literaire teksten de culturele en politieke ontwikkelingen binnen het Europa van voor, tijdens en vlak na de oorlog weer te geven. Hij richt zich daarbij niet alleen op Vlaamse teksten (zowel proza, poëzie als essayistiek), maar ook op Franse, Duitse, Oostenrijke, Tsjechische en Engelse. Van Coillie daarentegen kijkt enkel hoe de Eerste Wereldoorlog door de jaren heen in verschillende Vlaamse jeugdromans wordt gerepresenteerd. Hij laat zien hoe de herinnering aan de oorlog op volgende generaties wordt overgedragen en welk beeld er van de oorlog bestaat bij de tweede en derde generatie. Het is alleen jammer dat Van Coillie zijn onderzoek tot turfwerk reduceert. Hij benoemt allerlei aspecten in een roman, zonder die aan elkaar te verbinden en te

onderzoeken hoe de narratieve structuur van een werk dergelijke representaties van de oorlog met elkaar verbindt. Daarnaast gaat het bij Van Coillie om jeugdromans en benadrukt hij dat dit subgenre een grote didactische functie bevat, die in deze scriptie niet aan de orde is (Van Coillie 2016, 33).

Er is ook sprake van het omgekeerde. Zo verscheen er *Woordeloos tot verhaal. Trauma en narratief in Nederlands en Afrikaans* (Ester, Van der Merwe & Mulder 2012), waarin er onderzoek is gedaan naar de narratologische representatie van trauma in Nederlandstalige en Zuid-Afrikaanse literatuur. Aan het trauma van de Eerste Wereldoorlog wordt echter geen aandacht besteed. Daar wordt met dit onderzoek een begin mee gemaakt. De vraag die in de komende hoofdstukken centraal staat, is hoe het trauma van de Eerste Wereldoorlog narratologisch wordt weergegeven. Er zijn verschillende romans die zich uitstekend voor deze vraag lenen. Een comparatief onderzoek, zoals dat van Van Coillie, lijkt dan ook voor de hand te liggen. Zoals in de volgende hoofdstukken zal blijken, is trauma dusdanig complex, en soms zelfs tegenstrijdig, dat sommige representaties en beelden verschillende betekenissen hebben. Om die betekenissen zoveel mogelijk recht te doen, zal de focus toch op één roman liggen: *Post voor mevrouw Bromley* van Stefan Brijs (2011). Voor sommigen wellicht een merkwaardige keuze. Zij zouden eerder *Oorlog en terpentijn* van Stefan Hertmans als onderzoeksonderwerp verwachten. Die roman is immers veelbesproken en geprezen en luidde het begin van de eeuwherdenking in. Ook vanuit de literatuurwetenschap heeft Hertmans' roman aandacht gekregen, bijvoorbeeld door Marc van Zoggels 'Stervende paarden en zwevende zeepaardjes: Stefan Hertmans' *Oorlog en terpentijn*' in *Dietsche Warande & Belfort* (2014). Aan *Post voor mevrouw Bromley* is nog geen wetenschappelijk onderzoek gewijd. *Post voor mevrouw Bromley* is wel in diverse dagbladen gerecenseerd, maar daarin ging het voornamelijk om de vragen of Brijs' de belofte van zijn vorige roman, de succesvolle *De engelenmaker*, had waargemaakt en hoe deze roman een nieuwe bijdrage levert aan de reeds bestaande oorlogsliteratuur over de Eerste Wereldoorlog. Deze kwestie zal hier niet verder worden besproken; die is geschikter voor receptieonderzoek.

De reden waarom er toch voor *Post voor mevrouw Bromley* is gekozen, is omdat het een hedendaagse roman is waarvan de auteur de oorlog niet heeft meegemaakt en zich evenmin baseert op de ervaringen van een ooggetuige. Dat gebeurt wel in *Oorlog en terpentijn*. Hoewel, omdat Hertmans regelmatig met de grenzen van het genre en dus de fictionele en historische werkelijkheid speelt, is door Arnon Grunberg in 'Alleen de kopie toont het obscene' in het *NRC Handelsblad* (2014) de vraag gesteld of *Oorlog en terpentijn* als egodocument of toch als roman moet worden beschouwd. Hoe dan ook, door het – hetzij fictionele – (auto)biografische karakter

speelt het transgenerationele trauma hier een veel grotere rol, wat zondermeer interessant is, maar wellicht stof voor vervolgonderzoek. Bovendien bekijkt *Post voor mevrouw Bromley*, in tegenstelling tot veel andere hedendaagse romans, de Eerste Wereldoorlog niet vanuit een ‘nationalistisch’ perspectief. In de roman gaat het niet om de vraag hoe de oorlog zijn stempel specifiek op België heeft gedrukt, maar veel eerder om de manier waarop (een groot deel van) het hedendaagse Europa littekens aan de oorlog heeft overgehouden. De verteller van de roman komt uit Engeland. Aanvankelijk vertelt hij over de toenemende angst en het trauma van Londen, ‘het thuisfront’. Vervolgens vertrekt hij naar ‘het westfront’, naar België weliswaar, waar hij de traumata van de soldaten in zijn narratief verwerkt. In zijn narratief behandelt hij eveneens de traumata van niet-Engelsen, zelfs van de Duitse tegenstanders (dit gebeurt echter wel erg summier). Het narratief behandelt dus niet alleen het collectieve trauma van één land, maar van een groot deel van West-Europa.

In *Post voor mevrouw Bromley* gaat het over de vriendschap tussen John en Martin, die met het uitbreken van de oorlog op het spel komt te staan. John en Martin zijn vanaf hun kindertijd al vrienden. Johns moeder is na Johns geboorte overleden, waardoor John borstvoeding kreeg van Martins moeder, mevrouw Bromley, die op datzelfde moment haar babyzoon Matthew had verloren. John en Martin worden hierdoor ‘zoogbroers’. Johns vader zwijgt over de dood van Johns moeder. In plaats daarvan sticht hij een bibliotheek om Johns moeder te herinneren. Zoals in hoofdstuk 3 duidelijk wordt, is dit een teken van traumaverwerking.

Wanneer de oorlog uitbreekt, groeien John en Martin uit elkaar. Martin wil bij het leger, maar is te jong. Doordat hij de geboorteakte van zijn overleden broer Matthew steelt, slaagt hij er alsnog in om het leger in te gaan, hetzij als Matthew zijnde. Samen met de broers Jack en Woody Cunningham vertrekt hij naar het westfront. John daarentegen keurt de oorlog juist af en wil studeren. Aanvankelijk heeft Johns omgeving ontzag voor het feit dat hij gaat studeren. Vooral Mary Bromley, op wie John verliefd is, vindt het knap dat hij zo slim is. Naarmate de oorlog vordert, legt het collectief steeds meer druk op hem om het leger in te gaan. Samen met William Dunn, een medestudent in wie John een gelijke ziet omdat hij eveneens niet in dienst wil, wordt hij door de buitenwacht als een lafaard beschouwd. Dit krijgt zijn hoogtepunt wanneer Mary een witte veer aan John geeft, het symbool waarmee destijds dienstontduikers publiekelijk als lafaard werden neergezet.

De oorlog dringt zich steeds meer aan het thuisfront op. Niet alleen bij John, maar ook bij Johns vader neemt de druk toe. Hij moet als postbode aan de burens de gevreesde brief bezorgen, waarin staat dat hun zoon is omgekomen. Johns vader zwijgt over deze brieven, zo

ook over de brief waarin Matthew/Martins dood wordt vermeld. Johns vader bezwijkt uiteindelijk aan deze druk en pleegt zelfmoord. Het trauma van zijn vader wordt op den duur overgedragen aan John, die uiteindelijk toch het leger in gaat en daar verschillende getraumatiseerde militairen meemaakt. In de ogen van het thuisfront wordt hij nu weliswaar een held, maar dat levert hem weinig op. Terwijl hij aan het front zit, verlooft Mary zich met een ander. Bovendien wordt hij aan het front continu geconfronteerd met trauma. Bijvoorbeeld met Martins dood, of de dood van Jimmy Parker, een analfabete medesoldaat die continu bang is. John heeft Jimmy in eerste instantie een stem gegeven door namens Jimmy aan zijn moeder een brief te schrijven. Maar wanneer Jimmy overlijdt door een Duitse boobytrap, kan John Jimmy's dood niet verkroppen. Hij blijft Jimmy in leven houden door, als Jimmy zijnde, de moeder brieven te schrijven.

Jimmy's dood maakt het voor John nog moeilijker om Martins dood te verwerken. Aan het front wordt hij regelmatig met Martins dood geconfronteerd. Hij probeert Martins dood te onderdrukken, zelfs te ontkennen. Tegelijkertijd, zo zal dadelijk blijken, biedt deze confrontatie juist de mogelijkheid om het trauma te verwerken en te verwoorden. De vraag is alleen in hoeverre de verteller hierin slaagt.

Dit onderzoek focust zich, in de lijn van de werkwijze van *Woordeloos tot verhaal*, op de narratologische representatie van trauma. De fundamentele vraag is dan ook: hoe wordt het trauma in *Post voor mevrouw Bromley* narratologisch weergegeven? In het verlengde hiervan is het van belang na te gaan hoe de roman omgaat met de herinnering aan de Eerste Wereldoorlog. Hoe worstelen de verteller en personages met het traumatiserende verleden? Welk trauma hebben ze? Hoe is dat gekomen? Hoe komt dit tot uiting? Welke rol spelen de verteller en het narratief hierin? Hoe kan het narratief vanuit de trauma theorie worden geïnterpreteerd? Welke topoi en motieven worden gebruikt? Welke 'taal' hanteren de getraumatiseerden om het trauma te verwoorden? Hoe particulier en authentiek is het trauma precies? Welke pogingen worden gedaan om het trauma te verwerken? Wordt het trauma overgedragen? Zo ja, hoe dan? Deze vragen raken elkaar op verschillende manieren. Om ze te kunnen beantwoorden, moet het begrip 'trauma' wel duidelijk worden gedefinieerd. Wat is trauma precies? Daar zal in het volgende hoofdstuk aandacht aan worden besteed. Niet alleen wordt dan het begrip vanuit verschillende literatuurwetenschappelijke onderzoeken gedefinieerd, er worden ook theorieën besproken die laten zien hoe en waarom het trauma op narratologische wijze verwerkt wordt.

2. Theoretisch kader

Wat is trauma?

Trauma is de Latijnse betekenis voor ‘wond’. Sigmund Freud zag de geest als een organisme dat een bescherm laag heeft die de mens moet beschermen tegen ‘schadelijke prikkels’ (Freud 1922, 34). Freud schreef: ‘I think one may venture (tentatively) to regard ordinary traumatic neuroses as the result of an extensive rupture of the barrier against stimuli’ (36). Volgens Freud dringt het trauma de geest binnen en verwondt het de geest. De geest is hier niet op voorbereid, waardoor er een onverwachte, emotionele shock ontstaat en het slachtoffer dezelfde traumatische angsten opnieuw ervaart. In *The trauma question* stelt Roger Luckhurst dat er met de Eerste Wereldoorlog opnieuw aandacht voor trauma kwam, in het bijzonder voor shell-shock. Deze vorm van trauma is onlosmakelijk verbonden met oorlog. Het begrip was bedoeld om traumatische effecten op het lichaam te verbinden met de effecten van een bombardement (Luckhurst 2008, 51). In de militaire orde is de individuele psyche ondergeschikt aan het collectief. In de eerste berichten over soldaten die tijdens de Eerste Wereldoorlog met shell-shock te maken kregen, werd hun trauma als een ‘wounded mind’ beschreven (53). De pijn die de psyche kon hebben, werd als een wond omschreven. Net als bij een lichamelijke wond zou een individu daar vanzelf van genezen. Het gedrag dat soldaten met shell-shock vertoonden, werd gezien als hysterisch en neurotisch (54). Het duurde nog jaren voor het begrip voor deze ziekte toenam en shell-shock als onderdeel van het collectieve trauma werd gezien. Pas in 1980 werd door de American Psychiatric Association het fenomeen trauma officieel erkend, genaamd ‘post-traumatic stress disorder’ (post-traumatisch stresssyndroom). Dit werd gedefinieerd als de reactie op een gebeurtenis ‘outside the range of usual human experience’ (1980, 236).

Aanvankelijk werd trauma geassocieerd met buitengewoon ongebruikelijke, vreselijke gebeurtenissen, maar die maatstaf verviel vanaf de jaren '90, toen de wetenschappelijke interesse in trauma toenam. Tegenwoordig kunnen veel meer gebeurtenissen als traumatiserend worden beschouwd. In zijn proefschrift *Trauma en beschaving* definieert Frank Hermans een traumatische gebeurtenis als ‘een gebeurtenis waarbij iemand geconfronteerd wordt met de dood, de bedreiging van de dood, een ernstige verwonding, of een bedreiging van een fysieke integriteit van zichzelf of anderen, en reageert met intense angst, hulpeloosheid of afschuw’ (Hermans 2010, 9). Waar trauma in eerste instantie vanuit de geneeskunde werd onderzocht, is het nu een complex paradigma dat op verschillende wetenschappelijke disciplines van toepassing is.

Het gevolg hiervan is echter wel dat er aan het fenomeen verschillende definities worden gekoppeld. Volgens Cathy Caruth is trauma een ‘all-inclusive phenomenon’ (Caruth 1995, 4). Luckhurst beschouwt trauma als een ‘repertoire of compelling stories about the enigmas of identity, memory and selfhood that have saturated Western cultural life’ (Luckhurst, 80). Trauma beperkt zich echter niet tot het culturele leven van het Westen, maar heeft betrekking op dat van de hele wereld. Volgens Dominick LaCapra hangt trauma met zoveel cultureel-maatschappelijke fenomenen samen, dat het zich niet door één genre of discipline laat bezitten. Geen enkele discipline kan dan ook de grenzen van het begrip vaststellen (LaCapra 2001, 96). Marita Nadal en Mónica Calvo stellen in *Trauma in contemporary literature* dat uitgerekend de onmacht om trauma volledig te definiëren paradoxaal genoeg het begrip juist karakteriseert. ‘Trauma escapes understanding and resists representation’ (Nadal & Calvo 2014, 2). Zij beroepen zich hierbij op Michael S. Roth en LaCapra, die trauma respectievelijk vergelijken met de utopie/dystopie en het sublieme. Roth stelt dat ‘[t]rauma, like utopia, designates phenomena that cannot be properly represented, but phenomena characterized by radical intensity’ (Roth 2012, 90). Tegelijkertijd beschouwt Roth het als de ‘dystopie van de geest’ die ons confronteert met ‘catastrophe, memory, and the grave difficulties we seem to have in negotiating between the internal and external worlds’ (91).

LaCapra vergelijkt trauma met het sublieme. Net als het sublieme laat het trauma zich niet (re)presenteren (LaCapra 2001, 190). Het sublieme overstijgt de grenzen en transcendeert tijd. Het verbindt verleden, heden en toekomst met elkaar en zorgt ervoor dat het slachtoffer ‘buiten de afbakening van het individualisme treedt’ (Van Alphen 1994, 101). De macht van de taal is niet toereikend genoeg om deze ervaring in woorden te vatten. Datzelfde geldt ook voor trauma, dat bezit neemt van de getraumatiseerde. Het trauma is zo sterk dat de getraumatiseerde gedissocieerd en ontwricht raakt en niet in staat is om deze ervaring onder woorden te brengen (Luckhurst 2008, 5).

Nu wordt er weliswaar over ‘het trauma’ gesproken, maar het is belangrijk om te benadrukken dat sommige wetenschappers meerdere vormen van trauma onderscheiden. Zo is er aan de ene kant *historisch trauma*, dat naar een particuliere, ingrijpende gebeurtenis verwijst, en het *structurele trauma*, dat eerder een patroon van continue trauma’s is (Van der Merwe & Godobo-Madikizel 2007, 11). Dit onderscheid is overigens niet hiërarchisch bepaald. Beide trauma’s hebben verschillende ingrijpende gevolgen. In dit onderzoek staat vooral het historische trauma centraal.

Hoewel de soorten trauma’s van elkaar verschillen, hebben ze ook een overeenkomst. Beide laten zien dat een traumatische gebeurtenis niet intrinsiek traumatiserend is. Het is geen

natuurlijk gegeven, maar een betekenis die achteraf aan een situatie wordt toegekend. Eerst vindt er een uitzonderlijk negatieve gebeurtenis plaats. Als de herinnering aan deze gebeurtenis, wordt herbeleefd, wordt de gebeurtenis traumatiserend: '[T]he experience of trauma repeats itself, exactly and unremittingly, through the unknowing acts of the survivor and against his very will [...]. The repetition at the heart of catastrophe [...] emerges as the unwitting reenactment of an event one cannot simply leave behind' (Caruth 1996, 2). In het verlengde hiervan stelt Pierre Marty dat traumatische gebeurtenissen 'produce a traumatic memory, which is different than ordinary memory' (Marty 1976, 663). Het trauma is gescheiden van alledaagse gebeurtenissen en herinneringen en keert continu terug om het slachtoffer te achtervolgen. Ruth Leys schrijft in *Trauma: A Genealogy* dat het concept trauma zowel mimetische als anti-mimetische karakteristieken bevat. Mimetisch omdat trauma een vorm van imitatie en identificatie is waarin de getraumatiseerde gedwongen wordt het trauma, hetzij op een gefragmenteerde manier, opnieuw te beleven of te imiteren (Leys 2000, 298). Tegelijkertijd is het anti-mimetisch, omdat de getraumatiseerde geen macht over het trauma kan krijgen, aangezien het trauma niet in het 'normale' geheugen is opgeslagen (299). Kortom, het trauma splitst het geheugen.

Deze omschrijving van het geheugen bevestigt overigens Freuds beeld van de menselijke geest als voorzien van een beschermlaag. Het trauma verstoort die beschermlaag. Trauma verstoort het slachtoffer, of beter: zijn of haar zelfbeeld. Het brengt een stilte bij de getraumatiseerde teweeg, die symbool staat voor 'a state of frozen' (303). De getraumatiseerde wordt door het trauma overspoeld en kan geen woorden vinden om deze gebeurtenis te omschrijven én te begrijpen. Vooral dat laatste toont aan dat controleverlies een belangrijk kenmerk van trauma vormt. Een individu heeft geen controle over de situatie, over de woorden en ook niet over zijn of haar identiteit. Hierdoor laat trauma zich niet representeren.

Tegelijkertijd, en dat is de paradox, dwingt trauma het individu om de gebeurtenis opnieuw te beleven en te reproduceren. Dit gebeurt voornamelijk op mentaal niveau, maar dat zorgt ook een vorm van representatie. Wanneer een traumatische gebeurtenis, of een fragment daarvan, zich in het brein van de getraumatiseerde aandient, kan diegene zich net zo gedragen als hij of zij zich tijdens de werkelijke traumatische gebeurtenis gedroeg. Zodoende dwingt trauma het individu om de traumatische gebeurtenis te reproduceren. Roth vergelijkt de manier waarop trauma wordt geuit met een narratief. Volgens Roth is overigens elke vorm van representatie verbonden aan een narratief, ook als het trauma in fragmenten wordt herinnerd (Roth 2012, 83). Daarin schuilt ook de mogelijkheid om van trauma te genezen.

Trauma als narratief

Met ‘narratief’ wordt niet alleen een verhaal bedoeld, maar ook de transformatie van leven naar verhaal. De manier waarop wij over ons leven praten, gebeurt volgens Paul Ricoeur op narratologische wijze. We presenteren ons (levens)verhaal als een coherent narratief, dat op causale wijze is gestructureerd en waarin bepaalde momenten op de voorgrond komen en andere niet opgenomen worden. Het streven van iemand om zijn of haar leven om te zetten in een narratief, staat volgens Ricoeur gelijk aan het streven naar een goed en gelukkig leven (Ricoeur 1992, 158).

Waar het bij een narratief om structuur, betekenis en eenheid draait, gaat het bij trauma juist om ontwrichting en het gebrek aan coherentie en ‘een plot’. Om het trauma te kunnen verwerken, moet een individu dat trauma proberen om te zetten in een narratief, ook al is het bijna onmogelijk om het trauma in woorden te vatten. Zo stelde Adorno dat het ‘barbaars zou zijn om na Auschwitz poëzie te schrijven’ (Ester & De Moor 1994, 7). Adorno doelde hier echter niet op de hele poëzie. Een heel andere soort poëzie, die van de gebroken ordening, eenheid en representeerbaarheid, kende hij wel bestaansrecht toe (8). Ook de joodse schrijver en holocaustgetuige Elie Wiesel verhielde zich ambivalent tot de relatie tussen trauma en literatuur. Hij merkte op: ‘We zijn dankbaar jegens eenieder die belang stelt in ons verleden en vastbesloten is, het om te zetten in een vorm van kunst. Maar tegelijkertijd zijn we boos op hem, omdat hij spreekt op een manier, een toon, die onvermijdelijk niet de onze kan zijn’ (Wiesel 1985, 13). Taal is aan de ene kant erg machtig; zij geeft de mogelijkheid om bepaalde gebeurtenissen wel en andere niet in een narratief op te nemen. Tegelijkertijd is de macht van taal beperkt. Sommige gebeurtenissen worden niet in een narratief opgenomen, omdat die gebeurtenis zo ingrijpend en ‘ongelooflijk’ is, dat er geen gepaste woorden voor zijn die het (traumatiserende) verleden getrouw kunnen weergeven.

Hoe dubieus de macht van de taal ook is, taal is wel een middel om trauma te verwerken. In *Narrating our healing* laten Chris van der Merwe en Pumla Godobo-Madikizel zien dat de verwerking van trauma begint met het ‘vinden van woorden’ (Van der Merwe Godobo-Madikizel 2007, 15). Natuurlijk, spreken over trauma brengt het trauma weer tot leven, wat voor een getraumatiseerde des te moeilijker is. Toch stellen Van der Merwe en Godobo-Madikizel dat taal een trauma om kan zetten in een narratologische, coherente structuur. Hiervoor worden vooral literaire technieken ingezet (11). Zij beroepen zich op neurowetenschapper Bessel Van der Kolk, die stelde dat ‘[t]raumatic memories are the unassimilated scraps of overwhelming experiences, which need to be intergrated with existing mental schemes, and be transformed into narrative language’ (Van der Kolk 1995, 176). Een

slachtoffer wil de wonden van het trauma niet openen door erover te praten, maar kan het evenmin vergeten. Hij of zij wordt er continu aan herinnerd. Door het trauma toch te ‘verwoorden’ tot een narratief dat begrijpelijk is voor het slachtoffer, krijgt het slachtoffer weer controle over de gebeurtenis en indirect ook over zijn of haar identiteit. De literaire verwerking van trauma helpt een getraumatiseerde om harmonie in diens zelfbeeld te vinden.

Er kan ook sprake zijn van het tegenovergestelde, een ‘teveel’ aan narratief. Een getraumatiseerde kan continu over zijn trauma praten (Van der Merwe Godobo-Madikizel, 22). Dit gebeurt bijvoorbeeld in *Leedvermaak* van Judith Herzberg, waarin het bruiloftsfeest van de joodse Lea overschaduwd wordt door het trauma van de holocaust, omdat haar moeder Ada elk gespreksonderwerp aangrijpt om over haar trauma te spreken. Dit is eveneens een vorm van getraumatiseerd gedrag. Of de getraumatiseerde niet over zijn trauma kan spreken of er continu over móet spreken – beide gevallen laten zien dat de getraumatiseerde gevangen zit in zijn trauma en niet over de narratologische middelen beschikt om zijn trauma te kunnen controleren.

Trauma en literatuur verhouden zich ook op een andere manier tot elkaar, in die zin dat trauma vaak literatuur produceert. In *If this is a man* schreef Primo Levi: ‘If I had not lived the Auschwitz experience, I probably would not have written anything’ (Levi 1985, 397). Dat dit niet alleen op de holocaust betrekking heeft, maakt Randall Stevenson duidelijk door aan te tonen dat na de Eerste Wereldoorlog veel teruggekeerde soldaten niet in de maatschappij konden aarden. De oorlogstrauma’s achtervolgden hen, maar wanneer ze er mondesmaat in slaagden om over de oorlog te praten, wilde hun omgeving er niets van horen en beschuldigde hen van leugens, omdat hun verhalen haaks stonden op wat de massamedia hadden beweerd. Hoe gevaarlijk het leven aan het front ook was, veel soldaten verkozen het leven tijdens de oorlog met hun kameraden toch boven hun naoorlogse bestaan. Veel soldaten begonnen daarom na de oorlog hun ervaringen op te schrijven, omdat ze dan weer in contact kwamen met dat oorlogsverleden. Door een narratief te creëren brachten ze zichzelf terug in een (fictioneel) verleden waarin ze zich meer thuis voelden (Stevenson 2013, 41).

Door trauma letterlijk en figuurlijk te verwerken in een narratief, probeert een slachtoffer zich van het traumatische verleden te bevrijden en zich weer op de toekomst te focussen (Van der Merwe & Godobo-Madikizel 2007, 14). Natuurlijk verloopt deze verwerking niet probleemloos. De (narratologische) verwerking van het trauma gaat juist schuil in de zoektocht van het slachtoffer naar de juiste woorden en naar de stilte die voortvloeit uit de onmacht om de juiste woorden te vinden. Volgens Van der Merwe en Godobo-Madikizel moeten we ons levensverhaal in het best mogelijke narratief vormen: ‘We have to admit to ourselves that some of the gaps in our life narratives will never be closed [...]. And yet we have

to search for the maximum of meaningful patterns – we must fill our existence with values that endure, even in times of agony and despair’ (22).

Omdat trauma zich gefragmenteerd aandient, kan het hele trauma als zodanig ook nooit worden herinnerd. Daarbij komt, nogmaals, dat sommige aspecten van het trauma zo buitengewoon en ongelooflijk zijn, dat ze ook niet in woorden kunnen worden uitgedrukt. Kortom, het narratief van het trauma is geen één-op-één-weergave van het trauma. Het benadrukt een kruisstelling met het trauma en de manier waarop het wordt herinnerd. Een slachtoffer heeft weliswaar het trauma uiteindelijk in een voor hem of haar zo begrijpelijk mogelijk narratief gevormd, dat betekent nog niet dat alle wonden zijn geheeld. Als er niet over deze pijn wordt gesproken, is de kans groot dat deze wonden altijd open blijven en van generatie op generatie worden overgedragen (35).

Cultureel geheugen en (collectief) trauma

Niet alleen kan literatuur de stem van een (getraumatiseerd) individu weergeven, zij kan ook de stem van een collectief vertolken. Een van de oudste functies van literatuur is dat zij een bewaarplaats vormt voor de mensheid om herinneringen in op te slaan (Bronzwaer 1994, 15). Die herinneringen blijven echter aan culturele veranderingen onderhevig. Jan Assmanns theorie over ‘cultural memory’ kan dit verduidelijken. Het culturele geheugen is ‘a collective concept for all knowledge that directs behaviour and experience in the interactive framework of a society and that obtains through generations in repeated social practise and imitation’ (Assmann 1995, 125).

Assmann is niet de eerste die deze term introduceert. Wel relatief vernieuwend is dat Assmann stelt dat het culturele geheugen juist in cultuurproducten als ‘texts, images, buildings, monuments, or even landscapes’ zit (128). Deze producten zorgen ervoor dat een gemeenschap zich een bepaalde identiteit kan toekennen (129). Bepaalde aspecten van een gebeurtenis verdwijnen uit het geheugen, terwijl andere worden opgeslagen en gereproduceerd én gereconstrueerd in de vorm van mnemotechnieken (130). Op die manier functioneert ook het culturele geheugen: het wordt door de gemeenschap herhaald en opnieuw gevormd. Het culturele geheugen is zodoende een afspiegeling van het referentiekader van een bepaalde gemeenschap. Het laat zien welke aspecten binnen een gemeenschap ‘in leven’ worden gehouden.

