

Jay Winter. *Sites of memory, sites of mourning. The Great War in European cultural history.* Cambridge University Press

In een van zijn *Geschiedtphilosophische Thesen* schrijft Walter Benjamin over een schilderij van Paul Klee, dat 'Angelus Novus' heet. Met grote ogen, opengesperde mond en uitgestrekte vleugels lijkt de engel zich te verwijderen van iets waar hij naar staart. Zo, meent Benjamin, moet de 'engel der geschiedenis' eruit zien. Zijn blik is gericht op het verleden, dat hem 'een grote catastrofe' toeschijnt, en tegelijkertijd waait hem - uit het 'paradijs' - een storm tegemoet. 'Deze storm drijft hem onophoudelijk de toekomst in, die hij de rug toekeert, terwijl de puinhoop voor hem ten hemel rijst. Dat wat wij de Vooruitgang noemen, is deze storm', aldus Benjamin.

Het zeer symbolische beeld acht de Britse historicus Jay Winter bij uitstek van toepassing op de culturele geschiedenis van Europa tijdens en na de Eerste Wereldoorlog. In zijn boeiende studie *Sites of memory, sites of mourning* (waarvan de ondertitel luidt: 'The Great War in European cultural history') verzet hij zich dan ook tegen de gangbare interpretatie van de Eerste Wereldoorlog als een beslissende fase in de opkomst van het modernisme.

In deze interpretatie bezegelt de catastrofe van 14-18 de breuk met de wereld van de negentiende eeuw, zowel in de literatuur en de kunst als in de alledaagse ervaring. De oorlog betekent het begin van wat Paul Fussell in een vermaard boek uit 1975 de 'modern memory' heeft genoemd - de moderne herinnering, die niet meer als voorheen kon teruggrijpen op traditionele categorieën als Eer, Glorie en Vaderland om de ervaren verschrikkingen te begrijpen en te verwerken.

Volgens Winter hebben deze categorieën inderdaad de nodige averij opgelopen sinds 1914, maar dat wil nog niet zeggen dat alle banden met de traditie zo rigoureuus zijn doorgesneden als men het pleegt voor te stellen. Net als de engel van Klee en Benjamin hebben de meeste tijdgenoten op de ten hemel rijzende 'puinhopen' gereageerd met hun blik strak op het verleden gericht. De 'moderne herinnering' vertoont in Winters interpretatie opvallend traditionele en zelfs archaische trekjes.

Het gaat hem daarbij in de eerste plaats om de reacties op de oorlog - niet om de oorlog zelf. Het 'moderne' karakter daarvan ontkent Winter niet. Dat zou ook moeilijk kunnen zonder ongeloofwaardig te worden. De Eerste Wereldoorlog was de eerste 'technische' oorlog, uitgevochten in mensenlevens verslindende materiaalslagen, en ook de eerste 'totale' oorlog - voor iemand als Ernst Jünger, die in 1914 als vrijwilliger naar het front was vertrokken, een motief om er de aankondiging in te zien van een nieuwe, even totale en verschrikkelijke werkelijkheid, die na de wapenstilstand niet meer zou ophouden.

Jünger beschouwde de jaren tussen 1914 en 1918 daarom als de grote historische caesuur van de twintigste eeuw, het ware einde van de negentiende eeuw en alles waar die voor stond. Door de vooroorlogse avant-garde was hierop al geanticipeerd, met name door de Italiaanse Futuristen, die bij monde van hun voorman Marinetti de oorlog aanprezen als de 'enige hygiëne van de wereld'; het oorlogsgeweld werd door hen geestdriftig begroet als de noodzakelijke geboorteweëen van een

nieuwe wereld.

Veel minder enthousiasme viel achteraf te beluisteren bij de Franse dichter Paul Valéry. In 1919 publiceerde hij zijn opstel *La crise de l'esprit*, dat begint met de erkenning dat ook beschavingen kunnen sterven. De voorbije wereldoorlog had hem dat geleerd. Hij realiseerde zich met een schok dat de Vooruitgang zich ook tegen zichzelf kon keren en dat *Bildung*, wetenschap en techniek evengoed voor vernietiging konden worden benut. Kennis en deugd waren opeens verdacht geworden.

Soortgelijke bange vermoedens keren terug in veel cultuurkritiek uit het Interbellum, bij bezorgde intellectuelen als Benda, Ortega Y Gasset en Huizinga. Het fatale schot in Sarajewo was voor hen het begin van een mogelijk duurzame terugval in de 'barbarij', zoals Koen Koch het op 22 juni omschreef in 'Het Vervolg'.

Jay Winter is het er niet mee eens. Voor hem is 14-18 niet het einde van een periode in de Europese geschiedenis, hooguit het begin van het einde. De ware, blijvende breuk ligt volgens hem later: bij de Tweede Wereldoorlog. Het lijkt op het eerste gezicht een weinig zinvol geschuif met data. Moet de nadruk nu worden gelegd op het einde of op het begin daarvan? Of het begin van het einde ook al tot het einde behoort, ligt toch vooral aan het perspectief dat men heeft gekozen.

