

DE KUNST VAN HET HERDENKEN

Frank van Vree

De openbare herinnering aan de Tweede Wereldoorlog heeft in Nederland, zo goed als in veel andere landen, in de loop van de laatste zestig jaar ingrijpende veranderingen ondergaan. Om dat proces in kaart te brengen, kunnen we monumenten, films, literatuur, rituelen en andere 'culturele vormen van de herinnering' gebruiken als bakens. Dat is precies wat ik in deze bijdrage wil laten zien.

Om direct al wat lijn in het verhaal te brengen, onderscheid ik drie fases in de geschiedenis van het herdenken, drie periodes waarin een bepaald perspectief op de recente geschiedenis domineerde:

1. de eerste twee decennia na de bevrijding tot midden jaren zestig, waarin de herinneringscultuur werd beheerst door een christelijk-humanistisch, maar bovenal *nationaal* perspectief;
2. de periode vanaf het midden van de jaren zestig tot medio jaren tachtig, waarin het traditionele gesloten nationale beeld werd opgebroken en gepolitiseerd;
3. de tijd vanaf het midden van de jaren tachtig, waarin het zwaartepunt in de aandacht verschoof, enerzijds naar de nazistische vernietigingspolitiek, die ook in Nederland steeds vaker aangeduid als de 'holocaust', en anderzijds naar het lot van andere groepen, die zich primair manifesteerden als *slachtoffers*.

Deze verschuivingen in de heersende herdenkingscultuur zijn zonder veel problemen terug te vinden in de artistieke en wetenschappelijke voorstellingen van de oorlogsjaren. Daarmee is niet gezegd dat deze voorstellingen de veranderingen uitsluitend *weerspiegelen*: de monumenten, romans en documentaires hebben ook *vorm* gegeven aan de perspectiefwisselingen. Een treffend voorbeeld daarvan levert de literatuur van de jaren veertig en vijftig van de vorige eeuw, waarin sterk afwijkende voorstellingen van de bezettingjaren worden neergezet, opvattingen die lijken te spotten met de heersende herdenkingscultuur maar vanaf de jaren zestig snel gemeengoed zouden worden.

Een nationaal beeld

Tot ver in de jaren zestig, en in sommige landen nog langer, sloten vrijwel alle monumenten – net als populaire romans, films, herdenkingsrituelen en wetenschappelijke studies – direct aan bij bestaande historische en politieke denkbeelden, bij 'de grote

verhalen', het nationalisme, het geloof in de vooruitgang, de traditionele religieuze en politieke ideologieën.

Dit komt vrijwel nergens sterker tot uitdrukking dan in de monumenten uit deze periode. Deze gedenktekens droegen vrijwel zonder uitzondering een zuiver nationaal karakter, waarbij zowel de opdrachtgevers als de beeldhouwers hun toevlucht namen tot het klassieke en christelijke repertoire. Men greep terug op een herkenbare symboliek in een poging om iets van de ervaringen, gevoelens en reflecties op een betekenisvolle manier tot uitdrukking te brengen: we zien vredesduiven, kruisen, feniksen, leeuwen, verbroken ketenen, vlaggen, zwaarden, handen, bloemen, palmtakken en brandende toortsen, naast meer specifieke tekens als verpletterde swastika's en neergehaalde adelaars. Even weinig verrassend waren de overwinningszuilen, de beelden van de man voor het vuurpeloton, de vallende soldaat, de beschermende herder, de Christusfiguur en het *corpus christi*, de ontfermende moederfiguur, Sint Joris en de Draak, de Barmhartige Samaritaan, de ter aarde geworpen slachtoffers en de zegevierende mannen- en vrouwenfiguren, Judith en Holofernes, David en Goliath. En hetzelfde gold voor de teksten, die dikwijls rechtstreeks waren ontleend aan de bijbel – 'standvastig is gebleven mijn hert in tegenspoed' – en het geijkte patriottische repertoire: 'den vaderlant ghetrouwe', 'opdat wij niet vergeten', 'dankt en gedenkt', 'niet tevergeefs', 'voor hen die vielen'

Een van de meest treffende uitdrukkingen van deze herdenkingscultuur wordt gevormd door het *Bevrijdingsglas* in de Sint Janskerk in Gouda; vrijwel alle genoemde tendensen komen hierin samen. Het glas-in-loodraam, ontworpen door de Limburgse kunstenaar Charles Eyck, werd in november 1947, ruim twee jaar na het einde van de Tweede Wereldoorlog, onthuld en is om meer dan één reden bijzonder te noemen – te beginnen met de grootte ervan. Het raam is acht meter hoog en bestaat uit niet minder dan zestig panelen. De afbeelding is opvallend rijk, niet alleen door de veelheid van taferelen en episoden die – geheel volgens de stijl van de traditionele (muur)schilderkunst – binnen deze ene voorstelling zijn samengebracht, maar vooral ook door de betekenis die daaraan kan worden toegekend.