Zodoende bestaat het culturele geheugen op twee niveaus. Allereerst op het niveau van de archieven: de boeken, geschriften, foto’s, kranten, etc. die bewaard zijn gebleven. Zij representeren een tijdsgeslacht en kunnen tegengestelde visies op de historische werkelijkheid

geven. Daarnaast is er nog het niveau van de producten, concepten en aspecten die bewaard zijn gebleven en door de gemeenschap worden gereproduceerd en gereconstrueerd. Het verschilt per land en cultuur op wat voor manier het cultureel geheugen vorm krijgt. De culturele geheugens van verschillende collectieven kunnen met elkaar in dialoog gaan. De manier waarop bijvoorbeeld de Vietnamoorlog in Vietnam (cultureel) wordt herinnerd, verschilt erg van de manier waarop dat in Verenigde Staten gebeurt. In feite geldt dat voor alle vormen van conflict waarin etniciteit, geslacht, gender, klasse en ideologie een belangrijke rol spelen.

Van alle culturele producten is volgens Brigitte Neumann literatuur het middel bij uitstek om het cultureel geheugen mee te analyseren, omdat zij het culturele geheugen grotendeels vormt (Neumann 2008, 333). In literaire werken zijn weliswaar vaak individuen aan het woord, maar de strekking ervan heeft betrekking op een gemeenschap. De fictionele wereld verhoudt zich immers op verschillende manieren tot de werkelijkheid. Het narratief van het individu is onlosmakelijk verbonden met dat van zijn of haar familie, gemeenschap, of land. In literatuur worden deze ‘imaginaire gemeenschappen’ samengebracht. Een lezer kan zich hierdoor erg verbonden voelen met een personage waarmee hij of zij dezelfde eigenschappen (etniciteit, gender, klasse, ideologie) deelt. De stem van het betreffende personage kan een hele gemeenschap aanspreken, maar andersom kan ook. Wanneer in literatuur de stem van een collectief vertolkt wordt, bijvoorbeeld die van de Afrikaanse slaven, dan kunnen lezers zich tegenwoordig nog steeds verbonden voelen en identificeren met die stem, omdat ze dezelfde etnische achtergrond delen (Neumann, 335).

Ook hoogleraar filosofie Richard Kearney benadrukt dat literatuur het verleden in stand houdt, omdat daar verhalen en gebeurtenissen in worden bewaard en gereproduceerd. ‘In the play of narrative re-creation, we are invited to revisit our lives – through the actions and personas of others – so as to live them otherwise. We discover a way to give a future to the past’ (Kearney 2007, 137). Dit speelt bij trauma een cruciale rol. Kearney stelt dat een fundamentele functie van literatuur is, dat zij een catharsis teweegbrengt. Net als Neumann benadrukt Kearney dat in literatuur een lezer zich met een personage en diens leed kan identificeren. In die zin kan literatuur een lezer trauma ‘aanpraten’. De identificatie kan zo sterk zijn dat het trauma van het personage ook bij de lezer wordt geactiveerd. Als een personage het trauma door middel van het narratief probeert te verwerken, wordt de lezer tegelijkertijd van het (imaginaire) trauma gelouterd. Als een individu een ingrijpende gebeurtenis heeft meegemaakt en daar een trauma aan overhoudt, maar het niet uit zichzelf kan verwerken, kan het helpen om verhalen te lezen waarin een personage een soortgelijke gebeurtenis meemaakt. Dat kan voor het individu het beginpunt zijn om zelf een narratieve vorm voor zijn of haar

trauma te vinden. ‘The narrative work of displacement and condensation, [...] of estrangement and synthesis, enables us to come in touch with the reality of the suffering which could not be faced head-on or at first-hand’ (Kearney, 144). Hiermee wordt vooral duidelijk dat zowel het lezen als het maken van trauma-narratieven kan helpen om een trauma te verwerken.

Om hun pijn toch te kunnen uiten, beginnen veel veteranen over de oorlog te schrijven. Hoe traumatisch dat verleden ook is, ze voelen zich er meer thuis dan in de naoorlogse samenleving die hen niet accepteert. Wanneer een hele groep getraumatiseerd over dezelfde traumatiserende gebeurtenis schrijft, zoals dat bij oorlogsveteranen en –slachtoffers gebeurt, dan maken al die narratieven deel uit van het culturele geheugen. Het lezen en schrijven van die narratieven is volgens Brosman:

[L]iterature as a way of resolving, or attempting to resolve, war experiences whose recurring trauma must be relived, reexamined, and, through an apparent catharsis, accepted [...]. [T]he rewriting of their experiences did not mean only making art from life [...] but also reexamining personal and moral issues, and sometimes attempting to exorcise demons of fear and guilt [...]. Reconstructions of the experiences of battles may serve as a collective catharsis, not just as a personal one (Brosman, 91).

Op die manier veranderde de houding van het thuisfront jegens de oorlogsveteranen die uit de Eerste Wereldoorlog terugkeerden. Aanvankelijk werden hun ‘verhalen’ als onwaar beschouwd, maar het aantal narratieven over de Eerste Wereldoorlog nam zo erg toe, dat de afkeurende houding van het thuisfront omsloeg. Het leed van de veteranen werd het leed van een natie. De dood van miljoenen soldaten, die in die oorlogsverhalen werd verwerkt, stond op den duur symbool voor de pijn van een hele natie (Brosman, 92; Stevenson, 51). Deze pijn wordt onderdeel van het culturele geheugen en dus van generatie op generatie overgedragen. Hierin wordt overigens duidelijk dat traumaverwerking steunt op een luisteraar of lezer. Hoe groter de groep luisteraars, hoe groter het draagvlak van het trauma wordt en hoe groter de kans dat het trauma onderdeel van het collectieve culturele geheugen wordt.

Transgenerationeel trauma

In de bovenstaande voorbeelden gaat het om vormen van oorlogstraumaliteratuur geschreven door de eerste generatie, maar er zijn talloze boeken, films, toneelstukken verschenen van tweede- en derdegeneratiegenoten. De roman die in dit onderzoek centraal staat, is door een derdegeneratiegenoot geschreven. Om beter te begrijpen hoe het kan dat generaties over het

oorlogsleed schrijven dat ze niet hebben meegemaakt, gebruikt Marianne Hirsch de term ‘post-memory’. Hirsch beschouwt het concept als ‘a consequence of traumatic recall [...] but at a generational remove’ (Hirsch 2008, 106). Hier is sprake van een nieuwe generatie die zich erg verbonden voelt met het trauma dat de generatie heeft meegemaakt. Die verbondenheid komt tot stand doordat kinderen van oorlogsslachtoffers via posttraumatisch gedrag van hun (groot)ouders in contact komen met het verleden en het trauma van hun (groot)ouders.

Het transgenerationele karakter geeft termen als ‘trauma’ en ‘herinnering’ een dubbele lading. Het benadrukt dat er enerzijds een manier van herinneren is, gebaseerd op *eigen* ervaringen (de eerstegeneratieslachtoffers) en anderzijds een manier van herinneren op basis van literaire en historische representaties van de oorlog. Hirsch stelt dan ook dat post-memory ‘describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experience of those who came before, experiences that they “remember” only by means of stories, images, and behaviors among which they grew up’ (106). De verhalen vormen een toegangspoort tot het verleden. Omdat de nieuwe generatie zich zo verbonden voelt met het verleden van haar voorganger, leeft dat verleden ook in haar voort. Ze probeert dat verleden beter te begrijpen en produceert op haar beurt culturele producten over dat verleden. Post-memory literatuur over de Eerste Wereldoorlog bevat andere, gemedieerde representaties van die oorlog. Die representaties maken weer deel uit van het culturele geheugen over de oorlog. Zodoende (re)construeert deze post-memory literatuur het beeld van de Eerste Wereldoorlog en blijft de herinnering aan de oorlog continu in beweging. Tegelijkertijd houdt ze de banden met het verleden actief. Post-memory literatuur laat zien dat het verleden geen begrensde, afgebakend concept is, maar juist een complex begrip waarvan de invloeden in het heden nog steeds aanwezig zijn.

In *The Great War in post-memory literature and film* wordt wel benadrukt dat post-memory literatuur het verleden kan mythologiseren. Bepaalde representaties van de Eerste Wereldoorlog kunnen zo vaak gereproduceerd worden – de modderige loopgraven, de chaos, soldaten die na een paar minuten uit de loopgraven al dood neervielen – dat ze het beeld van de Eerste Wereldoorlog domineren. Of beter: dat ze het beeld van de Eerste Wereldoorlog reduceren (Löschnigg & Sokolowska-Paryz 2014, 17). In de populaire cultuur gebeurt dit vooral omdat het (oorlogs)verleden vaak als vorm van sensatie wordt ingezet. Tegelijkertijd wijzen ook Löschnigg en Sokolowska-Paryz erop dat post-memory literatuur de representatie van en herinnering aan de oorlog continu in beweging houdt. Post-memory literatuur wordt niet alleen gevoed door de representaties die al over de oorlog zijn verschenen, maar is ook ontstaan in een sociaal-culturele context. Zo zien Löschnigg en Sokolowska-Paryz dat er in de

hedendaagse post-memory literatuur over de Eerste Wereldoorlog veel meer aandacht wordt besteed aan etniciteit, klasse en gender (20). Hiermee komen er stemmen aan het woord die tot voorheen genegeerd werden. Deze ‘stemmen’ bieden nieuwe representaties op de Eerste Wereldoorlog en houden de oorlog ‘in leven’.

Post-memory laat dus zien hoe het verleden en dus ook het trauma ervan, via narratieven wordt overgedragen op toekomstige generaties. Ernest van Alphen stelt echter dat die continuïteit van trauma, die post-memory suggereert, niet zo eenvoudig is. Het dialectische karakter van trauma zorgt ervoor dat veel slachtoffers niet over het traumatische verleden kunnen spreken. Zeker, er zijn slachtoffers die hun trauma tot literatuur hebben verwerkt, maar het merendeel van de slachtoffers kan het trauma niet in woorden vatten. De kinderen van de getraumatiseerden zijn zich bewust van het trauma en willen er meer over weten, maar hun ouders zwijgen. Het trauma wordt dus niet vloeiend overgedragen (Van Alphen 2006, 477). Die kinderen hebben weliswaar toegang tot de collectieve oorlogsverhalen, maar dat zijn niet de verhalen van hún ouders. De toegang die ze tot het verleden krijgen, is beperkt. Van Alphen stelt ook dat de nieuwe generatie zoveel oorlogsverhalen kan lezen als ze wil; het verleden echt begrijpen zal haar nooit lukken, omdat ze dat verleden niet heeft meegemaakt (482). Niet de oorlogsgebeurtenis *an sich* wordt transgenerationeel overgedragen op de kinderen, maar eerder hoe het effect van de oorlogservaring op hun ouders (482). Net als dat de oorlogsslachtoffers geen referentiekader hebben om met hun trauma om te gaan, hebben de kinderen van oorlogsslachtoffers geen referentiekader om te leven met een getraumatiseerde ouder.

De literaire verwerking van trauma

In de volgende hoofdstukken wordt er gekeken hoe trauma in *Post voor mevrouw Bromley* wordt verwerkt. Het werkwoord ‘verwerkt’ heeft hier twee dimensies: niet alleen wordt er gekeken welk personage een trauma heeft en hoe dit tot uiting komt, er wordt veel gekeken hoe het personage zich van het trauma probeert te louteren. Hoe kan, op basis van de bovenstaande theorieën, het verwoordings- en verwerkingsproces van de verteller en de personages worden geïnterpreteerd? Hoe uiten ze hun trauma? Heelt hun trauma-narratief alle wonden, of blijft sommige pijn onuitgesproken? Het dialectische karakter van trauma zal een fundamentele plaats innemen. Door te focussen op stiltes en op pogingen om die stiltes te doorbreken, komt de psychische worsteling van een personage aan de oppervlakte. Bovendien wordt er ook gekeken hoe de narratologische structuur is opgebouwd en hoe de verteller en een personage, en indirect de tekst, eenheid uit de chaos proberen te creëren.

Toch moet er over die ‘stilte’ en die ‘chaos’ nog een belangrijke opmerking worden gemaakt. Michelle Balaev benadrukt dat de stilte en chaos in traumaliteratuur vaak als teken van een gefragmenteerd en pathologisch zelf worden gezien, maar dit is niet altijd het geval. Volgens Balaev kunnen ‘silence and disrapture’ juist bijdragen aan de ‘constitution of identity’ en kunnen ze ook als ‘disparate states of consciousness’ worden beschouwd (Balaev 2013, 23). Nu is er al eerder gesteld dat een trauma juist ook door middel van een teveel aan narratief kan worden getoond. Bovendien is de stilte soms juist een middel om contact met het ‘zelf’ te maken. In structureel opzicht komt de stilte vaak voor door middel van leegte, zoals een witregel. Die stilte staat symbool voor het zoeken naar ‘een rustpunt in de chaos’, naar een moment dat schommelt tussen trauma en genezing, tussen fragmentatie en eenheid (29).

Hiermee wordt temeer duidelijk dat trauma geen universeel, algemene begrip is en dus ook niet eenzijdig kan worden toegepast. Door het tegenstrijdige karakter van trauma is de getraumatiseerde continu in conflict, niet alleen met zichzelf en zijn trauma, maar ook met de manier om het trauma te verwoorden. De stemmen die in traumaliteratuur vertegenwoordigd zijn, geven geen uniform beeld van trauma, maar representeren juist complexe, soms tegenstrijdige percepties. Die tegenstrijdigheid zal ook in dit onderzoek een rol spelen. Zijn er momenten waarop een slachtoffer tegenstrijdige ‘stemmen’ of herinneringen vertolkt? Biedt de roman tegenstrijdige visies op trauma en traumaverwerking? En hoe wordt er, ondanks die tegenstrijdigheid, toch gestreefd naar eenheid en coherentie?

3. De woordvoerder van trauma: het verwerkingsproces van het trauma van de Johns vader, Mevrouw Bromley en luitenant Ashwell.

Vanaf zijn geboorte tot aan de laatste pagina leeft John grotendeels in de schaduw van overledenen. Hij is omringd door getraumatiseerden. Zijn vader, die na twintig jaar de dood van zijn vrouw nog niet heeft verwerkt, mevrouw Bromley, die gemarkeerd is door de dood van haar zoon Matthew en nogmaals gemarkeerd zal worden door de dood van Martin, en sommige soldaten met wie John aan het front moet vechten – allemaal vertonen ze getraumatiseerd gedrag. De manier waarop dit narratologisch tot uiting komt, is erg gevarieerd. De verteller verwoordt datgene wat de getraumatiseerden niet kunnen uiten. Daarmee is de verteller op een breder niveau de woordvoerder van een groep getraumatiseerden. Sterker nog: van bijna een hele natie. Zoals de titel van het eerste deel ‘Het thuisfront’ doet vermoeden, besteedt het narratief aanvankelijk aandacht aan de pijn en het (eventuele) trauma van het thuisfront, van Engeland. In het tweede deel ‘Het westfront’ verwoordt de verteller het trauma van de soldaten. De verteller articuleert niet alleen het trauma van de soldaten die de oorlog meemaken, maar ook van hun nabestaanden, die met de pijn en dood van de soldaten moeten voortleven. Met zijn narratief biedt de verteller zodoende aandacht aan het collectieve trauma. Tegelijkertijd probeert de verteller met het narratief zijn eigen traumatische verleden te verwerken.

De relatie tussen het narratief van de verteller en trauma wordt in het volgende hoofdstuk besproken. Eerst moet er aandacht worden besteed aan het feit dat het trauma van de verteller wordt gevoed door het trauma van drie andere personages: zijn vader, mevrouw Bromley en luitenant Ashwell. In het verlengde hiervan komen er ook trauma's van bijfiguren aan bod. Hierbij zal er continu worden gekeken hoe de verteller zich tot hun trauma verhoudt, om vervolgens na te gaan hoe de verteller zijn traumatiserende verleden probeert te verwerken.

Het (overdraagbare) trauma van Johns vader

Al vanaf het begin wordt het duidelijk dat de vader-zoonrelatie verstoord overkomt. Dit heeft allemaal te maken met de afwezigheid van Johns moeder. John vader neemt hierdoor alle (financiële) zorg op zich en werkt bijna dag en nacht als postbode. Voor liefde en warmte kan de vader echter niet zorgen. Bovendien heeft de baby voeding nodig. Als baby krijgt John daarom borstvoeding van mevrouw Bromley. John is niet de enige die als niet-zoon door mevrouw Bromley wordt gevoed. Ook de Duitse Jürgen krijgt borstvoeding van haar. Over hem

wordt wel expliciet verteld dat zijn eigen moeder geen melk had. Over zijn eigen moeder vertelt John aanvankelijk niets. Haar afwezigheid wordt slechts impliciet benoemd. Dit symboliseert tevens de afwezigheid van een emotionele verbondenheid met zijn moeder. Zijn moeder lijkt letterlijk geen rol in zijn leven te spelen. Mevrouw Bromley vervult die moederrol. Zo zegt ze: ‘Melk is dikker dan bloed’ (Brijs 2011, 12). Hiermee benadrukt ze dat de biologische moeder-kindrelatie niet dominant hoeft te zijn ten opzichte van de geconstrueerde variant. Integendeel, mevrouw Bromley stelt dat geconstrueerde relaties de overhand kunnen hebben. Het is dan ook op basis van het feit dat John door mevrouw Bromley gezoogd wordt, dat hij Martin als zijn ‘zoogbroer’ beschouwt (13). In tegenstelling tot Jürgen, die alleen tijdelijk en slechts uit noodzaak bij Bromley komt, is John ook na zijn zoogtijd ‘bijna dagelijks bij mevrouw Bromley’. Dat John hier expliciet ‘mevrouw Bromley’ in plaats van ‘de familie Bromley’ zegt, toont de intense band met mevrouw Bromley aan. Toch verraadt de verteller dat zijn relatie met mevrouw Bromley het moet ontgelden tegen de natuurlijke moeder-zoonrelatie, omdat hij haar ‘mevrouw’ noemt en niet ‘moeder’. Hun relatie is dus vooral een gefictionaliseerde moeder-zoonrelatie, een talige constructie, die bestaat bij de gratie van het woord.

Dat neemt niet weg dat John en mevrouw Bromley zich als pseudo-moeder en –zoon gedragen. Van haar krijgt hij de genegenheid die hij thuis mist (14). Zo zegt hij: ‘Mijn vader was niet erg gesteld op fysiek contact en wanneer ik als kind zijn armen probeerde op te zoeken, wist hij meestal door een of andere beweging mijn poging af te wenden’ (14). Dit citaat kan goed worden begrepen vanuit de traumatheorie. Het afstandelijke gedrag van de vader is een teken dat hij moeite heeft zijn emoties te uiten. Het uiten van emoties *an sich* neemt hier een fundamentele positie in en hangt samen met de dood van Johns moeder. De vader stelt zich niet alleen fysiek afstandelijk op, maar ook verbaal. Dat de moeder aanvankelijk geen rol in het narratief speelt, komt omdat de vader de eerste jaren van Johns jeugd nooit over de moeder heeft verteld. In dit zwijgen gaat een onuitspreekbaar leed schuil. Pas op Johns zesde vertelt zijn vader voor het eerst over de moeder. Na jarenlang zwijgen probeert de vader het verleden in een narratief om te zetten. Zijn narratief begint vrolijk, namelijk met het moment waarop hij als postbode elke week boeken aan het ouderlijk huis van zijn toekomstige vrouw bezorgde en zodoende zijn grote liefde leerde kennen.

Hiermee is het verwoordings- en verwerkingsproces van zijn trauma in gang gezet, maar het proces stagneert. Dat is juist een teken van trauma. Om in de termen van de theorie van Van der Merwe en Godobo-Madikizel te spreken: sommige pijn kan de vader nog niet verwoorden. Hij slaagt er niet in het narratief te vervolgen, maar blijft het huidige narratief herhalen: ‘Later, wanneer hij het verhaal voor de zoveelste keer opdiste, voelde ik vooral medelijden’ (Brijs 21).

Door dit medelijden zo expliciet te benoemen, maakt de verteller het trauma van de vader duidelijk. De verteller doet hier nog een schep bovenop door een concreet voorbeeld van het gestagneerde en getraumatiseerde gedrag van de vader te illustreren: “John, had ik je al verteld dat je moeder haar vader nooit mocht aanspreken? Dat ze alleen wat mocht zeggen als jij haar wat vroeg? En wist je al dat ze op haar zesde naar een peperdure kostschool werd gestuurd en maar om de drie maanden naar huis mocht?” (21). Door de vraagstellingen wordt het duidelijk dat de vader denkt dat hij iets nieuws vertelt – hij voelt vooral de drang om over zijn vrouw te praten – maar voor John zijn deze vragen waarschijnlijk al tig keer gesteld.

Het stagnerende, getraumatiseerde karakter van de vader komt ook in de ruimte tot uiting. Allereerst blijkt dat omdat John en zijn vader nog steeds in dezelfde kleine portiekwoning als zijn vader en moeder wonen. Zoals continu in *Post voor mevrouw Bromley* gebeurt, verwoordt de ruimte het trauma. In dit geval staat de woning symbool voor de vader. Net als de vader is de woning gemarkeerd: ‘In ons souterrain klemden alle deuren en ramen en over het plafond van de voorkamer liep een barst, die zich zoals een boom jaar na jaar wijder vertakte. Geen van onze burens hield het overigens lang vol op deze plek [...]. Alleen mijn vader bleef er altijd wonen’ (Brijs, 20). Zielloze objecten krijgen hier menselijke eigenschappen. Het onuitspreekbare trauma wordt hier uitgedrukt door de deuren die ‘klemmen’ en het gewonde plafond. Dat de vader geen afstand kan nemen van de plek waar hij met zijn vrouw heeft gewoond, laat eveneens zien dat hij nog sterk in zijn traumatiserende verleden leeft.

Een ander aspect dat het trauma van de vader illustreert, is het feit dat hij tegenover de boekenkast slaapt. Die boeken zijn het laatste wat hij ziet als hij gaat slapen en het eerste als hij wakker wordt. De boeken maken deel uit van een verzameling. John wil meer over de reden achter de verzameling weten, maar de vader antwoordt ontwijkend: “Een mens moet iets te verzamelen hebben” (24). John moet er zelf achter komen dat de boekenverzameling alles behalve willekeurig is. De vader leest de boeken niet eens. Het gaat hem niet om de inhoud, maar om wat ze voor hem betekenen. De boeken zijn onlosmakelijk verbonden met de moeder. In eerste instantie omdat de moeder opgroeide in een gezin waarin de vader een welgestelde uitgever was en Johns vader daar wekelijks boeken bezorgde en zodoende zijn toekomstige vrouw leerde kennen. Daarnaast zijn boeken een van de weinige dingen die de moeder heeft meegenomen toen ze met Johns vader stiekem ging samenwonen. Ze had enkel wat sieraden en vier bijzondere uitgaven van *Paradise Lost*, *David Copperfield*, *Vanity Fair* en een brievenboek van Keats meegenomen. Na haar dood wordt haar materiële bezit verkocht of vernietigd, alleen de boeken van Dickens, Thackeray en Keats blijven bewaard. Ze zijn het enige wat de vader nog aan de moeder herinnert. Daarmee staan ze symbool voor de moeder. Ze worden zelfs

gezien als ‘het hart van de bibliotheek die mijn vader kort na mijn moeders dood begon te bouwen’ (24). Dat de boeken hier nadrukkelijk met een kernorgaan van het menselijk lichaam worden vergeleken, onderstreept de suggestie dat de boeken de moeder *belichamen*. Het zijn overigens boeken van de vier bovengenoemde schrijvers die de vader het meest interesseren, enkel omdat zijn vrouw die in huis had gebracht (25).

Tegelijkertijd brengen de boeken en het stichten van de bibliotheek het trauma van de vader aan de oppervlakte. Dat de vader vlak na de dood van de moeder een bibliotheek sticht, is geen toeval. De verzameling is een non-verbale vorm van een overdaad aan ‘trauma-*speech*’. Door ze obsessief te verzamelen, laat de vader impliciet zien dat hij vastzit in het verleden. Zoals hij het verleden telkens blijft herhalen, zo is zijn verzameling ook een fixatie op het verleden. Door zich op zijn verzameling te focussen, kan de vader met zijn traumatiserende verleden bezig zijn, zonder dat hij erover moet praten. Daarbij komt dat de staat van de boeken vergelijkbaar is met de staat van de vader. Net als de vader zijn de boeken die hij aanschafft lichtelijk beschadigd, of ‘in slechte staat’ (25). Hiermee wordt des te meer duidelijk dat de ruimte niet alleen het verleden projecteert, maar ook het onuitspreekbare trauma ‘verwoordt’. De scheuren in het souterrain, de slechte staat van de boeken – ze wijzen op hetgeen waar de vader niet over kan spreken.

Aan de andere kant bieden de boeken de vader de mogelijkheid om zijn trauma te kunnen verwerken. Zoals onder andere Caruth, LaCapra en Maryt beweren, geeft een confrontatie met en reproduceren van het trauma de mogelijkheid om het te verwoorden en dus te verwerken. Het stichten van een bibliotheek kan als een vorm van herinneren worden beschouwd en vertoont overeenkomsten met het stichten van een monument. Zoals Assmann stelt, zijn monumenten een middel om het verleden mee te gedenken en het op te nemen in het collectieve geheugen. In het geval van trauma verwijzen ze naar het collectieve trauma. Niet voor niets beschouwt Assmann ze als ‘pleisters’ voor het collectieve, culturele geheugen (Assmann, 119). Ze verwijzen naar een collectieve ‘wond’, maar proberen die tegelijkertijd te ‘verzachten’.

Juist door het trauma te gedenken wordt het trauma onderdeel van het collectief geheugen en dus een collectief narratief. Het monument dat de vader sticht is echter geen collectief monument, maar zeer particulier. Hij richt een monument voor zijn eigen leed, en in zekere mate ook voor dat van John, op. Het effect verschilt echter niet met collectieve monumenten. Dit particuliere monument verwijst eveneens naar een traumatisch verleden. Het maakt de toeschouwer continu bewust van het trauma. Zo zegt John: ‘Zoveel woorden als er in ons huis aanwezig waren, zo weinig werden er doorgaans gesproken’ (Brijs, 19). De

boekenkast, een monument dat letterlijk uit woorden bestaat, belichaamt tegelijkertijd het onuitspreekbare trauma. Even later wordt de boekenkast zelfs letterlijk als monument neergezet: '[T]oen ik ouder werd realiseerde ik me dat mijn vader met zijn bibliotheek de herinnering aan mijn moeder levendig wilde houden. Hij trok voor haar in ons souterrain een soort monument op.' (24).

Aanvankelijk begrijpt John de symbolische waarde van de boeken(kast) nog niet. Hij beseft dat zijn vader lijdt, maar het lukt hem niet om helemaal door te dringen tot het trauma. Het probleem van transgenerationeel trauma en post-memory zoals Van Alphen daarover schrijft, komt in deze roman duidelijk terug. John is zich weliswaar bewust van een trauma bij de vader, maar ervaart niet dezelfde emoties. Hij heeft de traumatiserende gebeurtenis niet meegemaakt. Toch is hij onlosmakelijk verbonden met de traumatiserende gebeurtenis. Johns geboorte was zowel het begin van zijn eigen leven, maar betekende ook de dood van zijn moeder. Haar dood zit indirect in hem vertegenwoordigd, of beter: hij representeert het dode lichaam van zijn moeder en dus het trauma van zijn vader.