Zo is het eigenlijk steeds in Winters boek. Wat hij probeert te verdedigen kan men ook anders bekijken. Of men kan op andere dingen letten dan die waarop hij de nadruk legt. Maar dat maakt *Sites of memory, sites of mourning* niet minder stimulerend. Want de lezer wordt intussen wel gedwongen nog eens goed na te denken over de Eerste Wereldoorlog en haar betekenis voor de Europese cultuurgeschiedenis.

Winter relateert de vanzelfsprekendheid, waarmee de *Grande Guerre* als een breuk met het verleden wordt beschouwd, door te wijzen op de hardnekkigheid van traditionele motieven (van klassieke, romantische of religieuze herkomst) in de naoorlogse kunst en literatuur. En hij vraagt aandacht voor de reacties van de gewone burgers op de schokkende ervaring van verdriet en verlies. In die reacties blijkt volgens hem hoezeer de traditionele kaders nog konden tegemoetkomen aan de alom gevoelde behoefte aan zin, troost en vergetelheid.

Winter heeft zich geconcentreerd op Engeland, Frankrijk en Duitsland. Landen waar amper een familie te vinden was zonder een gesneuvelde, gewonde, vermiste of krijgsgevangen gemaakte zoon, broer, vader, oom of neef. Winter wil weten hoe de achtergeblevenen met hun verdriet en verlies zijn omgegaan. Niet dat hij een compleet overzicht biedt van het rouwen en verwerken; hij onderneemt slechts een 'tocht' langs enkele 'sites of memory' die tegelijk 'sites of mourning' zijn. Zijn boek past in de recente stroom van historische studies over het moderne collectieve geheugen, ontketend door Pierre Nora's breed opgezette onderzoek naar de Franse 'lieux de memoire'.

Vaak ligt de nadruk op de - verborgen - politieke betekenis van het gedenken en herinneren. Zo niet bij Winter. Hij legt het accent eerder op de persoonlijke noodzaak om met verdriet en verlies in het reine te komen. Het gaat hem om de concrete ervaringen van gewone mensen, die hun dierbaren zijn kwijtgeraakt. Hij beschrijft hun problemen om te achterhalen wat er met hun familieleden aan het

front was gebeurd. Hij laat zien hoe lastig het kon zijn de gesneuvelden een behoorlijke begrafenis te geven. Hij wijst op de nieuwe vormen van 'verwantschap', die via zulke inspanningen konden ontstaan met lotgenoten en hulpverleners, en die het makkelijker maakten het geleden verlies te accepteren.

Bij de 'terugkeer van de doden', zowel in letterlijke als figuurlijke zin, waren het volgens Winter vooral de traditionele vormen en praktijken, waarbinnen men voor het massale sterven en lijden een troostende zin en betekenis kon vinden. Voor oorlogsmonumenten en gedenktekens werd vaak teruggegrepen naar klassieke Griekse en zelfs Keltische vormen. Of men koos een naturalistische vorm, zoals Käthe Kollwitz deed bij haar monument op het oorlogskerkhof te Vladslo in Vlaanderen, waar ook haar eigen zoon begraven lag. Zij ontwierp twee beelden, van een knielende man en van een knielende vrouw, die als het ware om vergiffenis vragen voor de ellende waaraan de oudere generatie haar kroost had blootgesteld.

Van enig modernisme was geen sprake. De modernistische kunst met haar onconventionele vormen was misschien geschikt om uiting te geven aan protest en ontzetting, maar niet aan zoveel minder spectaculaire gevoelens als rouw en verdriet. Even weinig modern was de opmerkelijke bloei van het spiritisme tijdens en na de oorlogsjaren. Menigeen slaagde erin langs paranormale weg in contact te treden met de ontvallenen - iets wat te meer troost en verlichting bracht, aangezien het bij de séances de doden zelf waren die via een medium contact zochten met de nabestaanden om hun te melden hoe zij het maakten in het hiernamaals.

Ook in de moderne kunst speelde het bovennatuurlijke een niet onbelangrijke rol. Als voorbeeld noemt Winter de film *J'accuse* van Abel Gance, die in 1919 in première ging: aan het slot van de film staan de doden daadwerkelijk op van de slagvelden om gehavend en wel naar hun dorpen en steden terug te keren. In de beeldende kunst en in de literatuur wijst Winter op de frequente aanwezigheid van het apocalyptische motief - al evenmin een modernistische innovatie.

Terwijl de apocalyptische verbeelding vóór 1914 nog kon worden opgevat als een profetische kracht (iets dat Winter overigens ontkent), krijgt zij na 1918 meestal een allegorische betekenis. De apocalyps bleek bij uitstek geschikt om de omvang en alomvattendheid van de verschrikking te verbeelden, al ontbrak het louteringsmotief (in de Bijbel volgt op de ondergang immers de wederopstanding) niet altijd.