Alles, werkelijk alles rond en op dit *Bevrijdingsglas* paste in de heersende herdenkingscultuur. Dat gold voor de samenstelling van het organisatiecomité en het ercomité, de manier waarop de nodige gelden werden ingezameld, de plaats van het monument, de afbeelding en de onthulling. Zo vormde het comité, waarin alle politieke, kerkelijke en maatschappelijke groeperingen een plaats hadden gekregen, een treffende illustratie van de idee van 'Neerlands eenheid in verscheidenheid'. Ook de plaats van het gedenkraam was betekenisvol: de Grote of Sint-Janskerk, in de zestiende eeuw na drie branden herbouwd, was (en is) immers de 'drager' van een zeldzame verzameling grote glas-in-loodramen, vrijwel zonder uitzondering verbonden met de vroege geschiedenis van de Nederlanden. De oudste ramen, daterend van vòòr de Reformatie, tonen bijbelse taferelen, waarbij naar goed gebruik ook de begunstigers zijn afgebeeld. Philips II, bijvoorbeeld, maar ook prelaten en edelen als Willem van Oranje. Op de latere ramen figureerden de vertegenwoordigers van de vrije

Republiek, de steden, waterschappen en Staten, die zich bij hun opdracht overigens niet langer beperkten tot religieuze onderwerpen. Het *Statenglas* bijvoorbeeld, is een allegorische voorstelling van de overwinning van de gewetensvrijheid op de tirannie.

Niet alleen door de plaats, maar ook door de afbeelding zelf werden de gebeurtenissen uit de jaren '40-'45 in het licht van de vroegere episoden uit de nationale geschiedenis geplaatst. In het hart van het raam staat de Bevrijding, gesymboliseerd door een vlaggenstoet, met mannen, vrouwen, kinderen; een man met baret staat voor de geallieerden. Het is een voorstelling die doet denken aan bekende schilderijen, zoals de *Nachtwacht*, met de kinderen en de hondjes, maar meer nog *De vrijheid die het volk leidt* van de Franse schilder Delacroix uit 1830. In Eyck's voorstelling is het evenwel niet Marianne die het volk leidt naar de vrijheid, maar een witte figuur, een beschermende moeder, met naast haar een man naast die het V-teken maakt, op Limburgse wijze, met drie vingers. Achter de vrouw staat een man met baret, die de steun van de geallieerden moet symboliseren. Het feestelijk vlagvertoon contrasteert met de ernstige, ja in enkele gevallen ronduit bedroefde gezichten. De vrijheid heeft offers gekost.

Boven en rond de centrale voorstelling - de Bevrijding - staan de verschrikkingen van de oorlog. Het bovenste deel van het raam, onder de vliegtuigen en neerslaande bliksem, wordt gedomineerd door de apocalyptische ruiters uit *Openbaringen* 6, vers 1 tot 8, die oorlog en hongersnood, pest en wilde beesten brengen, terwijl een paar duiven, vogels van de vrede, voor hen uit vluchten. Daaronder toont het glas de rampen die zich voltrokken: de watersnood in Walcheren, de brandende kerken - zichtbaar is de Eusebiuskerk in Arnhem. Verder naar beneden, aan weerszijde van de centrale voorstelling van de Bevrijding, zes kleinere panelen. De panelen rechts laten massascènes zien: mensen, met de handen omhoog, tijdens een razzia, de gedwongen evacuatie van burgers, inclusief gebrekkigen, en ten slotte, onderaan, de deportatie van de joden. De drie panelen ter linkerzijde tonen - van boven naar beneden - aan de galg hangende mensen, daaronder een man die door Duitse soldaten uit zijn gezin wordt weggehaald, daaronder vier uitgehongerde *Nacht und Nebel*-gevangenen in een concentratiekamp.