Hier komt John pas jaren later achter. Over hoe en wanneer deze gebeurtenis aan hem wordt verteld, geeft de tekst geen indicatie. In tegenstelling tot de momenten waarop de vader vertelt over hoe hij de moeder leerde kennen, vertelt de vader niet expliciet over de dood van de moeder: 'Mijn geboorte werd haar te veel. Ze kwam het bloedverlies niet te boven en twee dagen later is ze gestorven zonder nog bij bewustzijn te zijn geweest. Ik was toen al naar mevrouw Bromley in Hoxton gebracht, waar ik bleef tot mijn moeder begraven was' (22). Hierin is geen vertellerstekst als 'mijn vader vertelde dat' ingebed. Ook al heeft John zijn moeders dood hoogstwaarschijnlijk via zijn vader vernomen, zijn vader heeft zich nooit expliciet over deze gebeurtenis geuit, wat er nogmaals op wijst dat de vader te maken heeft met een onuitspreekbaar trauma.

Het onuitspreekbare trauma van zijn vader blijkt ook uit de passage die hierop volgt. John wil meer over zijn moeder en haar dood weten en wil erover praten, maar kan zijn vragen niet aan zijn vader stellen. Hij richt zich tot Martin, waarna de volgende situatie ontstaat:

'Jij hebt je moeder dus vermoord,' zei Martin op een dag, een uitspraak die lang door mijn hoofd is blijven spoken, temeer omdat ik meende dat mijn vader daarom zo afstandelijk tegen mij was.

Maar mevrouw Bromley sprak dat later met klem tegen: 'Hoe verzin je het, John? Jouw vader is nu eenmaal geen man van grote gebaren en veel woorden. En ja, zijn hart is lek, maar dat verwijt hij jou niet hoor.' (22)

Martin legt de vinger op de zere plek. Zijn formulering is weliswaar kort door de bocht, maar hij benadrukt dat John in de schaduw van zijn overleden moeder leeft en de traumatische gebeurtenis representeert. John beseft dit nu ook. Hij ziet zichzelf als oorzaak voor zijn vaders afstandelijkheid. Praten tegen zijn zoon betekent immers een (indirecte) confrontatie met het trauma, terwijl de vader dat juist probeert te onderdrukken. Er zijn enkele tekstuele aanwijzingen die aantonen dat de afstandelijkheid van de vader naar de zoon met de jaren afneemt. Hoe langer de vader aan het monument werkt, des te meer verwerkt hij het trauma en is hij in staat om het trauma te verwoorden.

Maar daarover straks meer. Eerst moet er nog over de bovenstaande passage worden gezegd dat de metafoor van het lekkende hart, die mevrouw Bromley hanteert, het trauma van de vader illustreert. Mevrouw Bromley beschouwt de emotionele gesteldheid van de vader als een open wond die nog steeds niet is genezen. Bovendien benadrukt het werkwoord ‘lekken’ het traumatische karakter extra treffend. Zoals een lekkende kraan water verliest, zo verliest de vader door het trauma delen van zijn identiteit. Dat verklaart zijn gedissocieerde, afwezige gedrag.

Hoewel John via mevrouw Bromley op het trauma van zijn vader wordt gewezen, begrijpt John het trauma van zijn vader nog niet helemaal. Dat komt omdat hij zijn moeder niet heeft gekend. Doordat ze alleen in de boeken voortleeft, is ze voor John zowel letterlijk als figuurlijk een talig concept. Hij krijgt minimaal toegang tot het verzwegen verleden van zijn ouders, maar hij wil dat verleden beter begrijpen. Hij wil de emotionele verbondenheid met zijn moeder aanwakkeren. Dat blijkt al uit het feit dat hij gestimuleerd wordt om dezelfde schrijvers te lezen als zijn moeder (26). Literatuur is hier op verschillende manieren een middel waarmee John met de moeder contact kan maken. Niet alleen probeert hij zich met zijn moeder te identificeren door de boeken te lezen die zij graag las, ook wordt via de literatuur zijn verbeelding geactiveerd.

Toch is alleen de verbeelding niet genoeg. Omdat hij geen beeld van haar heeft, creëert hij dat op basis van de verhalen die hij over haar heeft gehoord. Hij maakt van haar een personage, en wel een klassieker: een prinses ‘zoals ik die kende van de prenten in sprookjesboeken’ (22). Dat hij zijn moeder als een stereotiepe sprookjesfiguur ziet, benadrukt hoe weinig toereikend het kleine aantal verhalen is dat hij over zijn moeder heeft gehoord. Hij denkt zelfs dat ze een ‘verzinsel’ van zijn vader is, omdat niemand anders dan zijn vader hem over zijn moeder kan vertellen (22). ‘Toen ik echter die twijfels op een dag opbiechtte aan mevrouw Bromley zei ze stellig: “Ik heb het verdriet van je vader na haar dood gezien en zo’n

verdriet, jongen, dat verzin je niet'' (23). Wederom benadrukt mevrouw Bromley hiermee het trauma van de Johns vader. Ze doet dit echter op basis van wat zij *gezien* heeft. Hoe vaak hij op ook op het trauma wordt gewezen, hij kan het niet volledig begrijpen omdat hij het zelf niet heeft meegemaakt. Hij komt dit verdriet voornamelijk via de verhalen van mevrouw Bromley te weten en niet via zijn eigen vader.

Een ander punt waaruit blijkt dat John het trauma van zijn vader nog niet volledig begrijpt, is het feit dat hij de symbolische waarde van de boeken niet inziet. Hij beschouwt de boeken als 'oud papier' (26). Hij krijgt zijn vader zelfs zo ver om een van de waardevolle boeken van zijn moeder te verkopen, zodat hij kan studeren. Daarbij komt dat hij zonder schaamte boeken uitleent aan Mary om indruk op haar te maken. Wanneer ze *The Jungle Book* beschadigd terugbrengt, raakt hij wel in paniek, maar dat is eerder omdat hij bang is voor zijn vaders reactie dan dat hij beseft dat hij hiermee diens verwerking beschadigt. Bovendien laat John zich laatdunkend uit over de catalogus die zijn vader bijhoudt sinds enkele bibliotheken door de Duitsers zijn gebombardeerd (69).

Tot dusver lijkt het trauma van de vader los van de Eerste Wereldoorlog te staan. In zekere zin klopt dat ook, de dood van de moeder heeft niets met de oorlog te maken, maar als de Eerste Wereldoorlog uitbreekt, wordt de vader geconfronteerd met zijn traumatiserende verleden. Door de oorlog, specifiek: door bibliotheken die door de Duitsers zijn verwoest, voelt de vader zich genoodzaakt om een catalogus op te stellen. Hierdoor komt hij in contact met het boek dat hem het meest aan de dood van zijn vrouw en dus zijn trauma herinnert, namelijk het brievenboek van Keats aan zijn geliefde Fanny Brawne. In de passage waarin de vader dit boek weer in handen neemt staan diverse narratologische technieken die het trauma representeren:

'Zullen we wat eten?' riep ik opnieuw.

Het bleef stil in de voorkamer. [...] Mijn vader zat aan tafel een boek te lezen. Vreemd. Hij las nooit. Nieuwsgierig liep ik naar hem toe. Hij merkte mij niet op.

'Vader?'

Traag hief hij zijn hoofd op. Hij keek alsof hij elk ogenblik in tranen kon uitbarsten.

'John,' zei hij, met een stem die van heel ver kwam.

'Wat is er?' vroeg ik, werkelijk bezorgd.

'Niets,' zei hij en tegelijk deed hij het boek dicht. Het was [...] zo te zien in een uitstekende staat.

'Welk boek heb je daar?' wilde ik weten.

Enkele tellen bleef het stil. Toen zei hij: ‘Keats.’ Het klonk als een zucht. [...] Hij had dus een van de boeken vast die nog door mijn moeder waren meegenomen uit haar ouderlijke huis. Ik had hem er nooit eerder in zien kijken, laat staan lezen.

‘Dit zijn liefdesbrieven, toch?’ zei ik licht geamuseerd, omdat ik hem blijkbaar had betrappt.

Hij sloeg zijn ogen naar mij op. Zijn ernstige blik deed de lichte grijns om mijn mond krimpen. ‘Ik heb ze voorgelezen aan je moeder. In de dagen voor haar... voor jouw geboorte. Ze had het me gevraagd.’

Ik verstijfde. Het was alsof er ergens een deur was opengegaan waardoor het was gaan tochten in de kamer. (71-72)

Het begint al met de reactie die op Johns vraag uitblijft. Daarmee komt de vader getraumatiseerd en afwezig over. Daar komt bij dat hij een van zijn boeken leest. Aangezien hij dat nooit doet, moet dit wel bijzonder zijn. Dat dat ook het geval is, blijkt uit de uitstekende staat waarin het boek nog verkeert. Het boek symboliseert het trauma dat de vader jarenlang onderdrukt en nooit aangeraakt heeft. Het trauma is in die zin nog even ‘vers’. Nu hij er weer mee geconfronteerd wordt, raakt hij gedissocieerd. Hij wordt teruggevoerd naar het traumatiserende verleden en reproduceert deze ervaring in zijn hoofd. Vandaar dat hij niet in de gaten heeft dat John hem benadert. De stilte, de zucht, de aarzeling die op Johns vragen volgen – het zijn allemaal narratologische middelen die het trauma ‘verwoorden’. Ze illustreren het proces van verwoording en verwerking. De stilte is hier overigens niet alleen een vorm van onuitspreekbaar trauma en dissociatie, maar ook een vorm van rust, een moment, zoals Balaev stelt, om het zelfbeeld weer te herstellen en de juiste woorden te kunnen vinden.

Hoewel de vader het trauma probeert te onderdrukken en het niet in woorden kan uiten, dwingt het trauma om uitgesproken te worden. Dat blijkt in eerste instantie al uit het feit dat hij een catalogus bijhoudt. Hij verzamelt de boeken niet alleen op een obsessieve manier, maar spendeert ook maanden aan de documentatie ervan. Dit gedrag vertoont enige overeenkomsten met getraumatiseerden die te veel over hun trauma spreken, ware het niet dat de vader juist nog niet over zijn trauma kan praten, maar in gedachten en via de catalogus wel geobsedeerd lijkt door zijn trauma.

In plaats van dat hij het brievenboek meteen weglegt of snel doorbladert, komt hij zijn leed letterlijk en figuurlijk onder ogen. Via Johns vragen en nieuwsgierigheid krijgt de vader handvaten aangereikt om het trauma te verwoorden. In eerste instantie denkt John dat hij zijn vader heeft betrappt, wat nogmaals aantoont dat John het trauma van zijn vader nog niet volledig

begrijpt. De ommekeer vindt plaats wanneer de vader voor het eerst over de dood van de moeder vertelt. Het gebrek aan structuur en het feit dat hij de dood nog niet in de mond neemt maar in plaats daarvan Johns geboorte benoemt, benadrukken de problemen rondom de verwoording van trauma. Ze laten zien dat het verwoordings- en verwerkingsproces niet lineair is, maar regelmatig stagneert. Toch heeft de vader na jaren zwijgen een begin gemaakt. De deur die metaforisch openstaat, symboliseert niet alleen het begin van het verwoordingsproces van de vader, maar heeft ook voor John betekenis. Eindelijk krijgt hij toegang tot het verleden van zijn ouders. Toch heeft de vader zichtbaar moeite om het trauma te uiten:

‘Ze heeft me...’ begon hij, maar hij brak zijn zin af.

‘Wat heeft ze?’ vroeg ik.

‘Ach, laat maar, het doet er niet toe,’ zei hij nu. ‘Ik zet het wel weer terug.’

Zonder me nog een blik te gunnen stond hij op en liep aan mij voorbij [...] In mij begon iets te broeien en ik wist dat als ik me zou inhouden, hij hier nooit meer op terug zou komen.

‘Het doet er wel toe!’ riep ik feller dan ik wou. [...] ‘Je vertelt me nooit wat. Alleen maar dat stomme verhaal over hoe jullie elkaar hebben leren kennen. Voor de rest weet ik niets. Alles hou je voor je zelf. En dat ben ik zat! Ik ben toch geen kind meer.’

[...] Hij zocht naar een houding. [...] ‘John... ik het spijt me...’ begon hij te stamelen. ‘Je weet, ik ben niet zo’n prater...’

‘Daar heb ik geen boodschap aan,’ beet ik hem toe. Ik merkte dat ik stond te trillen op mijn benen.

Mijn vader keek me een poos nadenkend aan. Toen knikte hij en zei bedaard: ‘Ik zal het je proberen uit te leggen.’

Hij liep terug naar de tafel en nodigde me uit om ook te gaan zitten. [...] Mijn vader haalde een paar keer diep adem, sloeg zijn ogen naar me op en stak van wal: ‘Kort voor je geboren werd – je moeder was op dat moment al erg zwak – vroeg ze me of ik haar hieruit wilde voorlezen.’ Hij legde zijn hand boven op het boek. ‘Deze brieven, je weet het misschien wel, ze gaan over... hoe moet ik het zeggen? Die Keats, hij was ook ziek en hij schrijft aan zijn geliefde hoeveel hij van haar houdt en hij weet dat hij doodgaat... dat er geen toekomst voor hen is... en dat maakt hem bang... hij vindt het verschrikkelijk.’

De blik van mijn vader dwaalde af. (72-73)

Doordat er ‘iets’ in John begint te broeien, maakt het narratief nogmaals duidelijk dat levenloze objecten bezielde worden en zelfs het menselijk lichaam overnemen. Diezelfde eigenschap heeft trauma ook. Johns reactie legt overigens het probleem van transgenerationeel trauma nadrukkelijk bloot. Hij wil het trauma van zijn vader begrijpen, maar zijn vader kan het trauma moeizaam verwoorden, terwijl hij tegelijkertijd de behoefte heeft om erover te praten. De stiltes, zowel de drie puntjes als de handelingen die stiltes benadrukken, de haperingen, de chaotische zinsstructuren – het zijn verschillende narratologische technieken om het ontwrichtende karakter van trauma weer te geven. Tegelijkertijd kan er vanuit de theorie van Balaev naar deze passage worden gekeken. Stukje bij beetje slaagt de vader erin zijn trauma te verwoorden, maar belangrijke aspecten van het trauma, zoals de dood van de moeder, kan hij nog niet letterlijk benoemen. Maar daar zijn de narratologische stiltes voor. Zij zijn eveneens pauzes waarmee de vader de mogelijkheid krijgt om de juiste woorden te zoeken.

‘Je moeder, elke dag las ik haar één brief voor, en dan zei ze... dan zei ze dat ze zich ook zo voelde, zoals Keats... en ook zei ze dat het haar speet omdat ze het me zo moeilijk had gemaakt.’ Zijn stem was gaan trillen. Hij keek me nu recht aan. ‘Dat het haar speet, John. Dat zei ze. Terwijl ze nergens spijt van hoefde te hebben. Ik was met haar... ik zou voor haar...’

Hij schoofde zijn hoofd en slikte een paar keer.

‘Ze moet geweten hebben dat ze stervende was,’ vervolgde hij, weer min of meer bedaard. ‘Maar ik wilde dat niet geloven. Ik had niet eens door dat ze het me probeerde duidelijk te maken. Ze heeft hierin dingen onderstreept, John. [...] Om mij te laten inzien dat ze het niet zou halen. Om mij nog te zeggen hoeveel ze van mij hield. Ik wist dat niet. Ze moet het gedaan hebben toen ik er niet was. Kort voor ze stierf. Ik heb het boek nooit meer opengeslagen... ik kon het niet... ik...’

Hierop draaide hij zijn gezicht van me weg. Ik hoorde dat hij begon te snikken. Ik probeer mijn eigen tranen nog weg te slikken, maar het lukte me niet.

De rest van de avond hulde mijn vader zich opnieuw in zwijgen. [...] het boek had hij terug op zijn plaats in het rek gezet en er niet een keer meer naar omgekeken, alsof het hem onverschillig liet. In die zin was hij als een oester op de bodem van de zee geweest, die slechts heel kort zijn schelp had geopend om zijn weke en kwetsbare binnenkant te laten zien. (73-74)

Het is overbodig om weer te benoemen dat de verbale en non-verbale stiltes en de haperingen het verwoordingsproces weergeven. Wel moet er worden gezegd dat die stiltes de vader de mogelijkheid bieden om het juiste narratief te vormen en uiteindelijk expliciet over de dood van de moeder te spreken. Maar met haar dood lijkt het narratief ook ten einde. Na die stilte stelt de vader zich echter weer op zoals voorheen. Hij legt het boek en dus indirect zijn trauma weg. Hij probeert het trauma opnieuw te onderdrukken. De vergelijking met de oester maakt duidelijk dat de vader slechts even een deel van zijn trauma heeft verwoordt, maar nog niet in staat is om alles te uiten. Dit gedrag werd al reeds geprojecteerd op de deur die even openging en zelfs op de scheuren in het plafond. Zo bouwt het narratief een register op waarvan de beelden continu op de wond/het trauma wijzen.

De bovenstaande passage laat overigens goed zien dat er continu een spel wordt gespeeld tussen waarheid en leugen. Aan de ene kant worden er woorden gebruikt die zekerheid uitstralen, zoals ‘wist’, ‘nooit’ en ‘niet één keer’, maar tegelijkertijd wordt deze zekerheid geproblematiseerd door twijfelachtige woorden als ‘probeerde’ en ‘alsof’. De verteller denkt de waarheid te bereiken, maar de vraag is of dat werkelijk is zo. Dit blijkt ook wanneer hij de citaten van zijn moeder leest. Zijn moeder wordt in dit geval letterlijk in de boeken gerepresenteerd. Pas bij het lezen van de citaten voelt hij zich met zijn moeder verbonden en gelooft hij zijn vader: ‘Mijn moeder had dus geleefd! En ze had van mijn vader gehouden, met heel haart hart. Nu pas begreep ik hem. Na al die jaren’ (75). Voor het eerst sinds jaren heeft hij contact met de al dan niet in tekst gevatte stem van zijn moeder. Hij heeft het gevoel dat hij zijn vader begrijpt. De vraag is echter of dat werkelijk zo is. John fantaseert dat hij zijn moeder kan horen. Hij probeert zijn moeder voor de geest te halen, maar omdat hij alleen op basis van taal een beeld van haar moet schetsen, blijft het beeld van zijn moeder troebel, ‘alsof ze door mist omgeven was of haar gezicht achter een sluier verborg’ (75). Dit gevoel is kenmerkend voor kinderen van traumaslachtoffers. Het probleem van transgenerationeel trauma is immers dat de nakomelingen het trauma van hun ouders enkel op gemedieerde wijze – via verhalen (van anderen) – gepresenteerd krijgen.

Als klein intermezzo moet er worden gezegd dat in deze scène wederom het maatschappelijke karakter van literatuur naar voren komt, namelijk literatuur als bewaarplek voor herinneringen – zowel voor Keats als voor de moeder – maar ook literatuur als instrument om (universele) gevoelens mee over te dragen. De gevoelens van Keats worden overgedragen op de moeder en de gevoelens van de moeder worden overgedragen op John. Enerzijds dringen deze uitspraken wel tot hem door en beseft hij dat het hier om de liefde van zijn ouders gaat, anderzijds zorgt het probleem van het transgenerationele trauma ervoor dat de uitspraken op

afstand blijven. De liefdesuiting van zijn moeder betreft hij op zijn eigen gevoel voor Mary en zet hem aan tot masturbatie. Net als het feit dat hij Mary een boek uitleent om haar voor zich te winnen, illustreert de masturbatie dat John het verleden van zijn vader en moeder inzet voor particuliere (liefdes)doeleinden. Hij probeert het verleden te begrijpen, maar zal daar nooit volledig in slagen.

Het mag dus duidelijk zijn dat met het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog het trauma bij de vader weer aanwakkert. Tegelijkertijd is de oorlog een katalysator die het verwerkingsproces in gang zet. Immers, zonder de confrontatie met het trauma is er ook geen mogelijkheid om het trauma te verwoorden. Echter, en daarin zit de crux, naarmate de oorlog vordert wordt de vader door de oorlogsgruwelikheden wel continu indirect herinnerd aan zijn eigen trauma, maar wordt hem niet de mogelijkheid geboden om zijn verwerkings- en verwoordingsproces voort te zetten. Met andere woorden: het (collectieve) trauma van de Eerste Wereldoorlog overschaduwde het trauma van de vader.

Naarmate de oorlog vordert en dichterbij Engeland komt, neemt de gesteldheid van de vader af. Dat blijkt allereerst wanneer een collega van de vader, meneer Whitfield, overlijdt aan het front. Daarover zegt de vader: “‘Gesneuveld. Ginds.’” Hij maakte een beweging met zijn hoofd, alsof ginds slechts enkele meters hiervandaan lag’ (90). Hiermee wordt duidelijk dat de gebeurtenissen aan het front ook impact op het thuisfront hebben. De vader probeert het leed van mevrouw Whitfield te verzachten. Ze wil de prentenverzameling van haar man verkopen. Ze vindt het ‘rotzooi’ (Brijs, 92). Daarmee staat ze bijna haaks tegenover de vader als het om het uiten van trauma gaat. Beide personages hebben hun geliefde verloren. Waar de vader obsessief is wat betreft de herinnering aan zijn vrouw en in die zin stilstaat, wil mevrouw Whitfield niet aan het verleden denken en probeert alle herinneringen aan haar man uit te wissen.

Toch vertonen ze ook overeenkomsten. Ook de vader beschouwt de catalogus als ‘oud papier’ (127). Hij verbrandt de catalogus zelfs. Dit komt eveneens door de oorlog. Die behelst een confrontatie met de dood en zijn trauma. De oorlog overschaduwde het verwerkingsproces van de vader. Als postbode wordt de vader door de oorlog continu met de dood geconfronteerd. Zijn eigen verwerkingsproces stagneert hierdoor. Na de verbranding wordt het volgende gezegd: ‘Hierna was het stil. Er was alleen nog het tikken van de kachel. Maar veel warmte gaf die niet.’ (127). De catalogus was onlosmakelijk verbonden met het trauma van de vader. De catalogus was het middel waarmee de vader zich toch op zijn verleden kon focussen zonder daarover te hoeven te praten. Nu hij de catalogus heeft verbrand, heeft hij tegelijkertijd de

mogelijkheid tot zwijgen vernietigd. De stilte die voortvloeit uit de verbranding benadrukt nogmaals hoe onuitsprekelijk dat trauma is.

De verbranding kan nog beter begrepen worden in het licht van twee andere oorlogsgebeurtenissen. In beide gevallen speelt brand een cruciale rol en is dit verbonden met het trauma van de vader. De eerste gebeurtenis is wanneer Scarborough, Hartlepool en Whitby worden gebombardeerd. Vanaf dat moment zet de oorlog ‘voet aan land’ (132). De vader heeft vooral aandacht voor zijn boeken en vraagt zich af hoe hij zijn bibliotheek kan beschermen tegen brand. Ook nu wordt het duidelijk dat John het trauma van zijn vader nooit volledig zal begrijpen. Hij vervalt immers weer in zijn oude patroon door de vader erop te wijzen dat de boeken toch niets meer waard zijn.

De oplossing die de vader echter heeft om de boeken toch veilig te stellen, illustreert op symbolische wijze hoe zijn trauma door het trauma van de oorlog wordt overschaduwd. Hij schermt de boeken af met juten zakken van zijn werk. Door het sarcasme waarmee John op dit idee reageert, zegt de vader: ‘Je wilt het niet snappen,’ waarmee nogmaals het transgenerationale probleem aan de oppervlakte komt (133). De vader is drie dagen obsessief bezig met het veilig stellen van zijn boeken. Deze handeling vertoont sterke overeenkomsten met de catalogus. Beide illustreren hoe erg de vader met zijn eigen trauma bezig is en zijn manieren om het verleden te consolideren. Uiteindelijk besluit de vader weer opnieuw een catalogus bij te houden.

Het is maar de vraag of de vader met dit noodplan het verleden werkelijk behoudt. Het verleden is letterlijk en figuurlijk afgeschermd. Het bevindt zich achter muren van jute en is onbereikbaar voor de vader, terwijl de vader wel de drang heeft om in het verleden te vluchten. Wanneer het Kerst is, wordt deze drang des te groter. Met Kerst wordt de geboorte van Christus gevierd, die met zijn dood de mens bevrijdde van de erfzonde. In die zin wijst Christus’ geboorte indirect vooruit op zijn naderende dood. De terug- en vooruitwijzing op respectievelijk de zondeval en de kruisiging zijn voorbeelden van narratologisch trauma. Christus’ geboorte bevindt zich daar middenin en is dus onlosmakelijk verbonden met trauma. Iets soortgelijks kan worden gezegd over de situatie in huize Patterson. Ook hier liggen geboorte en dood in elkaar verscholen. Door Christus’ geboorte te vieren, wordt de vader indirect herinnerd aan de geboorte van zijn zoon en dus aan de dood van zijn vrouw. Immers, zoals Christus stierf voor de mensheid, zo stierf de moeder om John te laten leven. De vader gaat op kerstdag eerst naar het graf van de moeder. Hij moet de drang om te herinneren en te verwerken toch ergens uiten. Tijdens het eten gaat zijn blik regelmatig naar de muren van jute. ‘Daarbij keek hij steeds wanhopiger, alsof hij in een doolhof was terechtgekomen en keer op keer op dezelfde

doodlopende plek belandde. Tijdens het dessert zat hij geruime tijd met zijn lepeltje aan de rand van zijn pudding te pulken zonder dat hij er ook maar één hap van nam.’ (135).

Hierin worden verschillende middelen toegepast om het trauma van de vader te verwoorden. De verdwaalde blik, de doolhofmetafoor, het zwijgen, maar ook de herhalende handeling met het lepeltje - ze benadrukken stuk voor stuk het gefragmenteerde karakter van de vader, dat uit het trauma voortvloeit. Het lukt hem echter niet om dit in woorden te uiten. Ondanks, of misschien wel doordat de vader in al zijn handelingen over zijn trauma ‘spreekt’, wordt John zich bewust van het trauma van zijn vader. ‘In het licht van de kaars op tafel vielen me de lijnen in zijn gezicht op, grillig van vorm, zoals de barsten in een porseleinen kopje dat al meermaals gelijmd is. Ik was er vrijwel zeker van dat hij weer in gedachten bij mijn moeder verkeerde’ (135). Ook nu wordt het beeld van een barst/scheur geactiveerd. Nu bevinden de ‘barsten’ (het trauma) zich zelfs op de vader. Dit citaat illustreert overigens dat beeldspraak een veelvoorkomend narratologisch middel is om trauma mee te verwoorden. Juist het figuurlijke karakter ervan, de manier waarop beeldspraak zich kan onttrekken van de letterlijkheid en dus de werkelijkheid, biedt getraumatiseerden de mogelijkheid om trauma te verwoorden. Zoals Hermans immers stelt, bevindt trauma zich buiten het ‘voorstelbare’ en ‘normale’ (Hermans, 10). Trauma laat zich dan het beste vatten in taal die eveneens voorbij het ‘normale’ gaat, zoals beeldspraak.