Nog tijdens de oorlog (in 1916) verscheen de roman *Le feu* van Henri Barbusse, waarvan het laatste hoofdstuk in de totale rampspoed ook een straaltje hoop doet glore als uit de loopgraven de kreet 'Nooit meer oorlog' opklinkt. Voor Barbusse had het oorlogsgeweld uiteindelijk toch een hogere zin, omdat het de weg zou banen naar een wereld van waarheid, gelijkheid en rechtvaardigheid.

Ook wanneer zo'n hoopvolle boodschap minder geprononceerd aanwezig was of zelfs ontbrak, zoals in Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* of Shaws *Heartbreak House*, was het volgens Winter allerminst een bewijs van modernisme dat men naar de Apocalyps teruggreep om het nieuwe moderne geweld te duiden en te verbeelden. In hetzelfde licht ziet hij de echo van laat-middeleeuwse schilder Grünewald in het werk van Otto Dix en de katholieke inspiratie bij de Franse kunstenaar Georges Rouault. Voor hen was de band met de traditie kennelijk nog niet

verbroken.

Na 1945 bleek het daarentegen niet meer mogelijk aan de traditie of de religie zin en betekenis te ontlenuen, meent Winter. Op Auschwitz en Hiroshima viel niet meer te reageren met de vormen en de middelen van het verleden. Abstractie en stilzwijgen getuigen van de verlegenheid van de 'taal' om te beantwoorden aan wat op die ominieuze plaatsen was geschied. Als velen voor hem haalt Winter de uitspraak van Adorno aan, dat het na Auschwitz 'barbaars' zou zijn om nog gewoon gedichten te schrijven. Dat tekent volgens hem het verschil en geeft de echte caesuur aan.

Uiteraard valt op deze visie ook wel iets af te dingen. Niet iedereen reageerde zoals Adorno. In de eerste reacties, onmiddellijk na het einde van de oorlog, zijn wel degelijk traditionele, vaderlandslievende en religieuze motieven te herkennen; de fixatie op Auschwitz en Hiroshima is van later datum. Wat nagenoeg ontbrak was een verheerlijking van de oorlog, ook bij de overwinnaars, maar (zoals Winter toegeeft) dat was na 1918 eveneens een zeldzaamheid, behalve in het fascistische Italië, het nationaal-socialistische Duitsland en het communistische Rusland.

Als 14-18 geen breuk mag zijn, dan kan ook 39-45 als breuk voor een relativerende behandeling in aanmerking komen. En om dezelfde reden: het onvermogen van het gewone publiek om een 'moderne' reactie te vertonen. Maar wat is modern? Winter lijkt vooral aan abstractie en rationalisme te denken. Geen onzinnige associatie, maar wel een eenzijdige. Dat laatste blijkt pas goed, zodra het artistieke modernisme en de avant-garde ter sprake komen. Winter ontdekt daarin allerlei klassieke, romantische en religieuze elementen en zegt dan: zie je wel, zo modern was het allemaal niet. Maar (om een willekeurig voorbeeld te geven) houdt Joyce's *Ulysses* op een modernistische roman te zijn omdat de Odyssee er doorheen schemert?

Hier wordt het perspectief dat men kiest van cruciaal belang. Winter wekt de indruk zijn stelling soms iets te gretig te willen bewijzen. Zo grijpt hij de populariteit van spiritisme en andere occulte zaken aan om de uitzonderlijkheid van het surrealisme (dat inderdaad ook in bovennatuurlijke wonderen was geïnteresseerd) te relativeren. De avant-garde stond dus niet zo ver af van de *mainstream* als zij zelf dacht en als de historici altijd hebben betoogd, luidt Winters conclusie.

Nee, maar dat is ook geen wonder. Achteraf blijkt elke zelfverklaarde vernieuwer meer te hebben overgenomen van zijn versmide omgeving en van het verguisde verleden dan hij zich zelf bewust was. De expliciete wil om te breken en iets nieuws te beginnen mag echter evenmin over het hoofd worden gezien. Dit pathos van breuk en vernieuwing behoort met al zijn overdrijving ook tot de culturele geschiedenis en dient derhalve serieuzer te worden genomen dan Winter het neemt.

Bovendien is het zeer de vraag of de herwaardering voor het irrationele, het primitieve en het mythische bij modernisten en avantgardisten als een vorm van continuïteit met de traditie kan worden gezien. Essentieel in die herwaardering was eerder het verzet tegen het tot dan toe dominant geachte rationalisme en positivisme. Mede daarom blijft er veel voor te zeggen om, in weerwil van Winters gloedvolle pleidooi, de breuk met de negentiende eeuw toch te situeren bij de Eerste Wereldoorlog.

Toen werden voor het eerst en op verpletterende wijze de - ook in modernisme en avant-garde terug te vinden - tegenstrijdigheden van de moderne tijd zichtbaar, die het sindsdien onmogelijk hebben gemaakt om nog met enige zekerheid het alleenrecht op de toekomst te claimen voor de rationele Vooruitgang.

(de Volkskrant, 13-7-1996)