Uiteindelijk kan de vader de dwang om te ‘spreken’ niet onderdrukken en begint hij weer opnieuw aan een catalogus en haalt sommige boeken van achter de muur van jute. Dat de vader de boeken afschermt met juten postzakken is overigens met een reden, die in lijn staat van het idee dat het trauma van de Eerste Wereldoorlog het individuele trauma van de vader overschaduwde. In de postzakken zit doorgaans de post van en over soldaten aan het front. Aanvankelijk zijn dit vooral positieve berichten en wordt de vader met open armen ontvangen door de families van de soldaten. Naarmate de oorlog vordert en dichterbij Engeland komt, verandert de toon. Het worden dan vooral de doodsbriefjes die de vader moet bezorgen. In deze voorgeschreven brieven van ‘On His Majesty’s Service’ staan de zakelijke gegevens van de gesneuvelde soldaat en dat hij als een held is gestorven. Dit tot grote onvrede van John en studievriend William Dunn, die het als leugens en propaganda beschouwen. John’s vader wijst hem er echter op dat de achterliggende bedoelingen van de overheid ook goed opgevat kunnen worden. Volgens hem zetten de media, gestuurd door de overheid, ‘de waarheid naar hun hand’, omdat het de enige troost voor de nabestaanden is (242). Deze woorden heeft de vader al eerder bij de boekenmarkt gebruikt (122). Daar maakt hij ook een semantisch onderscheid tussen liegen en de waarheid naar je hand zetten, waarbij dat laatste minder schadelijk is (122). De

vader laat John weten dat hij dit ooit nog wel zal begrijpen, wat ook gebeurt wanneer John aan het front terechtkomt en de brieven van omgekomen soldaten met zich meedraagt. Dit wordt in het volgende hoofdstuk uitvoeriger besproken.

Door de oorlog neemt het aantal diensten van de vader toe. Zijn werk bestaat enkel nog uit het bezorgen van overlijdensbrieven. Hij voelt zich hierdoor als een ‘engel des doods’ (164). Hij is diegene die anderen het trauma komt bezorgen. Als getraumatiseerde is dit voor hem onmogelijk. Hij houdt dan ook veel brieven achter, waaronder die van Matthew/Martin Bromley, om de families het trauma te besparen. Hij draagt deze potentiële trauma’s zwijgend met zich mee. Zijn leven wordt niet alleen gevuld met zijn eigen trauma, maar ook met dat van een hele gemeenschap. Met ‘potentiële’ wordt overigens niet bevraagd of ze überhaupt traumatiserend zijn, maar wordt er bedoeld dat de gebeurtenissen nog niet als zodanig traumatisch opgevat kunnen worden. Zolang de nabestaanden niet van hun dood weten, zijn de soldaten nog niet dood. Als John zijn vader vraagt naar informatie over jongens aan het front die allang gestorven zijn, zonder dat John dat weet, probeert de vader het gesprek te ontwijken en neemt hij een soortgelijke houding aan als wanneer John naar het traumatisch verleden van de vader vraagt.

De vader acht zichzelf dus enigszins verantwoordelijk voor het leed dat hij bij de families teweegbrengt met de overlijdensbrieven. De schuld kwestie, die net als bij Johns moeder samenhangt met de dood, wordt weer geactiveerd. Dat blijkt wanneer hij naar een herdenkingsdienst van omgekomen soldaten gaat. ‘Hij was in geen jaren bij een dienst aanwezig geweest, ook niet als er een van de bewoners op zijn ronde overleden was. “Dan kan ik dagelijks gaan,” had hij een keer gezegd. Toen ik hem vroeg waarom hij nu wel ging, draaide hij aanvankelijk om het antwoord heen. Tot hij zei: “Ik heb iets goed te maken.”’ (189-190). Wanneer de vader terugkomt van de herdenking, neemt hij dezelfde zwijgende houding aan. Tegelijkertijd laat hij ook merken dat hij wel over het trauma wil praten: “‘Hoe was het?’ vroeg ik. Hij sloeg zijn ogen naar mij op. Hij zag er moe uit, maar ook meende ik opluchting in zijn gezicht te bespeuren.’ (190). De vader reageert meteen op Johns vragen, ook op hoeveel slachtoffers er waren. ‘Hij hoefde hier niet eens over na te denken en ik was er zeker van dat als ik hem de namen had gevraagd hij ze weer een voor een had kunnen opsommen.’ (190). De vader wil er wel over praten, maar kan dit niet uit zichzelf. Zowel als verteller als personage in zijn eigen narratief, stelt John zijn vader in staat om over het trauma te praten. Hij is de vraagsteller over en toehoorder van zijn vaders trauma en functioneert daarmee als woordvoerder van zijn vaders trauma, vooral op de momenten wanneer zijn vader niet over het trauma spreekt, maar het trauma non-verbaal tot uiting komt.

John begrijpt steeds meer dat het werk van zijn vader sterk verweven is met trauma. De confrontatie met de gesneuvelde soldaten en het verplicht moeten melden voert hem terug naar zijn eigen trauma aan de dood van zijn vrouw. 's Nachts hoort hij zijn vader 'onafgebroken woelen. Dat deed me opnieuw beseffen hoe zwaar hij het had. Er was de last die hij als postbode te dragen had, zijn angst dat er iets met zijn boeken zou gebeuren, maar bovenal, nog steeds, zijn verdriet om mijn moeder. [...] Mijn vader ging door een hel, dag in dag uit, al bijna twintig jaar' (194).

Het aantal doden neemt steeds meer toe, niet alleen aan het westfront, maar ook in Engeland door de vele bombardementen. De rol van vuur is steeds nadrukkelijker aanwezig. Doordat de vader steeds meer doodsberichten moet bezorgen en de last van de dood en het trauma zo erg op hem drukt, sterft hij van binnen: 'Hij moest zo moe zijn dat zijn emoties verdoofd waren' (250). Dan slaat de dood toe. Londen wordt gebombardeerd. Er heerst enorme paniek in 'de buik van Londen' (254). Net als de vergelijking tussen de gesteldheid van de vader en de woning van John en zijn vader, brengt dit citaat eveneens de ruimte en het menselijk lichaam met elkaar in verband en onderstreept daarmee dat het menselijk lijden op de ruimte wordt geprojecteerd, en vice versa. John rent uit huis, maar hij weet niet of zijn vader hem heeft gevolgd. Wanneer hij naar huis terugkeert, blijkt zijn buurt geen schade te hebben, op een brandbom na. Wanneer John naar zijn huis gaat, staat het souterrain in brand. Dit komt niet door de brandbom. De vader zit immers aan tafel. Hij heeft zelfs zijn catalogus tevoorschijn gehaald en de tijd genomen om zijn postbode-uniform aan te trekken. Het woord 'uniform' vervult, zeker in de context van de roman, een dubbele rol. Zoals een soldaat in zijn uniform sterft, zo sterft de vader ook in zijn uniform. Zowel de militair als de postbode heeft een publieke functie en functioneert namens de staat. Beiden worden continu met de dood geconfronteerd.

Een belangrijk verschil is echter dat de vader de tijd heeft genomen om zijn uniform aan te trekken. Het lijkt hierdoor om zelfmoord te gaan. Is het dragen van een uniform dan wel een eerbetoon van de vader aan zijn land, of eerder een aanklacht? Hoogstwaarschijnlijk dat tweede. De politiek, die verantwoordelijk is voor de oorlog en de werkgever van de vader is, heeft de vader zo erg met de dood opgezaagd, dat hij niet alleen met zijn eigen trauma wordt geconfronteerd zonder dit te kunnen verwerken, maar tevens met het toekomstig trauma van veel families die hij over de dood van hun zoon of man moet vertellen. Over beide trauma's kan hij zich niet verbaal uiten. Hij bezwijkt hieraan en verkiest de dood. Met zijn dood wil hij ook alle doodsbriefjes verbranden, die hij in stilte heeft bewaard. Hiermee wordt brand een terugkerend motief dat sterk verbonden is met het uitwissen van trauma. Net als het moment

waarop de vader de catalogus en dus zijn trauma verbrandde, wordt in deze passage duidelijk dat de vader het trauma van zichzelf en van anderen letterlijk en figuurlijk in rook probeert op te laten gaan. Zoals Caruth, Nadal, Calvo en Van der Merwe en Godobo-Madikizel hebben gezegd, laat trauma zich niet zomaar uitwissen. Het dwingt de getraumatiseerde om het te uiten (Caruth 1996; Nadal & Calvo 2014; Van der Merwe & Godobo-Madikizel 2007). Daarom is het ook niet verrassend dat de brieven de brand overleven. De getraumatiseerde geeft zich over, maar het trauma blijft bestaan en wordt overgedragen op John.

Fictioneel voortleven van dode personages: over het trauma van mevrouw Bromley

In de vorige paragraaf is al besproken dat mevrouw Bromley overeenkomsten met de vader vertoont. Beiden lijden aan een trauma dat voortvloeit uit rouw. Ze kunnen allebei de dood van een dierbare niet volledig verwerken. Ze zijn zich weliswaar bewust van de dood van hun dierbare(n), maar kunnen dit leed niet verbaal uiten. Mevrouw Bromley rouwt om de twee zoons die ze heeft verloren. Dat ze gemarkeerd is door de dood van haar kinderen, wordt ook duidelijk doordat ze in uiterlijk kwetsbaarder en fragieler is geworden. Haar eerste zoon, Matthew, overleed na vier weken, een dag voor Johns geboorte. John lijkt deze positie in te nemen. Het tweede kind dat ze verliest, overigens weer een zoon, verliest ze bij de geboorte. Zijn plaats wordt ‘opgevuld’ door Jürgen. In tegenstelling tot John heeft Jürgen een eigen moeder en is dus alleen bij mevrouw Bromley voor de noodzakelijke voeding. De leegte die ze aan de dood van haar kind overhoudt, wordt niet opgevuld.

Dat geldt ook voor John. De dood van Matthew en Johns moeder vinden bijna gelijktijdig plaats. John en mevrouw Bromley staan zodoende in de schaduw van diegene die de ander heeft verloren. De relatie tussen John en mevrouw Bromley bestaat dan ook uit een wederzijdse afhankelijkheid. Waar John de zorg en liefde van een moeder nodig heeft, heeft mevrouw Bromley John nodig om haar gemis aan Matthew te stillen en haar moedergevoelens, gesymboliseerd in de moedermelk, te kunnen uiten. Vandaar haar uitspraak: ‘Melk is dikker dan bloed’ (12). Hiermee troost Bromley niet alleen John door hem te laten weten dat hij altijd op haar (moeder)liefde kan rekenen, ze zegt het tevens om zichzelf te troosten. Met deze uitspraak rechtvaardigt ze dat ze haar moedergevoelens, die voor Matthew bedoeld waren, op John projecteert.

Dat betekent nog niet dat John en mevrouw Bromley bij elkaar respectievelijk de positie van zoon en moeder innemen. Hoewel John mevrouw Bromley soms als een moeder beschouwt en de familie Bromley als zijn familie ziet, weet hij dat hij er geen onderdeel van is. Dat maakt meneer Bromley ook duidelijk door hem ‘een koekoeksjong’ te noemen (14). Hij benadrukt

met deze metafoor dat John in de schaduw van de overleden Matthew staat. Hij wijst hiermee niet alleen op de betekenis van het woord, namelijk een ‘bietser’, maar opent ook een biologisch discours. Een koekoek legt zijn eieren stiekem in het nest van een waardvogel. Dit ei kan bijna hetzelfde uiterlijk hebben als de eieren van de waardvogel. Wanneer het koekoeksjong uitkomt, gooit het de andere eieren van de waardvogel uit het nest en eist daarmee alle aandacht op. Met deze metafoor wordt benadrukt hoe fluïde identiteit kan zijn. Zoals een koekoek de identiteit van de jongen van de waardvogel aanneemt, zo lijkt John, mogelijk tegen wil en dank, de identiteit van Matthew aan te nemen. Die identiteitstransformatie komt een aantal keer voor en speelt een grote rol binnen de traumaverwerking van mevrouw Bromley.

Net zoals Johns vader nog in het verleden blijft leven en nauwelijks over de dood van zijn vrouw kan spreken, vertoont mevrouw Bromley ook stagnerend gedrag en onderdrukt het verlies van haar kinderen. Dat blijkt allereerst omdat John door mevrouw Bromley ‘Matthew’ wordt genoemd (13). Ook in de volgende passage komt naar voren dat de mevrouw Bromley de dood van haar zoon/zonen niet kan accepteren.

‘John wordt binnenkort pas negentien,’ zei mevrouw Bromley. ‘Je weet wel, vier weken na Matthew.’

‘Matthew verjaart niet meer, Daisy! Matthew is dood! Al negentien jaar! Hou in godsnaam op met die onzin!’

Een paar seconden lang was het ijsig stil in de kamer [...]. Mevrouw Bromley stond als verstijfd naast me. Haar gezicht zag lijkleek. (83)

Wat deze passage niet expliciet laat zien, maar wat op basis van meneer Bromleys reactie wel gesteld kan worden, is dat mevrouw Bromley, net als Johns vader, de beide kanten van traumatiserend gedrag vertoont. Aan de ene kant blijft ze over het verleden spreken alsof Matthew nog leeft en hanteert ze dus een teveel aan narratief. Aan de andere kant probeert ze hiermee de pijn uit dit verleden te onderdrukken. Wanneer meneer Bromley haar wijst op de werkelijkheid, kan Mevrouw Bromleys reactie hierop als getraumatiseerd worden gezien. De stilte, zowel verbaal als non-verbaal, maar ook de woorden ‘ijzig stil’, ‘verstijfd’ en ‘lijkleek’ – het zijn topoi die ook bij het trauma van Johns vader worden toegepast. De januskop van het trauma van mevrouw Bromley komt ook in de volgende passage naar voren:

Mevrouw Bromley had me ooit verteld dat het gemis van een geliefd iemand, vrouw, man, of kind, een heel leven kon duren. Ik was toen een jaar of acht.

‘John, stel je een keer voor dat ze morgen,’ was ze begonnen – geen idee meer wat de aanleiding was –, ‘een arm bij je moeten afzetten [...] Hoe zou dat voelen?’

‘Dat zou pijn doen, mevrouw Bromley, heel veel pijn.’

‘Wel, die pijn, alsof ze met een mes door je vlees snijden en met een zaag je botten... [...] die pijn is nog niets bij wat er achteraf gebeurt. Er is een veel ergere pijn.’

‘Hoe bedoelt u?’

‘Het gemis, John, het gemis.’ Ze sprak het uit op een manier die door merg en been ging. [...] ‘Hoe vaak zou je je arm missen als je die kwijt was, jongen?’ vroeg ze. ‘Hoe vaak zou je denken: had ik nou m’n rechterarm nog maar?’

Ik dacht diep na, maar voor ik een antwoord had kunnen geven, gaf mevrouw Bromley het zelf.

‘Bijna op elk moment,’ verzekerde ze mij. ‘Als je iemand een hand wilt geven, als je ergens een knoop wilt leggen, als je in je haar wilt krabben, als je een boterham wilt smeren, elke keer denk je aan je arm die er niet meer is.’

‘Goh, ik begin...’

‘En midden in de nacht,’ ging ze onverstoorbaar verder, ‘wanneer je eindelijk in een diepe slaap bent gesukkeld, dan droom je dat die arm daar weer hangt. [...] Maar zodra je je ogen opent, wat zie je dan? Dat je arm er toch niet is! En dat, jongen, dat doet pijn, heel veel pijn. Weet je waar?’

Ik schudde mijn hoofd.

‘Precies hier.’ Ze legde de muis van haar hand op mijn borstbeen. Door die hand voelde ik mijn eigen hart kloppen. ‘En dat elke dag opnieuw, John, zolang je leeft.’

Dat verhaal indachtig keek ik mijn vader aan, die nog steeds met zijn lepeltje aan zijn pudding zat te pulken. (135-137)

Wat vooral opvallend is, is de manier waarop de verteller, net als in de vorige passage, het trauma van mevrouw Bromley in verband brengt met dat van zijn vader. Zodoende lijkt het alsof zij het trauma van zijn vader én dat van haarzelf op figuurlijke wijze verwoordt. Dit is niet alleen narratologische strategie om zoiets abstracts als trauma en rouw aan een kind over te brengen, maar is voor mevrouw Bromley ook een handvat om het onuitsprekbare trauma toch in een narratief te vatten. Het trauma wordt weliswaar niet letterlijk verwoord, maar er wordt in ieder geval een begin gemaakt om het in een voor de getraumatiseerde zo behapbaar mogelijk vorm te construeren. De manier waarop dit gebeurt, benadrukt weer haar trauma. Haar manier van spreken is erg dwingend, wat wijst op het obsessieve karakter van trauma.

Door op Johns hart te drukken, wijst mevrouw Bromley erop dat het trauma juist inwendig en emotioneel wordt ervaren. Het is wellicht vergezocht, maar door voort te borduren op de hartsymboliek, wordt er weer een brug geslagen met het trauma van Johns vader, of beter: met de boekenverzameling van de vader, waarbij de boeken van de moeder ‘het hart’ van de bibliotheek vormen. Zoals volgens mevrouw Bromley trauma in het hart schuilt, zo schuilt de herinnering aan de moeder, en indirect het trauma aan haar dood, ook in de boeken die een hart hebben én vormen.

Een deel van de bovenstaande passage komt terug in de tekst, wanneer een van de jongste dochters van mevrouw Bromley de brief voor mevrouw Bromley met ‘On His Majesty’s Service’ erop geeft. Mevrouw Bromley weet al meteen wat dit betekent. In haar reactie komt duidelijk naar voren dat een oude wond opengaat. Ze is bang dat ze weer een kind, haar enige zoon, heeft verloren. Mevrouw Bromley weet niet dat Martin stiekem de geboorteakte heeft gestolen om in het leger te kunnen en begrijpt dus niet waarom er in de brief staat dat Matthew is omgekomen. Opmerkelijk aan dit moment is dat Molly, mevrouw Bromleys jongste dochter, niet weet wie Matthew is. Zij vraagt dit twee keer aan haar moeder, maar mevrouw Bromley geeft geen antwoord. Daarmee vertoont Molly overeenkomsten met de jongere John.

In deze situatie heeft John een bepalende functie. Hij weet dat hij een antwoord moet geven. In gedachten dringt mevrouw Bromleys eerdere traumasymboliek zich aan hem op: ‘Ik draaide mijn gezicht weg, maar voelde de blik van Mevrouw Bromley op me branden. *Het gemis, John, het gemis.* Ook Mary zat me afwachting aan te kijken. *En dat doet pijn, heel veel pijn. Weet je waar? Precies hier.* Toen hoorde ik mezelf spreken.’ (267). John voelt dezelfde verantwoordelijkheid als zijn vader. Hij wil ervoor bewaken dat mevrouw Bromleys trauma weer geopend wordt. Hij treedt daarom in de voetsporen van zijn overleden vader en zet het geheim voort. De wijze waarop het trauma verzwegen wordt, wordt in de tekst verwoord alsof John van zichzelf verwijderd raakt. Hij hoort zichzelf spreken. De mate waarin hij zich distantieert van zijn identiteit zal later, wanneer hij aan het front zit en de leugens omtrent de omgekomen soldaten in stand houdt door hun identiteit aan te nemen, een nog grotere rol spelen.

Het trauma van het westfront

Ook in het leger wordt John omringd met het trauma van anderen. Zoals de titel van het tweede deel al suggereert, verschuift het trauma van ‘het thuisfront’ naar ‘het westfront’. Ook nu legt de verteller het getraumatiseerde gedrag van sommige militairen in relatie met het gedrag van zijn vader. Een belangrijke rol hierin is weggelegd voor luitenant Ashwell, van wie John de

assistent wordt. Samen met sergeant Chapman heeft hij tijdens de Slag aan de Somme bij Gommecourt gevochten. Beiden raakten gewond, kregen verlof en keerden weer terug naar het front. Beiden vertonen gemarkeerd en getraumatiseerd gedrag. Ze uiten dit wel op een andere manier. Zo blijft Chapman in het verleden hangen door eenzelfde houding als tijdens de Somme aan te nemen. Ook laat hij de andere soldaten geregeld de wonden zien, die hij aan de slag heeft overgehouden. Chapmans trauma kan als hiermee als een teveel aan narratief worden gezien. Dit in tegenstelling tot Ashwell, die zijn trauma niet kan verwoorden. Toch vertoont hun trauma een overeenkomst: allebei hebben ze moeite het verleden los te laten. Dat maakt Ashwell later ook duidelijk, wanneer hij zich beklaagt over de kapitein, die niet weet wat er in Chapman omgaat (348). Daarbij maakt Ashwell John duidelijk dat je ‘praters’ en ‘zwijgers’ hebt, ‘maar hoe je het ook wendt of keert, het maakt uiteindelijk geen verschil’ (349).

Op de dag dat het leger naar het front vertrekt, zegt Chapman dat het ‘veel te vroeg’ is (273). Dit kan dubbel worden geïnterpreteerd. Het meest voor de hand ligt dat Chapman hier te vroeg qua tijdstip bedoelt. Tegelijkertijd kan het ook zijn dat Chapman bedoelt dat het nog te vroeg voor hen is, in het bijzonder voor Ashwell, om weer naar het front te gaan. Chapmans uitspraken zijn vaker dubbelzinnig. Zo zegt hij over Ashwell: ‘Geen kogel dringt tot hem door’ (276). Gezien het feit dat heel Ashwells divisie tijdens de Somme is omgekomen, behalve hijzelf, kan deze uitspraak letterlijk worden opgevat. Figuurlijk is de uitspraak ook van toepassing en benadrukt het Ashwells gedissocieerde, getraumatiseerde karakter.

Ashwell probeert het trauma te onderdrukken. Toch dringt het trauma zich aan hem op. Of beter: toch voelt hij zich gedwongen om het trauma op te zoeken en te reproduceren. Hiermee vertoont hij de eerste overeenkomst met Johns vader. Net als bij Johns vader, komt Ashwells trauma ook fysiek tot uiting. Zo ziet hij er erg oud uit, terwijl hij een jaar ouder is dan John. Hij is al kalend, waarbij het overgebleven haar ‘als een roestige sikkel’ over zijn achterhoofd loopt (296). Bovendien heeft hij een tik aan zijn linkeroog, die erger wordt als hij met zijn trauma wordt geconfronteerd. Het herhalende karakter van de tik, waar Ashwell geen grip op heeft, is typerend voor trauma. Het trauma dwingt de getraumatiseerde om geuit te worden, maar omdat de getraumatiseerde dit niet kan, blijft hij telkens haperen. Ashwell kan uit het niets ontwricht en gedissocieerd overkomen. Geen woord dringt dan figuurlijk tot hem door (zelfs geen kogel).

Een goed voorbeeld daarvan is het moment waarop John met Ashwell meegaat naar Arres. Ashwell wil namelijk planten voor zijn herbarium zoeken. Dit herbarium is hij na de Slag aan de Somme begonnen. De manier waarop hij met zijn verzameling omgaat lijkt erop ‘alsof hij naar de loopgraven’ gaat (330). Dat alleen maakt al duidelijk dat de verzameling

verbonden is met zijn oorlogstrauma. Het verzamelen en behouden *an sich* roept herinneringen aan het trauma van Johns vader op. Beiden zitten vast in hun traumatisch verleden en gebruiken de ruimte, en niet het woord, om hun trauma te uiten. Waar Johns vader de boekenkast gebruikt, gebruikt Ashwell de natuur. Daarmee dient er zich een parallel aan. De gebeurtenissen en acties in de delen ‘Het thuisfront’ en ‘Het westfront’ spelen zich weliswaar in een andere plaats en tijd af, maar de delen hebben meer met elkaar gemeen dan in eerste instantie lijkt. Net als het eerste deel, ‘Het thuisfront’, legt de titel van het tweede narratief het verband met de oorlog bloot, maar benadrukt dat de oorlogservaring vanuit een andere ruimte wordt verteld. In beide delen wordt de ruimte ingezet om het onuitsprekbare trauma op te projecteren. Doordat de grens tussen het thuisfront en westfront enigszins wordt opgeheven, wordt – hoewel nooit expliciet vermeld – ook Johns pijn om zijn vaders dood gereproduceerd. Hoe graag een individu de pijn probeert te onderdrukken, de pijn blijft zich opdringen, zelfs als het individu in een andere omgeving is.

Enerzijds kan een getraumatiseerde de ruimte inzetten om zijn trauma op te projecteren en te verwerken, anderzijds kan deze ‘getraumatiseerde ruimte’ ook een contra-effect hebben. Door het trauma te ‘verwoorden’ confronteert de ruimte de getraumatiseerde continu met zijn trauma. Wanneer Ashwell, korporaal Wilson en John naar Arras rijden en ze Porte Baudumont passeren, worden ze door de verwoeste omgeving geconfronteerd met het trauma van de gemeenschap. Ashwell wil dit onderdrukken en eist dat de autokap naar beneden gaat. Korporaal Wilson probeert hem nog op andere gedachten te brengen. Hij heeft zichtbaar minder moeite met het trauma, ondanks dat hij net als Ashwell in hetzelfde dorp heeft gevochten. Net als Chapman, is Wilsons trauma een teveel aan narratief. Hij blijft maar om de slag praten en toont met trots de wond die hij eraan heeft overgehouden, terwijl Ashwell dit verleden probeert te onderdrukken.

Luitenant Ashwell bleef apathisch voor zich uit kijken, maar dat belette de korporaal niet om zijn monoloog te vervolgen.

‘En dan mag ik nog van geluk spreken dat mijn compagnieoverste een verslag wilde opmaken. De wond was te mooi om waar te zijn, begrijpt u? Ik zou het zagezegd zelf gedaan hebben. Stelt u zich toch eens voor. Dat had me voor het vuurpeloton kunnen brengen. Godzijdank hebben ze hun vergissing op tijd ingezien.

‘Korporaal Wilson,’ zei luitenant Ashwell. In zijn stem klonk enig ongeduld door.

‘En toen hadden ze dit baantje voor mij in petto,’ ging Wilson onverstoort verder, ‘en twee strepen op mijn mouw. Eén duim in ruil voor twee strepen, er zijn al slechtere deals gesloten, niet? Maar toch, sir, je mist al gauw je maten en...’

‘Korporaal Wilson!’ verhief de luitenant zijn stem. ‘Hou nu even uw mond!’ (328)

Deze passage laat treffend zien hoe krachtig trauma kan zijn. Het ondermijnt zelfs de militaire hiërarchie. Als korporaal is Wilson ondergeschikt aan luitenant Ashwell. Deze wet van de militaire rangorde wordt echter overschreden, doordat Wilson over zijn trauma blijft praten. Zo sterk kan trauma zijn.

Het is duidelijk dat Ashwell niet met het traumatiserende verleden geconfronteerd wil worden. Desalniettemin, en daarin schuilt de januskop van trauma, wordt Ashwell ook gedwongen om het trauma te reproduceren. Het bos waarin Ashwell de planten zoekt bevindt zich op een paar kilometer van het front. Het bos wordt als ‘dreigend’ beschouwd, waar een ‘spookachtig spel’ wordt gespeeld ‘met de grillige schaduwen van bomen’ (331). Niet alleen zit het trauma in de ruimte verwerkt, de omgeving functioneert ook als toegangspoort tot het trauma. Hoewel het geluid van kogels steeds hoorbaarder wordt, is Ashwell gefocust op zijn plantenverzameling. Na iedere plant komt hij dichterbij het front. De natuur functioneert als een vernislaag om zijn trauma. Zij stelt Ashwell in staat om zijn trauma te verwerken, maar confronteert hem tevens met zijn trauma. De climax is het moment waarop Ashwell een plant probeert te plukken, maar tussen de stengels een hand aantreft. Ashwells gedissocieerde reactie hierop kan zondermeer als getraumatiseerd worden beschouwd.

Eén ogenblik dacht ik dat hij naar het front zou rennen, maar toen kwam hij zo abrupt tot stilstand dat het leek of hij op een onzichtbare muur was gestuit. Bij hem aangekomen zag ik dat hij in het midden van een brede zandweg was gestopt. Voor ons strekte zich een zo goed als leeg landschap uit, met hier en daar een verkoolde boom, kale takken zwart afgetekend tegen de blauwgrijze lucht. Voor het overige stonden er alleen nog half versplinterde boomstammen overeind, verspreid over het hele terrein. De aarde eromheen was kaal en donker en vertoonde vele met roestig water gevulde kraters. Mijn blik bleef echter hangen aan de lichamen die naast en in die kraters lagen. Tientallen dode lichamen, de meeste nog gehuld in een blauwgrijs uniform, met het vlees van gezicht en handen half weggevreten, de oogbollen starend naar de lucht. [...] Toen ik me weer oprichtte zag ik dat zijn gezicht grijs was als as. Zijn starre blik zat gekluisterd aan het gruwelbeeld voor hem. Zijn borstkas ging zwoegend op en neer. (334)

In deze passage worden natuur en trauma elkaars gelijken. Waar aanvankelijk de grijze lucht, de kale takken, verkoolde bomen en versplinterde boomstammen beelden zijn om het trauma uit te drukken, is aan het einde het trauma werkelijk in de natuur ingebed. Daarbij valt overigens op dat een aantal kleuren en beelden een brug slaan met andere motieven. De kaalheid en de roest zijn al eerder uitgedrukt in het uiterlijk van Ashwell, waarmee wordt bevestigd dat zijn trauma ook fysiek tot uiting komt. Bovendien wordt de kleur van Ashwells gezicht vergeleken met as, een motief dat onlosmakelijk met trauma is verbonden, zeker gezien het feit dat zijn manier van verwerken sterke overeenkomsten vertoont met Johns vader, bij wie as en trauma ook onlosmakelijk verbonden waren. Ook de verkoolde bomen verwijzen naar datzelfde as. Het trauma is bij Ashwell zelfs op een nog dieper niveau aanwezig. Zijn naam ‘Ash-well’ is een metaforische typering die eveneens laat zien dat het trauma continu in en rond Ashwell aanwezig is.

Na deze confrontatie houdt Ashwell de schijn op of er niets is gebeurd. Zijn trillende oog verradt hem echter. De confrontatie met het traumatische verleden stelt Ashwell enigszins in staat om over zijn trauma te spreken. De wijze waarop hij dat doet – ‘je hebt praters en je hebt zwijgers’ – is echter wel erg verpakt. Het is eerder de stilte van de witregel die na deze uitspraak volgt, die wijst op het onuitsprekbare trauma (349). Zelfs bij een tweede confrontatie met zijn traumatische verleden, kan Ashwell nog niet volledig over zijn trauma spreken, ook al is deze confrontatie al veel meer een reproductie van zijn traumatische verleden. Die confrontatie vindt plaats wanneer hij met zijn peloton naar het front gaat. Dit gebied wordt ook wel ‘niemandsland’ genoemd (353). Die term betekent in deze context niet alleen het neutrale gebied tussen de twee fronten, maar impliceert eveneens dat er in dit ‘land’ geen identiteit bestaat. In dit land ben je niemand: als je overlijdt, word je niet begraven of herinnerd door middel van een kruis of grafsteen, maar achtergelaten in en onderdeel van de natuur. Ruimte en trauma staan weer zodoende op hetzelfde niveau. John heeft aanvankelijk nog niet door wat het betekent om het niemandsland te moeten betreden. Pas als hij zijn met houtskool zwartgemaakte gezicht ziet, slaat de angst toe. Het zwart is een eventuele voorspelling van zijn lot. Het is de kleur van de dood en de aarde van het niemandsland waarin hij wellicht ten onder gaat.

Ook Chapman, wiens houding tot nu toe als stereotype mannelijk kan worden beschouwd, laat zien dat hij toch met een trauma te maken heeft (352). Net als de rest heeft hij drank nodig om zijn angst te onderdrukken. Het zou ongepast zijn om hier het gezegde ‘gedeelde smart is halve smart’ toe te passen, maar deze passage laat wel zien dat de onderlinge band in het peloton verbetert, in het bijzonder tussen Ashwell en John. Ze delen dezelfde angst.

Het is dan ook voor het eerst dat Ashwell zijn trillende oog niet probeert te verbergen (352). Ook dit gedrag kan als een (non-verbale) opening tot zijn verwerkingsproces worden beschouwd.

Wanneer Ashwell Jimmy Parker als beloning de Duitse helm laat pakken, maar dit een boobytrap blijkt te zijn en Parker komt te overlijden, raakt Ashwell echter weer gedissocieerd doordat hij weer met zijn trauma wordt geconfronteerd. Jimmy's dood brengt hem terug naar zijn eerdere trauma waarin hij ook verantwoordelijk was voor de dood van zijn soldaten. Hoewel het nu 'maar' om één dode gaat, blijkt het verleden zich te herhalen. Net als bij Johns vader, gaan schuld en dood hier hand in hand. Op de terugweg beweegt de luitenant zich zwijgend door de modder, 'alsof hij een bepakking van een ton op zijn rug' draagt (362).

De luitenant probeert de gebeurtenis te onderdrukken door 'in een van zijn plantengidsen te bladeren' (363). Ook de andere soldaten proberen de gebeurtenis aan het front te verwerken door naar het thuisfront te schrijven. Zeker, ze schrijven de brieven om de tijd de doden, maar het schrijven is ook een vorm van verwerken. Dat blijkt wel uit het feit dat Ashwell bijna alle brieven met het censuurpotlood moet corrigeren, wat betekent dat er te veel geheime informatie – waarschijnlijk over Jimmy's dood – in die brieven staat. Alleen het peloton deelt deze gebeurtenis, de buitenwereld daarentegen komt door de censuur niet van Jimmy's dood te weten. Deze spanning tussen leven en dood problematiseert zijn identiteit. In feite heeft hij geen identiteit. Hij is een niemand, wat temeer wordt bevestigd door het feit dat hij in het niemandsland is achtergelaten en niet wordt herinnerd door middel van een gedenksteen of in een brief.

Over Jimmy's dood wordt uiteindelijk niet gesproken, noch in briefvorm noch verbaal, wat het onuitspreekbare trauma des te meer benadrukt. Vooral voor Ashwell gaat Jimmy's dood gepaard met het onuitspreekbare trauma. Hij slaagt er niet in om de autoriteiten en de familie Parker op de hoogte te brengen van Jimmy's dood. Hiermee wordt niet alleen duidelijk dat Ashwell zijn eigen trauma probeert te onderdrukken, maar vertoont Ashwell wederom een overeenkomst met Johns vader, aangezien ze het allebei niet kunnen opbrengen om de nabestaanden op de hoogte te brengen. Beiden kampen met een onuitspreekbaar trauma, vertonen hierover in hun gedrag een teveel aan 'narratief' vanwege hun verzameldrift en verzwijgen de dood tegenover anderen. Hij is evenmin in staat om de brief te lezen die Jimmy's moeder vlak voor zijn dood had opgestuurd. In plaats daarvan vraagt hij John om van informatie te voorzien. John beseft dit en geeft daarom een neutrale, verkorte versie van de brief. Net als bij mevrouw Bromley verzwijgt en/of liegt John om andermans pijn te verzachten. Daarmee treedt John in dezelfde voetsporen als de overheid, zijn vader en Ashwell. Allemaal proberen

ze de pijnlijke, traumatiserende werkelijkheid naar hun hand te zetten. Ze creëren een pseudo-werkelijkheid waarvan ze denken dat die minder pijnlijk is.

Ashwell spreekt pas voor het eerst over zijn trauma na de derde confrontatie, oftewel: de tweede keer dat het peloton het niemandsland betreedt. Ze moeten een landschap van lichamen doorkruisen. Om niet met de dood geconfronteerd te worden, gebiedt Chapman iedereen om voor zich uit te kijken: ““Voorwaarts, voorwaarts!” blafte sergeant Chapman. “Kijk niet op of om””(370). Hoewel Chapman en Ashwell allebei op een andere manier hun trauma ‘verwoorden’, is dit citaat wel op beiden van toepassing. Allebei proberen ze de werkelijke pijn van hun traumatiserende verleden te onderdrukken. Chapman blijft dit overigens herhalen, waarbij het repetitieve karakter van het trauma alsnog naar voren komt. Geen van de soldaten ontkomt eraan om toch een blik op de doden en het traumatiserende verleden onder hen te werpen. Trauma dwingt immers om geconfronteerd te worden.

Bij de tweede keer in het niemandsland wordt de band tussen Ashwell en John alleen maar beter. Exemplarisch is het moment waarop John een dug-out schoonmaakt. Het schoonmaken staat hier tevens symbool voor reiniging (van zijn geest). John wordt gestoord door een dier, dat hij aanvankelijk voor een rat aanziet. Het beest verdwijnt ‘via een opening onder het dak van balken en zandzakken in de dug-out’ (373). Ook nu kan de opening worden gezien als een symbool voor de confrontatie en verwerking van het traumatiserend verleden. Dat wordt bevestigd door de zandzakken. Hoewel het nergens in de roman expliciet wordt genoemd, waren die zandzakken voornamelijk van jute gemaakt. Ze zijn van dezelfde stof als de postvakken van Johns vader en verwijzen dus indirect naar het trauma van zijn vader en hemzelf. Dergelijke alledaagse objecten als een opening, of een zandzak zijn dus doordrenkt van trauma. Het trauma laat zich niet begrenzen, het projecteert zich op de ruimte en ‘schreeuwt’ om gereproduceerd te worden.

Opmerkelijk aan deze passage is overigens dat John in eerste instantie denkt dat een rat hem van zijn ‘schoonmaakwerk’ houdt. Voor de soldaten vormt de rat een bedreiging. Het beest is een verspreider van ziektes, doet zich tegoed aan (dode) lichamen en staat zodoende op bijna gelijke voet met de dood. Dat juist een rat John van zijn schoonmaken afhoudt, onderstreept de problematiek rondom traumaverwerking. De confrontatie met de dood belemmert de getraumatiseerde om het trauma te verwerken. Ashwell wijst John er echter op dat het geen rat is, maar een merel die een nest in de dug-out heeft gemaakt. Daarmee komt het verwerkings- en verwoordingsproces in een heel ander licht. Hier is geen sprake van een confrontatie met de dood die het proces belemmert, maar van een herontdekking van natuur. Het is dit kleine teken van vooruitgang dat John en Ashwell aanzet om over hun verleden te praten. Het nest en in het

bijzonder het ei, een symbool van nieuw leven in een door dood gedomineerde omgeving, bieden hun genoeg houvast ‘in deze tijden van oorlog’ (374). Het zet John zelfs aan om een gedicht van Keats te citeren. Ashwell kent dit gedeeltelijk en vult aan. Dit is wat literatuur onder andere vermag: het schept een band en vormt een middel om (onuitspreekbare) gevoelens mee te uiten. Aan die tweede eigenschap van literatuur wordt in het volgende hoofdstuk meer aandacht besteed. Nu gaat het om de band tussen John en Ashwell, die geïntensiveerd wordt en ervoor zorgt dat de twee voor het eerst over een deel van hun traumatiserende verleden spreken.

Van de dood van Johns vader was Ashwell al op de hoogte, maar hij wist nog niet van Williams zelfmoord. John begint hier overigens over wanneer Ashwell zegt dat, op vogels na, alleen ratten nog kunnen gedijen in de krochten en openingen van de loopgraven (376). Niet alleen wordt er hiermee duidelijk gemaakt dat het in de loopgraven slechts een kwestie van merels (leven) of ratten (dood) is, maar tegelijkertijd herinnert het John aan Williams uitspraak: ‘beter een rat dan een lemming’. Deze uitspraak, die William vooral gebruikte om het kuddegedrag van de patriottistische militairen te vergelijken met het zelfdestructieve karakter van de lemming, is volgens Ashwell een mythe. De lemming probeert vooral te overleven. Daarmee wordt het beeld van de militair flink genuanceerd. De werkelijkheid die William heeft geschapen verliest aan kracht. Net als de brieven van de overheid en het verzwijgen van de overlijdensbrieven door Johns vader en John zelf, komt hiermee ‘de waarheid’ op losse schroeven te staan.

Wanneer John de uitspraak herhaalt, zegt hij: ‘Het was eruit voor ik er erg in had, alsof William ineens door mijn mond had gepraat.’ Vooral de bijzin is een opmerkelijke toevoeging, die niet genegeerd kan worden. Die bijzin roept de vraag op wie er spreekt, problematiseert de grenzen van iemands identiteit en kan eveneens erg goed begrepen worden vanuit de traumatheorie. De ‘stem’ van William, of beter: de herinnering aan William en indirect aan zijn dood, dringt zich aan John op en dwingt John om uitgesproken te worden. Ashwell reageert hier begripvol op: ‘In zijn stem en in zijn gebaar zaten zoveel empathie dat ik voor het eerst aan hem durfde te vragen wat hij dan had meegemaakt. [...] Ik verwachtte geen of hoogstens een ontwijkend antwoord. Maar deze keer draaide hij er niet omheen. “Ik heb een heel peloton verloren, John.” (378). Voor het eerst spreekt Ashwell over zijn trauma. Deze bekentenis is niet erg lang. Wat volgt is een stilte, die weer uitgedrukt wordt in de leegte van het papier. Er is weliswaar een begin gemaakt, maar de vergelijking die John tussen zijn vader en een oester maakte, lijkt ook op Ashwell van toepassing. Even ‘breekt’ hij open, maar omdat hij nog niet volledig in staat is om zijn trauma in een narratief te vatten, neemt hij weer een gesloten houding

aan. Het verwoordingsproces wordt in de ban gedaan. In de stilte die daarop volgt, spreekt juist het onuitspreekbare trauma.

Er is nog één confrontatie met zijn verleden nodig om Ashwell echt over zijn trauma te laten spreken. Dit gebeurt wanneer John Ashwell redt tijdens het offensief. Voor Ashwell betekent dit offensief een reproductie van zijn traumatiserende verleden. Net als bij de Somme, ziet hij toe hoe zijn peloton zware verliezen lijdt. Chapman wordt meteen geraakt en bij Edward Hazel wordt 'in een rechte snee als met een mes [...] zijn hele rechterarm van zijn lichaam gesneden' (396). Het bloed spuit 'in gulpen uit de gapende wond' (397). Bij Alfred Brown, een andere soldaat, is het hoofd er half afgeschoten en is het bloed over het gras verspreid. Deze plastische beschrijvingen van de gewonden dienen niet alleen om het werkelijkheidsgehalte hoog te houden, de wonden staan tevens symbool voor Ashwells trauma. Dit trauma neemt bezit van hem en dissocieert hem. 'Daar stond, in dat landschap waarin niets overeind was gebleven, mijn eigen luitenant, rechtop als een kaars, helemaal verstijfd, zoals ik hem ook had aangetroffen in Souchez toen hij op het veld van lijken was gestuit' (396). Net als in Souchez is het veld nu vol bloed/liken. Bovendien wordt de aanval als een 'kogelregen' beschouwd, waarmee wordt benadrukt dat de ruimte het trauma projecteert. Ook het feit dat Ashwell 'verstijfd' is, impliceert dat hij figuurlijk bevroren, ofwel gedissocieerd is. Dit beeld werd overigens ook gebruikt om het gedissocieerde gedrag van Johns vader en mevrouw Bromley te benadrukken. Vlak voordat de kogelregen hem raakt, redt John hem. In die zin lijkt Chapmans eerdere uitspraak dat geen kogel tot Ashwell doordringt, en indirect het eerdere oorlogsverleden dat onlosmakelijk met die uitspraak is verbonden, weer van toepassing:

Ik liet mijn blik over zijn benen gaan, zijn onderbuik, hij was niet geraakt. In enkele flitsen verscheen toen onverwachts mijn vader voor mijn ogen, hoe hij in elkaar gezakt op zijn stoel zat, vervolgens zag ik hoe William in een trage beweging een geweer naar zijn slaap bracht, iets dat ik nooit werkelijk had gezien, maar me al honderden keren had voorgesteld, en ten slotte was er opnieuw het beeld van luitenant Ashwell, enkele ogenblikken eerder, hoe hij stokstijf was blijven staan, klaar om een regen van kogels op te vangen (397).

De herinnering aan zijn vader en William zegt allereerst veel over Johns eigen trauma. Hij heeft Ashwell gered, wat tegelijkertijd weer het schuldgevoel oproept dat hij zijn vader en William niet heeft kunnen redden. Daarnaast worden er in dit citaat nogmaals parallellen tussen Ashwell en Johns vader getrokken. Net als bij zijn vader heeft hij anderen nodig om hem van context te

voorzien. Waar dat bij zijn vader mevrouw Bromley was, is dat in dit geval korporaal Tolhurst. Een groot verschil is dat mevrouw Bromley positief over Johns vader sprak, terwijl Tolhurst Ashwell juist als lafaard ziet. Doordat hij een link legt tussen zijn vaders gedissocieerde gedrag en dat van Ashwell, is hij een van de weinigen die Ashwell niet als lafaard beschouwt.

Dat gezegd hebbende vindt er in het verhaal wel een opmerkelijke ommekeer plaats. Waar Ashwell als luitenant eerst de moedige was, is hij nu de lafaard, terwijl John, die voorheen weigerde het leger in te gaan en daardoor als lafaard werd gezien, juist als held wordt beschouwd. Het is een van de vele voorbeelden die begrippen als ‘waarheid’ en ‘identiteit’ relateert. De betrekkelijkheid van ‘de waarheid’ wordt nogmaals onderstreept door het mini-narratief dat Tolhurst geeft en dat allerm minst als betrouwbaar kan worden beschouwd. Daar worden verschillende tekstuele aanwijzingen voor gegeven:

‘Wat ik heb gehoord,’ stak hij [Tolhurst] vervolgens van wal, ‘is dat de luitenant op een dag plotseling verdwenen was, samen met zijn bedoende. Zijn peloton, of wat er nog van over bleef, de slag was al een hele poos bezig, zie je, heeft toen de hele loopgraaf uitgekamd, zonder resultaat. Uiteindelijk heeft een patrouille ze ’s nachts teruggevonden, ergens in het niemandsland, de bediende was dood, een granaatscherf in z’n buik, en luitenant Ashwell was zo bleek en stijf dat ze eerst dachten dat hij ook dood was. Maar achteraf bleek dat hij nog geen vingernagel had gescheurd. Daarna is hij niettemin een hele poos weggebleven, geen idee waar hij toen gezeten heeft. [...] Maar hoe het ook zij, Patterson, ze hadden hem nooit mogen terugsturen, hij is een gevaar voor zijn eigen mannen en zeker voor jou, onthoud dat als je nog een keer meent de held voor hem te moeten uithangen’ (408-409).

Hoewel Tolhurst erg stellig afsluit, zit dit citaat vol onzekerheden. Dat begint al met ‘wat ik heb gehoord’, maar uit zich ook in ‘geen idee waar hij toen gezeten heeft’ en vage tijdsaanduidingen als ‘een hele poos’ en ‘achteraf bleek’. Niet voor niets beschouwt de verteller deze informatie als een ‘verhaal’ (409). Tolhursts perceptie van de werkelijkheid is een constructie. Die wordt later ook gedeconstrueerd wanneer Ashwell door John wordt verplicht om over het traumatiserende verleden te spreken. Op een soortgelijke manier dwong John ook zijn vader om over zijn trauma te praten, waarmee de parallel nogmaals wordt benadrukt. Ashwell verwoordt zijn trauma zelfs op een soortgelijke manier als Johns vader. Ook Ashwell heeft stiltes en pauzes nodig om zijn trauma in een coherent verhaal te vatten. Daarvoor worden dezelfde narratologische technieken ingezet als de drie punten en zinnen als ‘Schoorvoetend

nam hij opnieuw het woord' (412). Het probleem bij Ashwell is dat hij niet in staat is om er een coherent verhaal van te maken, omdat hij zich niet alles meer kan herinneren. Het trauma heeft hem dusdanig gedissocieerd dat hij geen grip op zijn herinnering heeft. Zo herinnert Ashwell zich niets van het bos van Souchez, of van de dood van Jimmy Parker. 'Hij [Ashwell] sloot zijn ogen, zuchtte en zei: "Ik zie hem nog de dug-out binnenkomen, met een stralend gezicht, en daarna, daarna..."' (413).

Ondanks dat John begrijpt dat Ashwell het trauma niet kan verwoorden, vraagt hij naar Ashwells vorige bediende. 'Mijn vraag raakte iets bij hem. Dat zag ik aan de korte schok die door zijn schouders ging. Zijn lippen gingen twee keer van elkaar voor hij iets zei: "Ik wil hier niet over praten, John"' (413). Blijkbaar probeert Ashwell twee maal het trauma te verwoorden, maar slaagt er uiteindelijk niet in. Het werkwoord 'wil' is in deze context geen vorm van desinteresse, maar eerder van onvermogen. Het trauma wil niet uitgesproken worden.

Net als bij Johns vader, neemt Ashwell na deze ontboezeming weer een zwijgende, houding aan. Zoals de vader zich weer op de catalogus stort, zo richt Ashwell zich weer op zijn plantenverzameling. Opmerkelijk is wel dat Ashwell planten plukt 'die door het zachtere weer in bloei waren gekomen'. De bloemen drukken de vooruitgang uit die Ashwell heeft geboekt door over zijn verleden te spreken. Echter, die vooruitgang stagneert doordat Ashwell de bloemen weer plukt. Over het trauma wordt dan ook niet meer gesproken:

De uiterlijke kalmte van de luitenant werd alleen verstoord wanneer een naderend geronk de komst van vliegtuigen aankondigde. Zijn gezicht vertoonde dan weer het opvallende kenmerk van datgene waarvoor hij in Queen Square was opgenomen. Over zijn verblijf daar zweeg hij verder en ikzelf durfde er niet naar te vragen, ook al wilde ik graag weten wat ze daar met hem hadden gedaan' (420).

Deze passage sluit aan op manier waarop volgens Luckhurst tijdens de Eerste Wereldoorlog naar getraumatiseerde soldaten met shell-shock werd gekeken. Veel soldaten zien Ashwell als een lafaard, een gek die vanwege zijn gedissocieerde gedrag in een gesticht als Queens Square thuishoort. Ze zien in hem eerder een gevaar en een dader, dan een slachtoffer. De verteller ontkracht dit. Hij ziet een overeenkomst met zijn vader, maar ook bij hem ziet hij slechts dat hij lijdt aan 'een pijn'. Een andere manier om het uit te drukken, is er niet. Sterker nog: het woord 'trauma' wordt zelfs niet eens genoemd. Het zou jaren duren voordat trauma 'uitsprekbaar' wordt.

4. Het verwerkings- en verwoordingsproces van de roman

In dit hoofdstuk staat het trauma van het narratief centraal. Om dit te verduidelijken zal er eerst naar het verwoordingsproces van de verteller worden gekeken. Er zijn talloze tekstuele elementen die samenhangen met Johns trauma, maar vanwege de beperkte ruimte zal er slechts aandacht worden besteed aan de cruciale onderdelen. Hier zal vooral naar worden gekeken vanuit *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse* van Luc Hermans en Bart Vervaeck.

Binnen de traumatheorie geldt de opvatting dat trauma zich moeilijk laat representeren. Er zijn nauwelijks woorden om het trauma zelf te verwoorden. Geen taal hebben voor het trauma, maakt het trauma alleen maar erger (Van der Geest 2004,61). Zoals in het vorige hoofdstuk bleek, worden er vaak metaforen en andere beeldspraak ingezet om het trauma te verwoorden. Daarmee doet zich de crux voor: zoiets unieks en particuliers als trauma wordt in algemeen gangbare, bijna clichématige taal gevat. Hoe zit dat met *Post voor mevrouw Bromley*? Hoe uniek is dit narratief? Om daar een beter antwoord op te krijgen wordt de roman in een bredere literaire traditie geplaatst. Tot slot wordt er ook buiten de tekst gekeken. Is het narratief enkel een particulier verwerkingsproces, of probeert zij tevens een maatschappelijke wond te verzachten? Zo ja, hoe dan?

Verhaalanalyse van trauma

Het trauma van personage/verteller-John is sterk verbonden met de traumata van de bovengenoemde personages. In het geval van Johns vader en mevrouw Bromley wordt hun trauma zelfs op John overgedragen. Sterker nog: de traumata van alle personages wordt op de verteller overgedragen – van Chapman tot mevrouw Charlier, de Franse tegenhanger van mevrouw Bromley, die het continu (te veel) heeft over haar zoon die ook aan het front vecht. Ook in haar manier van spreken is ze mevrouw Bromleys tegenhanger. Waar mevrouw Bromley zegt dat de pijn van het gemis ‘elke dag opnieuw’ in het hart terugkeert, zegt mevrouw Charlier: ‘Ça va passer, votre peine de coeur [...]. Le temps guérit les blessures’ (‘De pijn in uw hart gaat voorbij, de tijd heelt alle wonden’) (428).

Daarmee doet zich een tegenstrijdigheid voor. John probeert het trauma te onderdrukken. Toch blijft hij omringd door de traumata van anderen, die op hem worden overgedragen. Immers, en dat aspect is tot nu toe nog onderbelicht gebleven, alle personages maken deel uit van het narratief van verteller-John. Om te spreken in termen van Hermans en Vervaeck, die zich weer op Gerard Genette hebben gebaseerd: hier is een extra- en

autodiëgetische verteller aan het woord (Hermans en Vervaeck 2005, 81). Hij staat als verteller buiten het verhaal en blikt terug op wat hij als personage heeft meegemaakt. Dit geldt echter voor 99 procent van het narratief. In het laatste deel, wanneer John is teruggekeerd naar Engeland, lopen personage- en verteller-John synchroon en wordt in plaats van de verleden tijd de tegenwoordige gehanteerd. De externe focalisatie wordt dan ook grotendeels intern (77). Let wel: grotendeels. Zelfs in dit deel wordt de focalisatie weer extern doordat hij terugblikt op het verleden.

Vanaf zijn geboorte is John al ‘bevlekt’ met trauma, namelijk door het schuldgevoel dat hij ervaart omtrent zijn moeders dood. In het verlengde hiervan krijgt hij tevens te kampen met een transgenerationeel trauma. Hij wordt immers opgevoed door een vader met een onuitsprekelijk trauma. Daarnaast lijdt John onder Williams dood. Wanneer John via Williams buurvrouw te horen krijgt van zijn zelfmoord treedt de eerdergenoemde stilte van de witregel in. Die witregel kan niet alleen als een vorm van dissociatie worden gezien, maar kan eveneens vanuit de theorie van Balaev worden begrepen. Zeker, de stilte wijst de lezer op het onuitspreekbare trauma van personage-John, maar markeert tevens de tijd die nodig is om een trauma onder woorden te brengen. Na die stilte verschuift de toon van het narratief van mimetisch naar vooral diëgetisch:

De hele weg naar huis werd ik gekweld door dezelfde gedachte: William was dood en dat was mijn schuld. Ik had hem in de steek gelaten op het moment dat hij mij het hardst nodig had gehad. Wanneer ik me voorstelde hoe hij in de laatste momenten het geweer naar zijn hoofd bracht, werd me de adem afgesneden. [...] Voor mijn vader kon ik de schijn niet ophouden. Toch vertelde ik hem maar de halve waarheid toen hij vroeg wat er aan de hand was. Ik kreeg het niet over mijn lippen dat William zichzelf had omgebracht. Alsof ik dan ook meteen zou toegeven dat ik medeplichtig was. Ik zei dat er een student was gestorven die ik goed kende. Dat hij was omgekomen bij een ongeluk. Bij die laatste zin wendde ik mijn gezicht af opdat mijn vader de beschamende leugen er niet van af kon lezen. Ik hoorde hoe hij met zijn tanden knarste, maar verder zweeg hij (Brijs, 210-211).

Ook in de laatste twee zinnen van deze passage wordt het trauma van de vader verwoord. Aan de ene kant wil hij wel praten, maar het lukt hem niet. Los daarvan laat deze passage vooral zien dat de verteller zijn trauma onder woorden heeft gebracht. Hoe personage-John tegen zijn vader heeft gepraat, wordt niet verteld. Dat het trauma alleen door de afstandelijke,

extradiëgetische verteller wordt verteld, benadrukt hoe onuitspreekbaar de gebeurtenis is. Er zijn nog andere aanwijzingen die aantonen dat John zichtbaar moeite heeft om deze gebeurtenis te verwoorden. Allereerst komt dat door de schuldkwesitie die hier terugkeert. Daarnaast wordt er door de indirecte rede een distantie gecreëerd. De zinnen ‘Ik zei dat er een student was gestorven die ik goed kende. Dat hij was omgekomen bij een ongeluk’ hadden ook één zin kunnen vormen, zelf als directe rede, indien het betreffende voornaamwoord waarmee de tweede zin begint was weggelaten en de zinsstructuur enigszins werd aangepast. Dat de zinnen hier zijn opgebroken, en er hoogstwaarschijnlijk een pauze tussen heeft plaatsgevonden, laat nog steeds de obstakels van verwoordingsproces zien.

De gebeurtenis neemt John volledig in zijn greep. Hij probeert elke herinnering aan Williams dood te onderdrukken en gaat niet meer naar school. Trauma laat zich niet onderdrukken, maar dwingt het juist om gereproduceerd te worden. Dat gebeurt John ook wanneer hij ‘een stroom van beelden uit het verleden’ voor ogen krijgt:

Ik zag William in de collegezaal op de tweede rij, de dag dat ik hem voor het eerst opmerkte. Ik zag hem in de bibliotheek met de *Encyclopedia Britannica* voor zijn neus. [...] Beeld na beeld verscheen op mijn netvlies en langzaam werd ik een gevoel in mijn borstkas gewaar dat ik nooit eerder had gekend en waarvan ik tenslotte besepte dat het precies op de plek zat waar mevrouw Bromley ooit haar hand had gelegd. Toen begon ik te huilen (212).

De vele gefragmenteerde herinneringen worden letterlijk en figuurlijk pijnlijk. Na deze passage is het hoofdstuk afgelopen. De leegte van het papier die dit uitdrukt, symboliseert de stilte om het verdriet te verwerken en te verwoorden.

Dezelfde narratologische technieken worden ook toegepast bij de dood van Johns vader. Om herhaling te voorkomen, zal zoveel mogelijk op nieuwe elementen worden toegespitst. Zo wordt het trauma dat door zijn vaders dood wordt veroorzaakt nog meer in fysieke pijn uitgedrukt. Paradoxaal genoeg benadrukt hij juist dat hij niets voelt wanneer zijn vader wordt weggevoerd: ‘al mijn zinnen waren verdoofd’ (260). ‘Behalve een beklemmend gevoel alsof mijn hart in een bankschroef zat, werd ik nog steeds weinig emoties gewaar. Ik functioneerde als een horloge dat eenmaal opgewonden geruime tijd bleef tikken’ (261). Dit duidt op een gefragmenteerd en ontwricht zelfbeeld, dat bevestigd wordt doordat hij slechts fragmenten opvangt van wat er gezegd wordt. Daarnaast komt zijn leed ook fysiek tot uitdrukking. Hij krijgt koorts en zijn lichaam lijkt ‘geradbraakt’ (261).

In de spiegel ziet John dat zijn gezicht ‘onder de zwarte en grijze vegen’ zit (260). Die vegen verwijzen naar het as, naar zijn vaders dood, en indirect naar de verdringen van dit trauma. De verstopte overlijdensbrieven hadden immers verbrand en tot as moeten worden, maar door de juten zakken zijn ze bewaard gebleven. Het onuitspreekbare trauma is in die zin niet vergaan. Sterker nog: de as- en roetvegen op Johns gezicht zijn niet alleen een herinnering aan zijn vaders dood, maar tevens een vooruitwijzing op het trauma dat op John wordt overgedragen. John probeert het trauma te onderdrukken door zich met water te zuiveren, maar zelfs in zijn dromen wordt hij achtervolgd door het trauma. Het dringt zich hier aan hem op en dwingt hem om de gebeurtenis te reproduceren, zowel in zijn droom als in de werkelijkheid. John gaat weer terug naar zijn ouderlijk huis, dat besmeurd is met roet. De ruimte is bedekt met het trauma dat zijn vader zwijgend met zich meedroeg.

John probeert zich in zijn vader te verplaatsen. Niet voor niets zit hij daarom op precies dezelfde stoel als waarin zijn vader overleed, uiterekend op het moment dat John in de cahiers de achtergehouden overlijdensbrieven vindt. Het trauma van zijn vader wordt nu echt overgedragen op John. Het is tevens het moment waarop John te kampen krijgt met nog een trauma, namelijk de dood van Martin. Ook nu wordt het moment waarop hij achter Martins dood komt opgevolgd door een witregel, waarin alle onuitspreekbare emoties in de stilte worden uitgedrukt. In tegenstelling tot de andere momenten, is er in de tekst niet genoeg tijd voor John om dit verlies te verwerken. De stilte wordt onderbroken met de onverwachte komst van mevrouw Bromley en haar kinderen. John kan met moeite mevrouw Bromley onder ogen komen, laat staan dat hij haar moet vertellen dat Martin is omgekomen. Martins overlijdensbrief is dan ook de enige brief die hij heeft verscheurd. Hiermee probeert hij letterlijk Martins dood uit te wissen. Dit in combinatie met het besef dat hij met dit overlijdensbericht het trauma van mevrouw Bromley kan vergroten, zorgt ervoor dat John Martins dood ontkent.

Hierna wordt het narratief onderbroken door een enorme leegte van drie pagina's. Nog meer dan de andere ‘leegtes’ bij William en Johns vader, maakt de stilte van de drie pagina's duidelijk dat de verteller er niet in slaagt om het narratief dat nu toe is verteld, voort te zetten. Sommige emoties en gedachten kan hij niet verwoorden. Die pijn blijft onbesproken en wordt niet in het narratief opgenomen. Ook Hermans en Vervaeck stellen dat datgene dat in narratieven verzwegen wordt essentieel kan zijn, omdat het wijst op een onderdrukt trauma (Hermans & Vervaeck, 66). In plaats van erover te spreken begint de verteller een bijna volledig nieuw narratief, dat qua plaats en tijd erg verschilt met het voorafgaande verhaal. Echter, in het vorige hoofdstuk werd al duidelijk gemaakt dat de verschillen tussen deze twee fronten niet zo groot zijn.

Ondanks zijn eerder bezwaren gaat John toch in het leger. Dat heeft grotendeels te maken met het onderdrukken van zijn trauma. In eerste instantie hoopt hij dat hij ‘binnen de kortste keren’ aan het front zal sneuvelen (Brijs, 286). Zijn trauma is zo groot dat hij het liefst wil overlijden. Ook dat is te zien bij William, Johns vader en Ashwell. Een ander aspect dat aantoont dat hij zijn trauma probeert te onderdrukken, is het feit dat hij de brieven van de gesneuvelde soldaten meeneemt. Hij kan en wil niet de woordvoerder van hun dood zijn. Zolang hij niet over hun dood spreekt, leeft het thuisfront met de illusie dat hun zoons nog leven. Voor hij naar het front vertrekt, probeert hij de families in te lichten, maar hij kan het trauma niet uitspreken:

Bij het adres op de eerste brief die ik wilde bezorgen [...] was ik een benauwdheid gewaargeworden die me had verlamd. Ik had achter de deur kinderstemmen gehoord, een vrouw die iets vrolijks riep [...] en toen er in het belendende huis een deur werd geopend, was ik weggevlucht. Ik voelde me alsof ik op heterdaad was betrapt bij het plegen van een ernstige misdaad. Daarna probeerde ik het nog bij twee andere adressen, maar iedere keer was met hetzelfde overkomen. Op het ogenblik dat ik de brieven onder de deur wilde schuiven, was het alsof iemand me in de houdgreep nam en zo elke beweging verhinderde, zelfs ademen lukte niet meer. Onverrichter zake was ik ten slotte naar huis teruggekeerd. Op mijn kamer had ik de brieven in een doek gewikkeld en ze voor onbepaalde tijd weggeborgen (283).

Door het trauma te onderdrukken, lijkt het of de soldaten niet dood zijn. Dit gebeurt ook bij mevrouw Bromley, die hem zelfs maanden later nog een brief stuurt waarin ze vermeldt dat ze nog niets van Martin heeft gehoord. John houdt deze illusie in stand, zowel voor mevrouw Bromley als voor zichzelf: ‘Ik kreeg het niet over mijn hart haar de waarheid te schrijven. Ik wilde haar geen pijn doen. En diep in mijn hart voelde ik opluchting iedere keer als ik las dat het vreselijke nieuws haar nog niet had bereikt. Er waren dagen dat ik zelfs geloofde dat Martin nog leefde’ (288).

Opvallend is dat hij werkelijk gelooft, of zichzelf voorhoudt, dat hij het goede doet. Maar is dat moreel gezien ook echt zo? Met dit gedrag vertoont John overeenkomsten met de overheid, die de berichtgeving omtrent de oorlog ook vervormt tot een nieuwe werkelijkheid om enerzijds het patriotisme te blijven voeden en anderzijds – zo zal later blijken – de pijn aan het thuisfront te verzachten. Het is een klein intermezzo dat enigszins van het onderzoeksonderwerp aflight, maar dat toch een interessant licht op Johns verzwijgende houding

biedt. De manier waarop John en zijn vader omgaan met de brieven voor de nabestaanden, vertoont overeenkomsten met hoe Vladek Spiegelman, de vader van Art in de Holocauststrip *Maus. A survivor's tale* omgaat met het verleden van Arts moeder. Voor ze zelfmoord pleegde, heeft Arts moeder dagboeken over haar kampervaring nagelaten aan haar zoon. Vladek heeft de dagboeken eerder in handen gekregen en verbrandt ze omdat 'te veel herinneringen' bevatten (Spiegelman 1986, 159). In Arts ogen maakt dit zijn vader evengoed tot een 'moordenaar'. Door de dagboeken tot as te verbranden, begaat de vader een soortgelijke misdaad als de nazi's (Frahm 2001, 63). Natuurlijk, in het geval van *Post voor mevrouw Bromley* hangt het verzwijgen/pogen tot verbranden van de brieven niet samen met een transgenerationele kwestie, maar wat de verwijzing naar *Maus* wel duidelijk maakt is dat John en zijn vader juist een zonde begaan door de brieven te proberen verstoppen/verbranden.

Binnen het leger functioneert John, net als zijn vader, als postbezorger en –verwerker. Net zoals zijn vader beloond werd als hij positief bericht bracht, wordt John ook beloond door zijn mede-soldaten met complimenten en aanzien. Deze vereenzelviging met zijn vader is een enorme last op Johns schouders. Dat blijkt ook uit een droom waarin zijn vader weer leeft en met de brieven langs de huizen gaat, maar geen enkele brief bezorgt:

Achter hem aan lopend begon ik de brieven die hij verloor op te rapen. Het waren er zoveel dat ik ze op den duur niet meer allemaal kon dragen en de paniek voelde opkomen. Maar opeens hield het spoor van brieven op en bleek ook mijn vader verdwenen. Ik keek om me heen. Ik was in Allerton Street beland, voor het huis van de familie Bromley, waarvan de deur wijd openstond. Nieuwsgierig wierp ik een blik naar binnen. Het was aardedonker. Martin, riep ik, Martin. Ik hoorde gesnuif en gegrom en het volgende ogenblik vloog Shakespeare mij als een hongerige wolf recht naar de keel (Brijs, 303).

Wat deze droom goed illustreert, is dat John het trauma weliswaar wil onderdrukken, maar het trauma zich opdringt. In zijn onderbewustzijn wordt John geconfronteerd met de dood van zijn vader, Martin en zelfs de hond Shakespeare. De hond staat op gelijke voet met Martin. Shakespeare is door Martin gered. Net als Martin is hij bij de geboorte aan de dood ontsnapt en loopt hij regelmatig van huis. Daarnaast overlijdt hij op dezelfde dag als Martin. Shakespeare valt John als hond aan, maar de aanval is tegelijkertijd een confrontatie met de dood van Martin. Dit komt ook tot uiting aangezien John in zijn slaap om Martin roept. Als Simkins hem vraagt

wie Martin is, reageert John daar niet op. In plaats daarvan wordt weer de bekende stilte van de lege bladzijde ingevoerd, waarmee evident naar het onuitspreekbare trauma wordt verwezen.

Ook het leger zorgt ervoor dat John continu met zijn trauma geconfronteerd wordt. Wanneer mede-soldaat Rathband het over Thomas Clifford heeft, wiens dood John zwijgend op papier met zich meedraagt, wordt hij gedwongen om zijn dood onder ogen te komen. Hij opent voor het eerst een van de brieven. Na het lezen van die brief wordt zijn trauma weer geactiveerd:

Alles kwam terug. Het was alsof ik wakker werd na een winterslaap van meer dan een jaar, letterlijk, want ik voelde mijn ledematen tintelen tot in mijn tenen, tot in mijn vingers [...]. Voor het eerst ook werd ik de kou gewaar waar iedereen al dagen op vloekte en die zelf hier binnen nog mijn adem bevroor tot wolkjes (285).

Een ander voorbeeld waaruit blijkt dat het trauma zich opdringt en John het wil onderdrukken, is het moment waarop Jimmy Parker zijn zakboekje moet invullen. Omdat hij analfabeet is, doet John dit voor hem. Zo komt John achter zijn adres, dat in de buurt van Martins adres ligt. Wanneer Parker vraagt of John daar woont, zegt John:

‘Nee, een vriend van mij woonde... woont daar.’

‘Wie?’ wilde Parker weten.

Ik deed of ik hem niet hoorde en schreef het adres op .

‘Misschien ken ik hem,’ drong hij aan.

‘Bromley,’ mompelde ik zonder om te kijken.

‘Martin Bromley?’

Ik schrok, maar liet niets merken. ‘Martin, ja, ken je hem?’

‘Van horen zeggen. Ik kende de Cunninghams goed. Jack en Woody. Hij trok veel met ze op, niet?’

‘Nogal,’ zei ik, enigszins gerustgesteld

[...] ‘En is alles goed met hem?’

‘Ja hoezo?’

‘Nou... Woody is gesneuveld, moet je weten, en ik dacht...’

‘Hier, je moet nog een handtekening zetten,’ onderbrak ik hem. Ik duwde hem zijn zakboekje onder zijn neus’ (311-312).

Opvallend aan deze passage is het werkwoord ‘moet’. Blijkbaar is het toch een morele verplichting om een ander in te lichten over de dood van een soldaat. John doet dit bewust niet en begaat daarmee een misdaad. De schuldkwesie die vanaf zijn geboorte al om hem heen cirkelt, keert ook in deze context terug. Tegelijkertijd biedt deze passage een opening voor John om zijn misdaad recht te zetten. Met het vooruitzicht dat hij bij de volgende slag om het leven kan komen, voelt hij de noodzaak om de overlijdensbrieven alsnog te sturen. Toch zuivert hij zich niet helemaal van zijn fouten. Mevrouw Bromley vertelt hij namelijk niets. Haar brief heeft hij verscheurd, wat zou betekenen dat hij zélf over Martins dood moet schrijven, terwijl dat juist onuitspreekbaar voor hem is. Zoals de bovenstaande passage treffend aantoont, probeert John Martin juist nog in leven te houden. Wanneer hij zijn zakboekje moet invullen, laat hij zelfs zijn horloge aan Martin na en wekt daarmee de illusie dat hij nog leeft. Niet dat hij zelf gelooft dat Martin nog leeft. Voor de buitenwereld daarentegen houdt hij de persoon Martin nog in leven. De frictie die hierdoor ontstaat tussen het weten en het niet-weten en de verschillende werkelijkheden die hierdoor worden aangeboord, keren wederom terug.

Wat deze passage ook laat zien, of wat eigenlijk aan dit moment voorafgaat, is dat John een stem aan zijn mede-soldaten geeft. Hij schrijft namens Jimmy Parker en geeft hem een stem die hij anders niet had gehad. Hij neemt zelfs de regie in eigen hand door Parkers moeder te vragen naar informatie over Jack Cunningham. Door een stem te geven aan personages die daar zelf niet over beschikken, maakt John een opening om zijn trauma te verwerken en verwoorden. Hij gaat zelfs een stap verder wanneer Parker overlijdt. Over Jimmy’s dood moeten de volgende twee dingen worden gezegd. Allereerst wordt zijn dood opgevolgd door de welbekende leegte van het papier. Die leegte symboliseert de dissociatie die de traumatiserende gebeurtenis teweegbrengt. Tegelijkertijd wijst die leegte op de tijd en stilte die nodig zijn om het trauma te kunnen verwoorden. In het hoofdstuk dat op deze leegte volgt, is er immers een andere verteller aan het woord. Tot aan Jimmy’s dood is de verteller vooral intradiëgetisch en mimetisch, daarna is de extradiëgetische verteller aan het woord. In de vertelde tijd is er ondertussen een week voorbijgegaan (361). Deze week wordt door de extradiëgetische verteller kort samengevat, waarmee er nogmaals nadruk wordt gelegd op de tijd die nodig is om over een traumatiserende gebeurtenis te kunnen spreken.

Het andere gevolg van Jimmy’s dood is dat John nu twee moeders heeft aan wie hij de dood van hun zoon moet vertellen. In het geval van Martin speelt Johns eigen trauma nog een grote rol. Hij probeert immers Martins dood zoveel mogelijk te onderdrukken. Wanneer hij brieven van de moeders ontvangt, voelt hij de liefde die ze voor hun kind hebben. Net als toen hij in Londen langs de huizen van de nabestaanden ging, voelt hij zich weer een misdadiger om

over de dood van hun zoon te schrijven. Hij verzwijgt hun dood niet alleen, hij creëert zelfs een pseudo-werkelijkheid door de identiteit van Jimmy aan te nemen: ‘Diezelfde dag nog stuurde ik mevrouw Parker een brief met geld erin. Nee, niet ik, Jimmy zelf stuurde de brief’ (368). Hiermee krijgt het narratief een metafictioneel karakter. De brieven worden fictie binnen fictie. John maakt van Jimmy een personage (dat is hij al), dat alleen op papier voortleeft, terwijl Jimmy’s moeder de illusie heeft dat haar zoon nog leeft. Tegelijkertijd doet John zich als dat personage voor.

John doet dit niet alleen uit liefdadigheid voor de moeder, maar ook uit eigenbelang. In eerste instantie heeft hij door als Jimmy op te treden weer een (fictionele) moeder-zoonrelatie. Bovendien kan hij de moeder vragen naar informatie over Jack Cunningham. Die informatie brengt hem weer dichterbij Martins overlijden en helpt hem dus zijn trauma te verwerken. Wanneer hij de gegevens van Jack Cunningham krijgt, sluit hij personage-Jimmy af. Eindelijk schrijft hij de brief waarin hij mevrouw Parker op de hoogte brengt van haar zoon, al zit daar wel een tijd tussen. Ook in deze brief verbloemt hij alsnog, net als de overheid, de werkelijkheid door clichés op te schrijven, ‘waar ik niettemin zeker van was dat ze haar troost zouden bieden’ (460).

John laat ook Martin voortleven in brieven. John doet dit enerzijds uit compassie voor de familie Bromley, in het bijzonder voor mevrouw Bromley. Anderzijds doet hij dit om zichzelf tijd te gunnen om het trauma te verwerken. Een moment dat een belangrijke rol speelt in het ‘fictionaliseren’ van Martin, is het moment dat hij een brief van Mary ontvangt, die namens mevrouw Bromley schrijft meneer Bromley is overleden. Daarover zegt hij:

De dood van meneer Bromley liet me koud, de droefheid die er heerste in Allerton Street beroerde me wel. Ik besepte dat ik hun nog meer verdriet kon aandoen.

Verlos ons, John

Het was alsof Mary in wanhoop haar armen om mij heen had geslagen, zo stevig dat ik dreigde te stikken.

Zeg dat hij een teken van leven geeft als je hem ziet. Dat zou een troost zijn.

Ik kon niet langer zwijgen. Al bijna twee jaar stond er een deur op een kier. Nu was de tijd gekomen om die voorgoed te sluiten. Of verder open te duwen (389-390).

Wat allereerst opvalt, is dat de familie Bromley lijdt aan het feit dat ze niets van Martin horen en dat John daarin als een ‘verlosser’ kan optreden. Dit werkwoord zorgt ervoor dat John overeenkomsten met een Christus vertoont. Als een Christus draagt John het trauma van

verschillende personages letterlijk met zich mee, door middel van de brieven. Verder valt de open-deur-metafoor op. Dit beeld is al vaker gebruikt om trauma mee te verwoorden. John kiest ervoor om ‘de deur open te duwen’ en houdt Martin in leven. Niet geheel toevallig gebeurt dit na Jimmy’s dood, waarmee duidelijk wordt dat Jimmy’s dood sterk samenhangt met, en wellicht zelfs een voorwaarde is voor de verwerking van Martins dood. ‘Mijn schrijven aan mevrouw Bromley deed me dat allemaal even vergeten. Ik was niet eens zeker of ik de brief zou voltooien op opsturen. Ik wilde alleen in gedachten ergens anders zijn, ver weg van wat me was overkomen, terug in Allerton Street’ (401). Ook hieruit blijkt dat schrijven en vertellen het leed kunnen verwerken. Door zich in een andere wereld te verliezen, vergeet John het leed om zich heen.

Toch ‘aarzelt’ hij wel of hij het juiste doet en kijkt regelmatig om zich heen (401). Uiteindelijk schrijft hij dan toch: *‘Ik heb eindelijk nieuws over Martin. Iemand heeft hem onlangs gezien, een paar weken geleden, niet eens zo ver van hier. Een jongen die vroeger met hem in de dokken werkte’* (402). Hierover zegt hij: ‘Alsof ik met mijn eigen adem leven blies in een figuur van klei [...] Alles in me zinderde. Mijn hart klopte voor twee’ (402). Door Martin in leven te houden, of beter: door van hem een personage te maken, kruipt personage-John in de rol van verteller/schrijver. Hij krijgt hierdoor iets goddelijks. Hij schept een personage, zoals God de mens uit aarde/klei heeft geschapen. Aangezien er sinds het Concilie van Efeze uit 431 is vastgesteld dat Christus zowel de Zoon als de God was, wordt John wederom Christus neergezet. Zoals God en Christus in elkaar vertegenwoordigd zij, zo leeft John in Martin voort en vice versa. In hem klopt immers ook het hart van Martin. Op een gegeven moment neemt John daadwerkelijk de identiteit van Martin aan door mevrouw Bromley een brief te schrijven in hetzelfde houterige handschrift als Martin en vol spelfouten. Alhoewel, ‘op een gegeven moment’? Zo willekeurig is het moment allerm minst. Voorafgaand aan de kaart krijgt John een brief van mevrouw Bromley waarin ze schrijft hoe blij ze is dat Martin nog leeft. Zo blij kan een moeder alleen om haar echte kind zijn. Het doet hem beseffen dat de uitspraak ‘melk is dikker dan bloed’ slechts een ‘fabeltje’ is: ‘Niets was sterker dan de band tussen een moeder en haar eigen kinderen. Maar ze had me nooit willen kwetsen. Hoe zou ik haar dan nu wel kunnen kwetsen?’ (431). Hierna verplaatst John zich in Martin, waardoor hij, net als bij Jimmy, alsnog een beroep kan doen op de (fictionele) moeder-zoonrelatie, die hij zelf nooit heeft gehad.

Iets soortgelijks doet zich ook voor wanneer zijn collega annex rivaal Simkins overlijdt. Simkins heeft John telkens nodig om hem van poëtisch materiaal voor zijn vriendin Gladys te voorzien. John geeft hem hiervoor passages van Keats. Dit voorbeeld toont wederom hoe beperkt taal kan zijn. Zelfs de meest persoonlijke gevoelens als liefde of trauma kunnen slechts

in een taal worden gevat, die door anderen wordt gebruikt. De taal doet hoe dan ook afbreuk aan het gevoel. Wanneer Simkins is overleden, leest John stiekem een brief van Gladys. Ook nu overschrijft hij de gedragscodes van de brief. Nadat hij leest hoe erg Gladys van Simkins houdt – ze weet nog niet dat hij is omgekomen – begint John te huilen. Gladys' liefde voor Simkins staat in schril contrast met Johns liefde voor Mary, die niet beantwoord wordt omdat ze is verloofd met een ander. 'Ik huilde niet om Walter, al evenmin om Gladys, zelfs niet om Mary, ik huilde enkel om mezelf, om alles wat ik nooit had gehad en ook nooit zou krijgen' (443). De tweede keer dat hij de brief opent is het alsof Gladys hem aanspreekt, ook al staat er '*Mijn liefste, liefste Walter*' (453).

Het feit dat hij het schrijven van de brieven niet alleen uit compassie voor de nabestaanden deed, maar ook uit eigenbelang, komt hier sterk naar voren. John overweegt immers om, als Simkins zijnde, Gladys toch een brief te sturen, wellicht zelfs met 'het citaat uit de brieven van Keats, dat ik Walter nooit had willen toevertrouwen en nu zelf kon gebruiken' (454). Door deze vorm van rivaliteit kan hij ook proeven van de liefde van de vrouw die hij nooit heeft gehad. Een dergelijke brief schrijft hij haar niet. Hij voelt immers al een lange tijd dat hij enkel uit 'leugens' bestaat (444). De brieven die hij in stilte met zich meedraagt, ziet hij zelfs als munitie:

Om mijn schouder hing de ransel van Simkins, in mijn zak zat de brief van Gladys en de kaarten van Jack en mevrouw Parker, in een andere zak bevond zich de uitgaande post, waaronder de door mij vervalste kaart van Martin. Als ik daar zou hebben gestaan met een tas vol explosieven had ik me niet ongemakkelijker gevoeld (450-451).

Dit citaat toont nogmaals de kracht van het woord aan. Met woorden kan je een ander 'vermoorden'. Je kan er ook een ander mee tot leven brengen, maar beide hebben consequenties en zijn een last voor diegene die de macht over het woord heeft. Dat realiseert John zich. Hij wil zich daarom louteren van die leugens. Dit houdt in dat hij in het reine moet komen met zijn trauma. Hij wil de waarheid, vooral omtrent Martins dood. Daarom vraagt hij Jack Cunningham om informatie. Jack zegt echter niets van hem te hebben gehoord, terwijl hij zich eveneens in Poperinge bevindt. John besluit naar Poperinge te gaan, 'niet zozeer om er een spoor van Martin terug te vinden, dat leek me weinig waarschijnlijk, maar om op de plek te zijn waar hij zijn laatste woorden had neergepend, zijn laatste plezier had beleefd en misschien zijn laatste stappen had gezet' (439). Let hierbij op de tegenstrijdigheid. John verwacht enerzijds geen sporen terug te zien. Daarmee doelt hij op fysieke sporen. Toch kunnen de punten waarvoor hij

naar Poperinge reist evengoed als sporen worden beschouwd, als symbolische, emotionele sporen. Hoewel hij weet dat de tijd niet heeft stilgestaan en er in de stad niets is wat hem aan Martin doet herinneren, hoopt hij de stad toch vanuit Martins perspectief te kunnen zien. Sterker nog: hij hoopt zelfs dat zijn eigen leugens uitkomen en dat Martin uit de dood is herrezen en hij Martin treft.

Toen ik in het station van Poperinge uitstapte, had ik het gevoel na een lange reis te zijn thuisgekomen, niet omdat ik iets herkende van de omgeving [...], maar omdat ik er haast van overtuigd was dat Martin elk ogenblik de hoek om kon komen.[...] Het was hartje zomer, zeven seizoenen geleden, en er was niets veranderd, behalve het weer (466).

In Talbot House, het café waar soldaten kunnen samenkomen, schrijft hij zelfs de naam van Mathhew/Martin op het bord dat ervoor bestemd is om vermiste soldaten op te sporen, terwijl het Talbot House pas in 1915 is opgericht, na Martins overlijden. Desalniettemin hoopt hij dat iemand de naam herkent en hem informatie kan geven over Matthew/Martins laatste dagen, wat ook gebeurt. Jack zoekt contact met hem op. John blijkt niet de enige te zijn die door het traumatiserende verleden een pseudo-werkelijkheid heeft gecreëerd. Ook Jack heeft in zijn brief gelogen dat hij niets van Martin heeft gehoord. Sterker nog: ze hebben in hetzelfde peloton gezeten. Hij wil John meenemen naar een plek buiten Poperinge. Wanneer John naar de reden vraagt, zegt Jack enkel: ‘Martin’ (477). Daarna volgt de bekende leegte van het papier, die zowel het onuitspreekbare trauma als het verwoordings- en verwerkingsproces symboliseert. Door alleen al Martins naam te noemen is het trauma geactiveerd.

Waar in sommige eerdere gevallen, zoals bij Ashwell en Johns vader, na deze confrontatie het trauma alsnog wordt onderdrukt, wordt deze keer de toegang tot het trauma geopend. Ze komen het trauma tegemoet. Dit wordt duidelijk gemaakt door de ruimte. Ze komen ‘terecht in een open landschap van verse wonden en littekens’ (478). Bovendien wordt er de hele rit gezwegen. Naarmate de reis vordert, vreest John dingen ‘aan de weet te komen die ik liever niet wilde weten, een angst die enigszins werd onderdrukt door het sprankje hoop dat hij me naar een plek zou brengen waar Martin levend en wel op me zat te wachten’ (488). Ze stoppen aan de rand van een bos, bij ‘een breed gekruinde eik, waarvan de stam door een granaat was beschadigd’ en een ‘andere, dunnere boom’ die volledig gevelde is (479). Deze symboliek is echter niet eenzijdig. De breed gekruinde boom staat allereerst voor Jack, die eveneens breed is, sowieso veel breder dan zijn broer Woody, die gesneuveld is en dus met de gevelde boom kan worden vergeleken. Tegelijkertijd staat de beschadigde eik voor Martin. Het

is namelijk de boom waartegen Martin is geëxecuteerd vanwege desertie. De barsten, die hier alweer worden ingezet om het trauma te verwoorden, zijn niet veroorzaakt door een granaat, maar door de kogels waarmee Martin is doodgeschoten. Martins lichaam mag weliswaar vergaan zijn, de herinnering aan zijn dood staat in de ruimte gegrift. Voor zowel John als Jack fungeert de ruimte als een monument dat hen met hun trauma confronteert en hun tevens de mogelijkheid biedt om zich van hun trauma te zuiveren.

Jacks bekentenis begint als volgt: ‘Hij begon met te zeggen dat hij dit nog nooit aan iemand had verteld. Hij hoopte dat God het hem zou vergeven’ (483). Hier ontstaat al meteen de vraag wat God hem moet vergeven: dat hij er alsnog over praat, of dat hij er juist nog nooit over gesproken heeft (en zeker niet met de nabestaanden)? Er kan van beide sprake zijn, afhankelijk van het perspectief. Vanuit het oogpunt van het leger ligt de eerste vraag voor de hand. Het leger heeft immers Martins dood geromantiseerd door te schrijven dat hij als een held is gestorven. Doordat Jack alsnog de waarheid vertelt, breekt hij met de code van het leger. Vanuit het morele perspectief is eerder de tweede vraag van toepassing. Net als John heeft Jack een zonde begaan door mevrouw Bromley niet in te lichten over Martins dood, maar de waarheid naar zijn hand te zetten.

Hierna volgt Jacks verslag van de traumatiserende gebeurtenis, met de nadruk op ‘verslag’. Opvallend is namelijk de manier waarop er over de gebeurtenis wordt verteld. Er wordt een spel gespeeld met de vertelinstanties en focalisatie. Het gros van het narratief wordt namelijk niet verteld vanuit Jack, maar vanuit de extradiëgetische verteller. Dat wordt voornamelijk duidelijk door de derde persoon en het gebrek aan aanhalingstekens. De traumata van de personages vormen het trauma van de verteller. De personages zijn immers ingebed in zijn narratief. Het trauma en het verwoordingsproces van Jack wordt hierdoor indirect het trauma en verwoordingsproces van de verteller.

Deze verklaring is nog niet genoeg. Er mag dan wel een extradiëgetische verteller aan het woord zijn, de focalisatie ligt voornamelijk bij Jack. Een enkele keer verschuift de focalisatie naar de verteller, die inzicht biedt in de reden achter de afstandelijke verteltoon. ‘Hij praatte alsof hij voor een jury zat die hem had gevraagd de gebeurtenissen te reconstrueren, niet overhaast, maar ook zonder zich te verliezen in details. Het was bijna alsof hij bladerde in een boek met plaatjes met daaronder enkele regeltjes tekst, die hij iedere keer oplas’ (485). Volgens Van der Merwe en Godobo-Madikizel is deze methode exemplarisch voor het verwoordingsproces. Om toch enigszins grip op het trauma te kunnen hebben, vertellen getraumatiseerden over hun verhaal alsof ze het zelf niet hebben meegemaakt (Van der Merwe & Godobo-Madikizel, 17). Niet alleen wordt dat in het narratief duidelijk doordat het in de

derde persoon wordt verteld, ook de toevoeging van de verteller ‘alsof hij bladerde in een boek’ onderstreept dit. Jack benadert zijn trauma alsof het niet zijn trauma is, maar uit een boek komt, waarmee overigens het verband tussen literatuur en trauma weer terugkeert.

Er zijn echter momenten waarop Jack uit zijn ‘rol’ valt, doordat het trauma hem verslaat. Wanneer Jack over Martins arrestatie spreekt, begraaft hij ‘zijn handen in zijn gezicht’ (Brijs, 489). Als Jack vertelt dat Martin een wit papier op de plek van zijn hart kreeg en de soldaten, onder wie Jack, verplicht werden om op hem te schieten, staakt Jack zijn narratief (490). Wat volgt is de stilte van het onuitsprekbare trauma, die tevens wordt gebruikt om het trauma te verwerken. Na deze stilte gaan John en Jack naar de plek waar Martin begraven ligt. Ze onderdrukken hun trauma niet langer, maar gaan naar de plek waar ze Martins lichaam kunnen herinneren en waar ze hun trauma kunnen verwerken.

Opvallend aan Martins executie is overigens dat er een papier op zijn hart werd gedrukt. De kogels moesten zijn hart raken. De troep van pijn in het hart is al vanaf het begin van de roman aanwezig, namelijk door de manier waarop mevrouw Bromley haar gemis aan Matthew vergelijkt met een eeuwige pijn in het hart. Er moet niet worden vergeten dat Martin als Matthew het leger inging en dus als Matthew sterft. Matthew/Martin sterft hierdoor voor een tweede keer. Doordat mevrouw Bromley het trauma van Matthews eerste dood als een hartenpijn beschrijft, is het haast voorbestemd dat Matthew/Martin bij zijn tweede dood door eenzelfde, hetzij fysieke hartenpijn sterft. Wanneer mevrouw Bromley van Martins dood komt te weten, zal ‘het trauma in haar hart’ alleen maar worden versterkt. Zodoende laat het narratief zien dat de pijn van moeder op zoon wordt overgedragen en vice versa.

Dit zijpad moest worden ingeslagen om aan te tonen dat bepaalde topoi, die onlosmakelijk met trauma verbonden zijn, al vanaf het begin in het narratief van de extradiëgetische verteller aanwezig zijn. Om die reden moet de rol van de extradiëgetische verteller zeker niet worden vergeten. Zeker, Jack focaliseert, maar hij focaliseert alsnog binnen het narratief van de extradiëgetische verteller. De lezer neemt waar via Jack, maar kan dit alleen dankzij het narratief van de verteller. De verteller treedt hierdoor op als een bemiddelaar. Laat dat nou net de rol zijn die hij als personage ook continu vervult. Binnen het leger is hij de bemiddelaar voor luitenant Ashwell, maar ook voor een enkele analfabete soldaat, of voor Simkins, die op zoek was naar romantisch briefmateriaal voor zijn lief. Hij is tevens de tussenpersoon voor al die nabestaanden van wie zijn vader de overlijdensbrieven had verstopt. Die taak probeert hij aanvankelijk te onderdrukken, maar heeft hij toch op zich genomen. Uiteindelijk vervult hij die rol ook bij mevrouw Bromley, zij het met moeite.

Toch lijkt hij zijn trauma ook te verwerken, met de nadruk op ‘lijkt’. Wanneer hij weer naar het front moet, voelt dat als een ‘verlossing’. ‘Alsof ik toch nog werd veroordeeld’ (495). Met het vooruitzicht dat hij hoogstwaarschijnlijk alsnog overlijdt, schrijft hij mevrouw Bromley eindelijk de brief waarin hij haar Martins dood meedeelt. Echter, dit gaat niet zonder problemen. Sterker nog: het trauma, de dood, wordt alsnog niet genoemd:

Ik beëindigde de brief met de woorden die mevrouw Bromley als een mes in het hart zouden treffen maar die, zoals Jack had gezegd, nodig waren opdat iedereen uiteindelijk rust kon vinden. Jack. Ik. Mevrouw Bromley. Maar vooral Martin zelf. *Het spijt me dat ik u dit niet persoonlijk kan vertellen*. Toch vertelde ik niet alles. In deze oorlog zette iedereen de waarheid naar zijn hand. Nog een keer besloot ik dat zelf ook te doen. Toen ik klaar was, rolden er tranen over mijn wangen. Eindelijk kon ik huilen (496).

Hoewel er uiteindelijk wel een loutering plaatsvindt, is Martins dood nog steeds onuitspreekbaar. Dat komt omdat het woord wederom als een wapen wordt neergezet, dat haar weer in het hart zou treffen en weer een trauma zal veroorzaken. Er kan dan ook terecht de vraag worden gesteld of John werkelijk zijn trauma heeft verwerkt en verwoord. Daar lijkt het niet op. Dat blijkt temeer wanneer hij tijdens de laatste aanval wordt geraakt, maar niet overlijdt. Hij keert terug naar huis. De terugkeer kent een eigen deel ‘Londen, mei 1917’ en gaat net als de twee andere delen gepaard met een aantal lege pagina’s, waarmee de stilte van het verwoordingsproces nogmaals worden benadrukt. In die stiltes is het narratief tot stand gekomen dat tot dusver is verteld.

Het derde deel wordt voornamelijk in de tegenwoordige tijd verteld. Toch blikte de verteller een aantal keer terug, voornamelijk op Ashwells dood. Zijn dood is weer een aanvulling op Johns traumatiserende verleden, dat dus nog niet is afgesloten. Dit wordt extra duidelijk wanneer John weet dat hij mevrouw Bromley onder ogen komt. Omdat hij niet is omgekomen, is zijn brief aan haar niet verstuurd. Hij zal haar alsnog over Martins dood moeten vertellen. ‘Ik repeteer voor de zoveelste keer in mezelf wat ik dadelijk hardop zal uitspreken. De woorden die ik ook in mijn afscheidsbrief had geschreven. *Martin is dood, mevrouw Bromley. Maar hij is gestorven als een held. Een echte held*’ (506). Hij heeft ze opgeschreven; dat is al een vooruitgang. Maar zal hij de woorden ook ‘echt’ uitspreken, of zullen ze slechts op papier blijven bestaan en alsnog onuitgesproken blijven? Hij zal hoe dan ook mevrouw Bromley onder ogen moeten komen. Hij zit immers in een rolstoel en wordt geduwd. Kortom, hij heeft zijn autonomie verloren. Het is alleen opmerkelijk dat Martins dood niet letterlijk

wordt uitgesproken. De roman eindigt met dezelfde welbekende leegte, die in de hele roman continu het onuitspreekbare trauma symboliseert. De verteller zegt weliswaar dat hij de woorden ‘dadelijk hardop zal uitspreken’, maar hoe betrouwbaar is hij? Als er gekeken wordt naar de pseudo-werkelijkheden die hij heeft gecreëerd, naar de verschillende waarheden die over het algemeen in het narratief circuleren en naar de diverse onzekere formuleringen, dan kan er gerust worden gesteld dat de verteller niet al te betrouwbaar is. Of hij daadwerkelijk Martins dood zal uitspreken is maar de vraag. Waarschijnlijk blijft die mededeling ‘gevangen’ in de roman en wordt zij nooit uitgesproken.

Er zijn echter ook aanwijzingen om te stellen dat John Martins dood wel zal uitspreken. De voornaamste aanwijzing daarvan ligt wederom in de Christusmetafoor. Het narratief is ingedeeld in drie delen, wat verwijst naar de heilige drie-eenheid. Zoals het getal drie op verschillende manieren verbonden is de verlossing van Christus’ leed – denk aan het gegeven dat Christus volgens de Bijbel om drie uur stierf –, zo slaagt de verteller er in het derde deel in om zich van zijn trauma te verlossen. Als hij het wel uitspreekt, zal hij daarvoor de woorden gebruiken die hij heeft opgeschreven en die hij voor de zoveelste keer repeteert.

Wellicht wordt de toon nu erg suggestief. Hoe dan ook, in beide gevallen wordt de macht van trauma benadrukt. Zwijgt hij over Martins dood, dan wordt het duidelijk dat de verteller weliswaar een groot deel van zijn traumatiserende verleden in een narratief heeft gevormd, maar dat sommige pijn zich nog steeds niet in woorden laat vatten. Mocht hij Martins dood wel uitspreken, dan doet hij dat als een acteur die zijn tekst heeft gerepeteerd. Net als Jack benadert hij zijn trauma alsof het niet zijn eigen is. Bovendien romantiseert hij het narratief alsnog, waarmee duidelijk wordt dat de verteller wel afbreuk aan het werkelijke verleden móet doen om het trauma te kunnen verwoorden.

Analyse van de para- en interteksten

De titel van de roman verwijst naar de brief die voor mevrouw Bromley was bestemd, maar die door John werd verscheurd. De oorspronkelijke brief gaf een beknopt, eenzijdig en geromantiseerd beeld van Martins dood. In dat opzicht is de roman een tegenhanger van de oorspronkelijke brief. Hierin komen immers verschillende ‘stemmen’ en waarheden naar voren. Paradoxaal genoeg is het maar de vraag of de roman meer recht doet aan de werkelijkheid. Zoals John zegt, zet men in tijden van oorlog de waarheid naar zijn hand zet. Zo is het ook met trauma. Door het überhaupt in algemene taal te vatten wordt er al onrecht aan het gevoel gedaan. Bovendien construeert de getraumatiseerde een narratief waarmee hij of zij met het trauma kan verder leven, ongeacht de mate waarin het narratief correspondeert met de werkelijkheid.

Dat roept meteen de vraag op hoe particulier en authentiek dit narratief is. Om het trauma te verwoorden en verwerken, moet er een beroep worden gedaan op de taal van anderen. Dat wordt treffend duidelijk gemaakt door de verschillende interteksten die in de roman circuleren. Zoals al eerder bij het verwerkingsproces van Johns vader naar voren kwam, fungeren boeken als bibliotherapie. Hij leest de boeken weliswaar niet, maar door ze te verzamelen, probeert de vader zijn trauma te verwerken. Maar bij de vader gaat het om het boek *an sich*. Wordt er specifiek naar de inhoud en de taal van de interteksten gekeken, dan wordt het duidelijk dat deze allemaal functioneren om het verwoordingsproces van de verteller kracht bij te zetten. Dat begint al met Johns moeder, die na haar dood voortleeft in de romans, vooral in het brievenboek van Keats. Dit boek gaat over dezelfde verdrietige situatie als waar Johns vader en moeder in verkeerden, alleen is in het brievenboek van Keats de man stervende en in *Post voor mevrouw Bromley* de vrouw. De manier waarop Keats zijn lijden verwoordt, biedt de moeder troost. Keats verwoordt het gevoel van de moeder, vandaar dat ze passages onderstreept (73). De moeder zoekt niet zelf een vorm om haar gevoel te verwoorden, maar grijpt terug op een narratief dat al bestaat. Uiteindelijk blijft de moeder enkel een personage. Haar stem leeft slechts voort in het brievenboek. Dit brievenboek wordt ook door John ingezet om zijn liefde voor Mary mee te kunnen verwoorden. Het boek doet eveneens dienst wanneer John aan het westfront zit en Simkins poëtisch materiaal nodig heeft voor zijn brieven. De liefde die hij aan zijn vriendin betuigt, is, hoe poëtisch die ook klinkt, niet authentiek.

Ook de andere boeken die de moeder meeneemt hangen nauw samen met trauma. In *David Copperfield* van Dickens leeft de protagonist ook zonder een ouder. Ook nu past *Post voor mevrouw Bromley* een kleine aanpassing toe. In *David Copperfield* is de vader vlak voor de geboorte van de protagonist overleden, in Brijs' roman overlijdt de moeder vlak na geboorte. Thackerays *Vanity Fair* speelt zich tijdens en na de Napoleontische oorlogen. Hoewel de roman vooral als een satire werd gezien en niet zozeer als een trauma-narratief, is de roman net als *Post voor mevrouw Bromley* een aanklacht tegen de hypocrisie en leugenachtigheid van de samenleving. Bovendien is de ondertitel van Thackerays roman, *A novel without a hero*, van toepassing op de 'helden' in *Post voor mevrouw Bromley*. De gesneuvelde soldaten worden als helden neergezet door de overheid, maar wie is er precies een held? Diegenen die aanvankelijk heldhaftig lijken, vertonen gemarkeerd, of zelfs laf gedrag. Diegenen die, zoals John, door de bevolking als lafaards werden beschouwd, kunnen heldendaden verrichten en door diezelfde bevolking als helden worden onthaald.

Een andere belangrijke intertekst is eveneens een boek dat de moeder uit haar ouderlijk huis had meegenomen: *Paradise Lost*. Dit verhaal gaat over hét collectieve trauma van de

christelijke wereld: de zondeval. De zonde speelt, zoals reeds is gebleken, ook in *Post voor mevrouw Bromley* op verschillende manieren een fundamentele rol. Vooral de zonde van de seks tussen Johns vader en moeder, die op John wordt overgedragen, wordt in het licht van *Paradise Lost* geactiveerd. Johns vader en moeder waren immers niet getrouwd. Maar het gaat niet alleen om de seksuele zonde. In *Paradise Lost* gaat de strijd tussen Gods gezanten en de Luciferisten vooraf aan de zondeval. Doordat Lucifer de strijd verliest neemt hij alsnog wraak door de mens de zonde te laten begaan. Oorlog hangt dus sterk samen met de zonde. Aan het begin van de roman is de oorlog uitgebroken. Op datzelfde moment leest John *Paradise Lost*, waarin de strijd tussen Gods engelen en de Luciferisten in gang is gezet. Naarmate de tijd vordert, dringt de oorlog zich steeds meer op aan ‘het thuisfront’ door middel van bombardementen. Ook in *Paradise Lost* wordt de mens geconfronteerd met de gewelddadige wereld, die in schril contrast staat met het Paradijs. In beide werelden heersen ‘wapenvuur en bange droomgezichten’ (Milton 2003, 272). John zegt dan ook: ‘Ook al was het gedicht meer dan twee eeuwen oud en beschreef het het begin van de mensheid [...] toch had ik steeds de wereld van vandaag gezien, alsof Milton de berichtgeving uit de kranten van de voorbije dagen als inspiratiebron had gebruikt’ (Brijs, 69). Dit inzicht dankt John mede door zijn docent die zei dat een slechte lezer iemand is ‘die in een bos wandelt zonder de bomen te zien’ (68). John neemt dit erg letterlijk. Niet alleen zet hij continu andere teksten in om zijn eigen leed te verwoorden, het trauma wordt ook werkelijk op de natuur geprojecteerd, zoals dat in de bovenstaande paragrafen is besproken. Wie het advies van de docent omgekeerd toepast en de natuur ‘leest’, zal de achterliggende symboliek, het trauma, ontdekken.

Op de nacht dat John negentien wordt, de leeftijd die nodig is om het leger in te mogen, denkt hij aan een passage uit *Paradise Lost*. In de passage komt Adam, vlak nadat de zonde is begaan, in contact met de wereld, die gedomineerd wordt door ‘wapengedruis’ en ‘oorlog’ (Milton, 251). De intertekst verwoordt de angst om het leger in te moeten en dus zijn veilige leven in Londen, zijn jeugd, achter zich te moeten laten. Ook in *Post voor mevrouw Bromley* gaat het dus om een verloren paradijs, of beter: verloren paradijzen. Aan de ene kant is er het concreet gelokaliseerde paradijs, Londen, dat achtergelaten moet worden; aan de andere kant moet John een symbolisch paradijs achterlaten: zijn jeugd. Ook dat komt voor in een andere intertekst dan *Paradise Lost*, maar daarover straks meer.

Eerst moet er worden stilgestaan bij het feit dat met de verwijzing naar *Paradise Lost* zowel het Oude als het Nieuwe Testament in de roman vertegenwoordigd zijn. De zondeval en de Christusmetafoor; beide zijn verhalen/topoi van leed en trauma. Deze verhalen zijn tevens complementair aan elkaar. Christus zal de mensheid van de zonde verlossen. Over het verband

tussen de verteller en Christus is in de vorige paragraaf al gesproken. Dat zal nu niet worden herhaald. Wat nog niet is gezegd, is dat deze Christusmetafoor niet enkel op één figuur wordt toegepast, maar zelfs op een hele groep. Wanneer John in Poperinge aankomt is het Goede Vrijdag, de dag waarop Christus werd gekruisigd. In het Talbot House hoort hij dat die avond het oratorium *The Crucifixion* van Stainer wordt opgevoerd en het koor nog zangers zoekt. John geeft expliciet aan niet christelijk te zijn opgevoed en zegt zelfs glimlachend: ‘Ik denk dat de meeste soldaten al genoeg moeten doorstaan’ (469). Hiermee wil hij op een grappige manier duidelijk maken dat hij het de andere soldaten niet met zijn gezang wil kwellen, maar er wordt eveneens gewezen op het leed van de soldaten. Er wordt een verband gemaakt tussen hun leed en dat van Christus. Dat wordt door de intertekst *The Crucifixion* bevestigd. Hoewel passages hieruit niet letterlijk in het narratief voorkomen, is het toch waardevol om te kijken welke betekenissen er in dit oratorium schuilgaan. Het begint met Christus, die met zijn discipelen in Gethsemane aankomt en tot God bidt. Daarna volgt ‘The agony’, waarin het Christus zingt: ‘Could ye not watch with me one brief hour? [...] I must go, lonely to pray in bitterest pain’ (Stainer 1999, 5). Dit leed van Christus is van toepassing op het leed van alle soldaten, die tijdens het oratorium tot God bidden. De Christusmetafoor is zelfs op Martin van toepassing. Eenmaal in Poperinge hoopt John dat Martin, net als Christus met Pasen, uit de dood is herrezen. Het kruis dat Jack voor Martin heeft gemaakt is, hoe algemeen gebruikelijk ook om iemands dood te herinneren, eveneens een verwijzing naar het leed van Christus.

Er is nog een andere overeenkomst tussen *Paradise Lost* en de Christusmetafoor. In beide gevallen gaat het leed gepaard met een tocht. Waar Adam en Eva na de zonde letterlijk ten val komen doordat ze uit het Paradijs naar de aarde worden gestuurd, stijgt Christus juist omhoog, eerst door zijn tocht naar Golgotha en later naar de hemel. Ook in *Post voor mevrouw Bromley* worden het trauma en het verwerkingsproces ervan in een tocht uitgedrukt. Op basis van *Litteraire hellevaarten* van Bart Vervaeck kan de manier waarop de verteller met zijn trauma wordt geconfronteerd als een hellevaart worden beschouwd. Vervaeck benadrukt dat de onderwereld in de literatuur op twee manieren wordt gerepresenteerd. Aan de ene kant is er de *nekuia*, waarin de onderwereld en haar bewoners zich vertonen aan de held zonder dat hij afdaalt; aan de andere kant is er de *katabasis*, waarbij het om de werkelijke afdaling gaat (Vervaeck 2006, 14). ‘Hel’ betekent overigens ‘verborgen holte’. Het Latijnse synoniem ‘inferno’ betekent ‘plaats onderaan’ (17).

Vervaeck wijst erop dat de grenzen van de hel door de tijd heen vervagen. Bovendien wordt de hel steeds meer gezien als een plek van straf en/of pijniging die volgens het slachtoffer onterecht is (17). Dankzij de kerkvader Clemens van Alexandrië wordt de hel ook als

louteringsoord beschouwd. In die zin is de hel niet eeuwig, maar een plek waar de doden middels straf gelouterd worden voor ze naar de hemel gaan. Deze verschillende representaties en functies van de hel maken de hel ambigu. Desondanks zijn er volgens Vervaeck toch concrete locaties aanwezig die wijzen op een toegang tot de hel, zoals water, een ravijn, maar ook een scheur in de aarde, of een deur die openstaat (24). In de christelijke cultuur is de toegang tot de hel ook vaak afgebeeld in de vorm van de open bek van een diabolische hond of een beest (41).

Dergelijke beelden komen veelvuldig voor in *Post voor mevrouw Bromley*. Er is regelmatig een deur open, scheur, of barst die voor een kou zorgt. Tot dusver zijn deze topoi gezien als een confrontatie met het trauma, maar vanuit Vervaecks theorie kunnen zij ook als toegangspoorten tot de hel worden beschouwd. In dit licht kan ook Johns droom waarin hij door Shakespeare wordt aangevallen, beter worden begrepen. Nu is de hond sowieso een verwijzing naar de schrijver, maar veel interessanter is het nu om Shakespeare te zien als de hondenbek die de toegang tot de hel is. John wordt immers door Shakespeare gebeten. De wond en de pijn die daaruit voortvloeien wijzen op zijn trauma. Trauma en de hel staan hierdoor op gelijke voet. De manier waarop personages over hun trauma spreken – als een oester of deur die open- en dichtgaat – laat zien dat de mens zijn eigen hellepoort is. Dat wordt bevestigd door het feit dat sommige personages, zoals Johns vader of Ashwell zich als een ‘bezetene’ op hun verzameling richten. Dit maakt hen diabolisch. De hel, het trauma, bevindt zich daarom in hen. Zij zijn hun eigen trauma. In die zin voldoet *Post voor mevrouw Bromley* aan de kenmerken van de (post)moderne hellevaartsroman. Hierin is de hel immers geen werkelijke onderwereld, maar kan de hel zich op aarde, of zelfs in de psysche van een personage bevinden (Vervaeck, 51). In de roman is van beide sprake. De hel bevindt zich in de psyche, zoals bij Johns vader, die ‘door een hel ging’ (Brijs, 194). Het trauma wordt ook op de ruimte geprojecteerd. Dat betekent dat de hel dus ook fysiek aanwezig is. Johns reis naar het westfront kan daarom als een hellevaart worden gezien. Het is er namelijk winter. Hoewel de hel vaak met vuur wordt geassocieerd, is het centrum van de hel ijskoud. Daar bevindt Lucifer zich (84). De ijskoude hel komt eveneens naar voren wanneer personages met hun trauma geconfronteerd worden, wat wordt uitgedrukt in termen als ‘ijzig stil’, ‘ijskoud’ en ‘stokstijf’ (Brijs 83, 392).

Het lijkt erop dat John verschillende poorten moet passeren om tot zijn traumatiserende hel te komen. Zijn reis naar de onderwereld begint met de boottocht over zee. Daarmee wordt er een verband gelegd met Charon, de veerman uit de Griekse mythologie die de doden naar de onderwereld vervoert. In het licht van de Griekse mythologie verwijzen John en Johns vader als postbode/boodschapper zijnde eveneens naar Hermes, de boodschapper van de goden en de

begeleider van de zielen naar de onderwereld. Eenmaal aan het westfront zijn er genoeg openingen tot de hel. Wanneer John met Ashwell naar Arres rijdt, passeren ze een poort waarbij ‘door zwaar geschut een grote hap’ uit is genomen en waar ‘diepe gaten en scheuren in het gesteende’ zitten (Brijs, 319). Dat de loopgraven de toegang tot de hel symboliseren wordt eveneens duidelijk doordat Ashwell het letterlijk ‘een hellegat’ genoemd (374). De loopgraaf op zich kan, als holte in de aarde, ook al een hellepoort worden gezien. Wanneer John en Jack naar Martins sterfplek reizen, is het landschap ‘van verse wonden en littekens’ ook een toegangspoort tot hun hel. Martins sterfplek bevindt zich overigens aan de rand van een bos, wat ook op een hellepoort wijst. Nadat ze bij Martins graf zijn geweest wordt het weer kouder: ‘Alsof de kou die in mij was gekomen ook de winter terug in het land had gebracht’ (493). Aan het westfront worden ze enerzijds (onterecht) gestraft en gefolterd, maar tegelijkertijd worden ze gelouterd. Beide effecten zijn prototypisch voor de hel, die hiermee als een belangrijke troep fungeert. Al deze beelden benadrukken dat het trauma op de ruimte wordt geprojecteerd en de ruimte daarmee als toegangspoort voor hun traumatiserende hel kan worden beschouwd. Al de representaties en beelden behoren tot hetzelfde register. Het narratief is dus continu doordrenkt van trauma-topoi.

Nu zijn er nog allerlei andere teksten die de schrijver in zijn narratief verwerkt om zijn bewoordingsproces kracht bij te zetten. Neem bijvoorbeeld de citaten van Heine en Goethe die William en John bij elkaar gebruiken, of de verwijzing naar *War of the worlds*, *Oliver twist* en zelfs, hetzij impliciet, naar de dichteres Vasalis, maar gezien de ruimte zal hier geen verdere aandacht aan kunnen worden geschonken. De laatste tekst die wel noemenswaardig is en die slechts summier wordt genoemd, maar een belangrijke rol speelt bij het verwoordingsproces, is de roman *Im Westen nichts neues* van E. M. Remarque. Het is wellicht dé roman over de Eerste Wereldoorlog aan het westfront. Het tweede deel van het narratief staat in het teken van het westfront. Maar er zijn meer aanwijzingen naar Remarque. Zo heeft in beide romans een postbode een machtige rol. In Remarque is de postbode korporaal Himmelstosz. Met zijn macht keert hij zich tegen de andere soldaten uit het peloton. In dat opzicht fungeert John als een anti-Himmelstosz. Ook hij heeft een bevoorrechte positie in het leger en wordt vanwege zijn heldendaden zelfs korporaal, maar hij gebruikt die macht nooit tegen zijn soldaten. John vertoont eerder overeenkomsten met de verteller van Remarques roman, Paul. Ze zijn van dezelfde leeftijd en moeten allebei brieven aan de moeder van een overleden mede-soldaat schrijven (Remarque 1968, 16). In tegenstelling tot John vervormt Paul de waarheid niet als hij de brief schrijft. Toch heeft ook Paul moeite om de moeder van de gesneuvelde soldaat onder ogen te komen. In Remarques roman komt de confrontatie tussen de verteller en de moeder van

de gesneuvelde soldaat wel voor, maar net als John moet Paul de historische werkelijkheid aanpassen.

‘Ik vertel dat hij een schot door zijn hart heeft gekregen en dat hij toen dadelijk dood was. Ze kijkt me weifelend aan: “Je liegt [...] Ik heb gevoeld hoe zwaar hij het gehad heeft in zijn laatste ogenblikken [...] – zeg de waarheid: ik wil ’t weten, ik moet ’t weten [...]. Ik weet wel dat je me wilt troosten, maar zie je niet dat dit nog veel erger voor me is dan wanneer je me de waarheid zegt? [...]”. Ik zal het haar nooit vertellen; ik laat me nog eerder in stukken hakken [...] Ik zeg dan ook een beetje ongeduldig: “Hij was onmiddellijk dood. Hij heeft er niets van gevoeld. Zijn gezicht was volkomen rustig”’ (111).

Daarnaast is het opvallend dat er in Remarques roman eveneens sprake is van een hellevaart. Ook in deze roman wordt het trauma op de ruimte geprojecteerd en fungeert daarmee als hellepoort. In Remarques roman zit de grond vol trechters: ‘de nacht komt; uit alle trechters stijgen nevels op. Het is net, alsof al die openingen vol spookachtige geheimen zijn. [...] Het is koel’ (76). Ook hier liggen de lijken onbegraven (80). Net als in Brij’s roman wordt in *Im Westen nichts neues* het trauma op de ruimte geprojecteerd. De ruimte waarin de personages zich bevinden is doordrenkt van trauma. In de loopgraven probeert de verteller zijn vooroorlogse leven te herinneren, ‘maar hier in de loopgraven hebben we haar [de herinnering] allemaal verloren. Ze komt niet meer uit ons naar boven; – wij zijn van binnen dood, en zij staat in de verte aan de horizon [...]. En zelfs als we het ooit weer terugkregen, dat land van onze jeugd, dan zouden we er niet veel meer mee weten te beginnen’ (78). Ook de verteller in *Post voor mevrouw Bromley* maakt via de zondevalmetafoor duidelijk dat de oorlog ervoor zorgt dat de verteller zijn ‘paradijselijke’ jeugd achter zich moet laten. Dat John net als Paul zijn jeugd door de oorlog heeft verloren, wordt aan het einde impliciet duidelijk gemaakt. Het derde deel van *Post voor mevrouw Bromley* heet immers ‘Londen, mei 1917’. Dit is heel concreet en afstandelijk, zeker in vergelijking met het eerste deel, ‘het thuisfront’, dat zich in dezelfde ruimte afspeelt. Hij keert wel terug naar Londen, maar die stad is niet meer het thuisland van zijn jeugd. Daar is het trauma van de oorlog verantwoordelijk voor. Het is ook niet vreemd dat *Post voor mevrouw Bromley* hierbij een beroep doet op Remarque. De romans spelen zich op dezelfde plek af, maar vormen zowel elkaars tegenpolen als gelijken. Vanuit oorlogsperspectief zijn ze elkaar vijanden, maar op literair vlak zijn ze elkaars lotgenoten. Ongeacht aan welke kant van het front ze staan, ze kampen met hetzelfde trauma.

Om zijn trauma te verwoorden grijpt de verteller in *Post voor mevrouw Bromley* dus continu op de taal en verhalen van anderen. Zijn narratief, dat zo particulier en authentiek lijkt, staat vol traumatopoi van andere teksten. Door deze tekstuele verwijzingen lijkt Derrida's 'il n'y a pas de hors-texte' hier van toepassing (Derrida 1997, 158). Het narratief bestaat voor een groot deel uit andere narratieven en topoi. Deze topoi en beelden lijken alleen betekenis te hebben, doordat ze in relatie met andere teksten staan.

Natuurlijk is dit te eenzijdig. Zoals Assmann, Brosman en Kearney stellen heeft literatuur een maatschappelijke waarde, in het bijzonder oorlogs- en traumaliteratuur. Hierin wordt namelijk niet alleen de wond van de getraumatiseerde geopend en geheeld, maar kan tevens een collectief trauma worden verwoord. Daar is in *Post voor mevrouw Bromley* zeker sprake van. Zoals eerder gezegd, is de verteller omringd door de traumata van anderen. Als een Messias draagt hij hun trauma met zich mee en voelt hij de druk om hen van hun leed te verlossen. Die taak kan hij onmogelijk vervullen. Wel verwerkt hij al die traumata in zijn eigen narratief. In tegenstelling tot het de overheid, die slechts een eenzijdig, geromantiseerd beeld van de samenleving schetst, behandelt de verteller zowel de traumata van de soldaten aan het westfront als van hun familie aan het thuisfront. Hij geeft eveneens een stem aan mensen als William, die de oorlog aanvankelijk afkeurden en bezweken zijn aan de repressie die hieruit voortvloeide. Hij beperkt zich overigens niet enkel tot het trauma van zijn eigen land, maar geeft ook de trauma van de Fransen en zelfs de Duitsers weer. Voor het peloton voor de laatste keer in de linie gaat, wordt er niet alleen voor de eigen soldaten, maar ook voor de vijand gebeden (499). Bovendien komt de verteller oog in oog met een Duitse jongen. 'Hij was zestien, hooguit zeventien, en zijn hele uniform zat onder het bloed. Met zijn blauwe ogen kijk hij ons aan, een blik vol angst. [...] Toen zei de jongen iets wat ik niet verstond. Maar het klonk allerm minst dreigend. Hij smeekte' (502). Het narratief verwoordt niet het trauma van één natie, maar van een groot deel van Europa. In dit narratief staan de nationalistische tegenstellingen niet langer centraal. Als er een vijand moet worden aangewezen, zou dat paradoxaal genoeg de eigen politiek zijn. Zoals Randell Stevenson stelt, was de overheid er zo op gebrand om de animo voor de oorlog in stand te houden, dat de berichtgeving wel geromantiseerd moest worden. Deze houding werd zelfs na de oorlog aangenomen, met als gevolg dat veel veteranen niet geloofd werden of zelfs als landverrader werden gezien (Stevenson, 43).

Ook dit moet weer genuanceerd worden. Echte vijanden zijn er in deze roman niet, net als dat er geen duidelijke helden in worden neergezet en er evenmin sprake is van dé waarheid. De verteller ziet immers in dat de overheid de werkelijkheid en de dood van de soldaten romantiseert om de nabestaanden enigszins troost te bieden. Daarmee wordt, al dan niet

impliciet, weer het belang van (oorlogs)literatuur en het verwoordingsproces van trauma benadrukt. Literatuur kan een getraumatiseerde helpen zijn trauma te verwerken. Zij biedt de getraumatiseerde de mogelijkheid om vanuit het perspectief van een ander zijn eigen trauma onder ogen te komen. Bovendien is literatuur een instrument waarmee een getraumatiseerde zijn eigen trauma kan verwoorden en verwerken. Literatuur geeft de getraumatiseerde de mogelijkheid om zijn trauma in een narratief te vatten waarmee hij kan leven, zelfs als hij daarmee de werkelijkheid onrecht aandoet.

5. Conclusie

Het mag duidelijk zijn dat de getraumatiseerden in *Post voor mevrouw Bromley* op verschillende manieren met hun trauma omgaan. Zo zijn er getraumatiseerden die hun trauma continu onderdrukken. Echter, zoals Caruth al stelt, deze traumata laten zich niet onderdrukken. Ze dringen zich op aan de getraumatiseerden. Ze willen gereproduceerd worden, maar laten zich tegelijkertijd niet in taal vatten. Het gevolg daarvan is dat de getraumatiseerde gedissocieerd gedrag vertoont. Om in de woorden van Ruth Leys te spreken: de getraumatiseerden verkeren in ‘a state of frozen’. Dat wordt het meest duidelijk bij Johns vader en luitenant Ashwell, maar komt ook naar voren in de manier waarop de personages – en vooral de verteller – hun narratief staken. Wat volgt is de leegte en stilte van het papier, die het onuitspreekbare trauma des te meer benadrukken, maar die tevens vanuit Balaevs theorie als een opening kan worden gezien om het trauma te verwerken.

Tegelijkertijd vertonen personen getraumatiseerd gedrag door constant over hun trauma te spreken, zoals Chapman. In eerste instantie lijkt hij door zijn teveel aan narratief de indruk te wekken zijn traumatiserende verleden onder controle te hebben. Zij proberen hun trauma niet te onderdrukken, maar zijn net zo goed gevangen genomen door hun trauma. Ze zijn zo van hun trauma ‘bezeten’ dat ze het continu moeten aanstippen. Ook hieruit blijkt dat het trauma zich aan de getraumatiseerde opdringt om gereproduceerd te worden.

Daarnaast wordt het trauma in sommige gevallen zelfs ontkend. De getraumatiseerden willen de illusie in stand houden dat de overledene nog leeft. Ook dit is een poging om het trauma te onderdrukken. Dit maakt al duidelijk dat een getraumatiseerde zijn trauma niet op één manier vertoont, maar gedrag hanteert uit alle ‘categorieën’. Zo proberen Johns vader en Ashwell hun trauma te onderdrukken. Tegelijkertijd focussen zij zich op een verzameling, die symbool staat voor hun verwerkingsproces. In die verzamelingen wordt er continu een spel gespeeld tussen vooruitgang en stagnatie. In beide gevallen moeten de getraumatiseerden hun verzameling regelmatig onderbreken. Zoals Caruth, Luckhurst en Van der Merwe & Godobo-Madikizel hebben aangetoond, functioneert het verwoordingsproces op eenzelfde wijze. De manier waarop de getraumatiseerden zich als een ‘bezetene’ in het trauma verliezen, wijst erop dat ook zij die hun trauma onderdrukken tegelijkertijd een teveel aan narratief vertonen, hetzij op non-verbale wijze. Zoals het geval van Chapman al aantoont, hebben de getraumatiseerden die een teveel aan narratief vertonen tegelijkertijd de behoefte om hun trauma te onderdrukken.

Een combinatie van verschillend getraumatiseerd gedrag komt wellicht het beste naar voren bij het verwoordingsproces van de verteller. De stiltes die hij hanteert en de tijdssprongen

die daarbij gepaard gaan, wijzen op het trauma dat onderdrukt wordt. Tegelijkertijd houdt hij, zowel voor mevrouw Bromley als voor zichzelf, de illusie in stand dat Martin nog leeft. Hij kan Martins dood nog niet uitspreken. Door Martins identiteit aan te nemen en de overledene een stem te geven, eigent de verteller zich de macht van de taal toe. Zodoende stelt hij het moment dat hij Martins dood moet uitspreken telkens uit. Hij geeft zichzelf de tijd die nodig is om het trauma tot een narratief te vormen, waarmee hij verder kan leven. De vraag is alleen of de verteller daarin slaagt. Vanwege zijn onbetrouwbaarheid zijn er redenen te geven dat hij Martins dood alsnog niet uitspreekt. De roman eindigt immers met de welbekende stilte, die het onuitspreekbare trauma benadrukt en de tijd die nodig is om een trauma te verwoorden. Als hij het wel uitspreekt zal hij dat doen door middel van een geromantiseerd narratief, dat hij met dezelfde afstandelijkheid benadert, zoals een acteur met een tekst omgaat. Beide passen uitstekend binnen de traumatheorie. Spreekt hij het trauma niet uit, dan wijst dat erop dat hij weliswaar een groot deel van zijn traumatiserende verleden onder woorden heeft gebracht, maar er nog steeds ‘open wonden’ zijn die zich niet in woorden laten vatten. Spreekt hij het trauma wel uit, dan kan hij dat enkel als hij de historische werkelijkheid, en dus zijn trauma, onrecht aandoet en niet volledig verwoordt.

Door de verschillende topoi uit het traumaregister die van begin tot eind in het narratief aanwezig zijn, wordt het eveneens duidelijk dat het narratief van de verteller doordrenkt is van trauma. Dat blijkt het beste uit de manier waarop het trauma op de ruimte wordt geprojecteerd en de wijze waarop de verschillende interteksten continu het trauma verwoorden. Het is trauma is hierdoor structureel aanwezig, wat aantoont dat ook de verteller ‘bezeten’ is van zijn trauma. Het is dan ook niet voor niets dat de confrontatie met zijn trauma kan worden gezien als een hellevaart, waarbij de getraumatiseerde de doden onder ogen moet komen. Dood en leven komen zodoende samen. Dat gebeurt ook al wanneer John als baby door mevrouw Bromley wordt gezoogd en zij hem Matthew noemt. Dat gebeurt eveneens wanneer Martin Matthews identiteit aanneemt door als Matthew in het leger te gaan. Bovendien is hier sprake van wanneer John Martin via de brieven weer tot leven brengt en zijn identiteit aanneemt. John en Matthew, Martin en Mathhew, John en Martin; de levenden brengen de doden telkens tot leven. Deze voorbeelden problematiseren tevens de grenzen van één identiteit, van één stem en in het verlengde daarvan: van één visie en/of waarheid.

Hiermee wijst het narratief op macht van de taal. Aan de ene kant is de taal machtig. Zij biedt de getraumatiseerde de mogelijkheid om een pseudo-werkelijkheid te creëren waarmee hij zijn trauma wel onder ogen kan komen. Door de taal is de getraumatiseerde zelfs in staat om de overledenen weer tot leven te scheppen. Tegelijkertijd wijzen alle trauma-topoi, interteksten

en verwijzingen naar Christus en de hel erop dat de getraumatiseerde zich altijd moet beroepen op een algemene taal. Het onvermijdelijke gevolg daarvan is, zoals Elie Wiesel reeds stelde, dat de taal de historische werkelijkheid in de ban doet. Dat geldt ook voor het narratief waarin het trauma is gevat. Een groot deel van de pijn is weliswaar onder woorden gebracht, maar het trauma zal nooit volledig door de taal gevangen worden genomen. Dat wil niet zeggen dat het zinloos is om het trauma in een narratief te vatten. Integendeel, Brosman, Kearney en Stevenson stellen dat de trauma-narratieven juist een louterend effect. Ze fungeren als een pleister voor (collectief) trauma en zorgen ervoor dat dit pijnlijke verleden in het collectieve geheugen wordt opgeslagen.

Zoals in de inleiding al is gezegd, is het interessant om andere hedendaagse romans over de Eerste Wereldoorlog, zoals *Oorlog en terpentijn*, *Meester Mitraillette* van Jan Vantoortelboom, of het hele oeuvre van Johanna Spaey, dat in het teken van de Eerste Wereldoorlog staat, vanuit deze theorie te onderzoeken. Hoe wordt er in deze werken omgegaan met trauma? Hoe wordt trauma hierin gerepresenteerd? Welke topoi en beelden worden geactiveerd om trauma te verwoorden? Hoe wordt het trauma onderdrukt? Op welke vlakken vertonen de werken overeenkomsten en waarin verschillen ze van elkaar en wat zegt dat over de eigenschappen van trauma? Het kan ook vruchtbaar zijn om naar andere literaire cultuurproducten te kijken, zoals 'Woordfront' van Saskia de Coster, of *GAZ* van Tom Lanoye. Hoewel beide als teksten te raadplegen zijn, waren ze in eerste instantie bedoeld als performance. Om die reden moeten deze werken dan ook vanuit zowel de theater- als literatuurwetenschap en traumastudies worden onderzocht. Ongetwijfeld levert deze interdisciplinaire methode nieuwe vondsten op, die de maatschappelijke en culturele positie van trauma nieuwe context bieden.

Tot slot moet nog het volgende worden opgemerkt over van de grenzen van de taal: ook ik ontkwam er niet aan om regelmatig een beroep te doen op topoi uit het trauma-register om de analyse kracht bij te zetten. Alleen al in de bovenstaande alinea's worden er metaforen als 'wond' en 'pleister' toegepast om het trauma uit te drukken. Paradoxaal genoeg schuilt daar juist het probleem van trauma in: het laat zich bijna niet uitdrukken, enkel in gangbare taal waardoor de traumatiserende gebeurtenis banaal wordt. Volledige invloed zal de taal nooit op het trauma hebben. Ook dit onderzoek heeft het trauma dus niet volledig doorgrond. Dat moet niet als cynisch of terneergeslagen worden opgevat. Integendeel, de ondoorgrondelijkheid van trauma is een inherente eigenschap van trauma. Juist door het trauma niet volledig te kunnen begrijpen, wordt het trauma begrepen.

Bibliografie

Alphen, E. van. 'De terugkeer van de doden: unheimlich of subliem?'. In: *Een halve eeuw geleden. De verwerking van de Tweede Wereldoorlog in de literatuur*. Kampen: Kok & Agora (1994), 92-104.

Alphen, E. van. 'Second-generation testimony, transmission of trauma and post-memory'. In: *Poetics Today* nr. 2 (2006), 473-488.

American Psychiatric Association. *Diagnostic and statistical manual of psychiatric disorders* (vol. 3). Washington D.C.: American Psychiatric Association (1980).

Assmann, J. & J. Czaplicka. 'Collective memory and cultural identity'. In: *New German Critique* nr. 65 (1995), 125-133.

Balaev, M. *The nature of trauma in American novels*. Evanston: Northwestern University Press (2012).

Brijs, S. *Post voor mevrouw Bromley*. Amsterdam: Atlas (2011).

Bronzwaer, W. 'Ter inleiding: de Tweede Wereldoorlog tussen feit en fictie'. H. Ester & W. de Moor (red.). *Een halve eeuw geleden. De verwerking van de Tweede Wereldoorlog in de literatuur*. Kampen: Kok Agora (1994), 15-18.

Brosman, C. S. 'The functions of war literature'. *South Central Review*, nr. 1 (1992), 85-98.

Caruth, C. 'Introduction'. C. Caruth (red.). *Trauma: explorations in memory*. Baltimore: The John Hopkins University Press (1995), 3-12.

Caruth, C. *Unclaimed experience: Trauma, narrative and history*. Baltimore: The John Hopkins University Press (1996).

Coillie, J. van. 'Nooit meer oorlog? De Eerste Wereldoorlog in de Vlaamse jeugdliteratuur 1973-2015'. In *Zacht lawijd*, nr. 1 (2016), 29-54.

Deflo, F. *De literaire oorlog: de Vlaamse prozaliteratuur over de Eerste Wereldoorlog*. Aartrijke: DECOCK (1991).

Derrida, J. *Of grammatology*. G. C. Spivak. Baltimore: John Hopkins University Press (1997).

Ester, H. & W. de Moor. 'Inleiding'. H. Ester & W. de Moor (red.). *Een halve eeuw geleden. De verwerking van de Tweede Wereldoorlog in de literatuur*. Kampen: Kok Agora (1994), 7-14.

Frahm, O. "'These papers had too many memories. So I burned them'". Genealogical Remembrance in Art Spiegelman's *Maus. A Survivor's Tale*'. J. Baetens (red.). *The graphic novel*. Leuven: University Press Leuven (2001), 61-78.

Freud, S. *Beyond the pleasure principle*. London: International Psycho-Analytical (1922).

Geest, S. van der. 'Pijn: geen woorden'. Oderwald, K. Neuvel, C. Hertogh (red.). *Pijn. Over literatuur en lijden*. Utrecht: De Tijdstroom Uitgeverij (2004), 57-63.

Grunberg, A. 'Alleen de kopie toont het obscene'. In: *NRC Handelsblad* 28 maart 2014.

Herman, L. & B. Vervaeck. *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Nijmegen: Vantilt (2005).

Hermans, F. *Trauma en beschaving: Een historisch-sociologisch onderzoek naar de opkomst en verbreiding van de zorg voor slachtoffers van schokkende gebeurtenissen*. Diemen: Stichting Arg. (2010).

Hirsch, M. 'The generation of post-memory'. In: *Poetics Today* nr. 1 (2008), 103-128.

Janet, P. *Psychological healing: A historical and clinical study*. New York: Macmillan (1976).

Kearney, R. 'Narrating pain: The power of catharsis'. In: *Paragraph* nr.1 (2007), 137-153.

Kolk, B. van der & O. van der Hart. 'The intrusive past: The flexibility of memory and the engraving of trauma'. C. Caruth (red.). *Trauma: explorations in memory*. Baltimore: The John Hopkins University Press (1995), 158-182.

LaCapra, D. *Writing history, writing trauma*. Baltimore: The John Hopkins University Press (2001).

Lensen, J. 'De zoektocht naar het midden. Nieuwe perspectieven op de herinnering aan de Tweede Wereldoorlog in Vlaanderen en Duitsland'. In: *Internationale Neerlandistiek* nr. 2 (2014), 113-133.

Leys, R. *Trauma: A Genealogy*. Chicago: University of Chicago press (2000).

Levi, P. *If this is a man*. London: Abacus (1985).

Löschnigg, M. & M. Sokolowska-Paryz. 'Introduction: Have you forgotten yet?...'. M. Löschnigg & M. Sokolowska-Paryz (red.). *The Great War in post-memory literature and film*. New York: De Gruyter (2014), 10-21.

Luckhurst, R. *The trauma question*. New York: Routledge (2008).

Marty, P. *Mouvements individuels de vie et de mort*. Paris: Payot (1976).

Merwe, C. van der, & P. Godobo-Madikizel. *Narrating our healing. Perspectives on working through trauma*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing (2007).

Milton, J. *Het paradijs verloren*. Amsterdam: Athenaeum (2003).

Nadal, M. & M. Calvo. 'Trauma and literary representation. An introduction'. M. Nadal & M. Calvo (red.). *Trauma in contemporary literature: Narrative and representation*. New York: Routledge (2014), 1-17.

Neumann, B. 'The literary representation of memory'. A. Erll (red.). *Cultural memory studies. An international and interdisciplinary handbook*. Berlin: De Gruyter (2008), 333-343.

Ricoeur, P. *Oneself as another*. Chicago: Chicago University Press (1992).

Roth, M. *Memory, trauma and history. Essays on living with the past*. New York: Columbia University Press (2012).

Spiegelman, A. *Maus. A survivor's tale I. My father bleeds history*. New York: Pantheon (1986).

Stainer, J. *The Crucifixion*. London: Novello & Company (1999).

Steinz, P. 'Ik wilde water, maar ik kreeg zand'. *NRC Handelsblad* (17 oktober 2011).

Stevenson, R. *Literature & The Great War*. Oxford: Oxford University Press (2013).

Vandebroek, H. *Het geslacht van arbeid*. Leuven: Universitaire Pers Leuven (2002).

Vervaeck, B. *Litteraire hellevaarten*. Nijmegen: Vantilt (2006).

Wiesel, E. 'Why I write. Making no become yes'. In: *The New York Times Book Review* 4 april (1985), 13-16.

Zoggel, M. van. 'Stervende paarden en zwevende zeepaardjes. Stefan Hertmans' *Oorlog en terpentijn*. In: *DW&B* nr. 3 (2014), 99-103.