Het christelijk-nationale thema in de voorstelling - opoffering, verlossing die door alle beproevingen heen breekt - wordt in de begeleidende teksten expliciet gemaakt, in het gedicht van Yge Foppema, afkomstig uit de illegale *Oude en Nieuwe Geuzenliederen*: 'Gedenken hen, die toen het volk verslagen/En macht'loos scheen,/De vaan der vrijheid hebben hoog gedragen/Door alles heen.' Links op dezelfde benedenrand staat het dertiende vers van het danklied van Mozes vers 15 van *Exodus*: 'Gij leidet door Uw weldadigheid dit volk, dat Gij verlost hebt'. Misschien ten overvloede: het volk dat hier verlost is, is het christelijke, Nederlandse - en zeker niet het joodse volk.

Hoewel het *Bevrijdingsglas* in Gouda wat de locatie en de afwijkende materiële vorm betreft een bijzonder monument genoemd mag worden, was het tegelijkertijd exemplarisch voor de herdenkingscultuur van deze jaren, zowel in Nederland als daarbui-

ten. De heerschappij van de conventionele en sterk idealiserende vormtaal in de herinneringscultuur strekte zich immers uit over heel Europa, van Oost tot West. Een treffend voorbeeld daarvan vormt het monument van Nathan Rapoport ter herdenking van de Opstand van het Getto van Warschau, opgericht in 1948, uit steen dat - ironie van de geschiedenis - al voorbewerkt was voor Arno Breker, Hitlers favoriete beeldhouwer, die er een 'Overwinningsmonument' in Berlijn uit zou maken.

Rapoports gedenkteken was een voorbeeldige uitdrukking van de naoorlogse socialistische en communistische herdenkingscultuur, waarin martelaarschap en solidariteit centraal stonden. De Opstand van het Getto in 1943, die eindigde in de bloedige ondergang van wat resteerde van het Poolse Jodendom, werd door radicale socialisten en communisten beschouwd als een daad van verzet tegen een vermolmd sociale orde, een heroïsche episode in de Poolse en internationale klassenstrijd, en speelde daarom een belangrijke rol in de officiële herdenkingen.¹ Dezelfde geest vindt men terug in het heroïsche monument bij Babi Yar in de Oekraïne, waar in een paar dagen tijd meer dan 30.000 joden uit Kiev en omgeving werden omgebracht.

De monumenten die de eerste twee of drie decennia na 1945 in zowel Oost- als West-Europa werden opgericht, verwijzen vrijwel zonder uitzondering naar een herinneringscultuur waarin de verschrikkingen van de oorlog werden gezien vanuit het perspectief van *historische continuïteit*: de Tweede Wereldoorlog werd voorgesteld als een *tijdelijke terugval of onderbreking* van de voortschrijdende ontwikkeling van de natie of de geschiedenis van de klassenstrijd. Het Derde Rijk werd opgevat als het resultaat van een eeuwenoude 'afwijking' van de westerse beschavingsgeschiedenis (de Duitse *Sonderweg*); in marxistische perspectief waren fascisme en nazisme uitwasen of stuip trekkingen van het kapitalisme.

Uit deze interpretaties vloeide een ander kenmerk van de herinneringscultuur van deze decennia voort: in de heersende voorstellingen waren de strijd en het lijden niet tevergeefs geweest. De doden waren *slachtoffers* in de letterlijke zin van het woord, als martelaren die hun leven hadden gegeven voor een hoger doel, of als onschuldige burgers, gevallen in een oorlog die Nazi-Duitsland en zijn handlangers tegen het land, de christelijke wereld of het werkelijke socialisme hadden ontketend.

Nieuwe perspectieven

Binnen het heersende herdenkingsvertoog, dat zoals gezegd teruggreep op het klassieke repertoire van vormen en symbolen, was weinig ruimte voor andersoortige monumenten, in Nederland zomin als elders in West-Europa. Een treffende illustratie daarvan vormt de scherpe pennenstrijd, begin jaren vijftig, rond de prijsvraag voor een nationaal monument voor de koopvaardij in Rotterdam, ter herinnering aan de 2134 Nederlandse en 1414 niet-Nederlandse zeelieden die tijdens de oorlog het leven hadden gelaten. Volgens de opdrachtgevers moest het monument 'het leed en

¹ De meeste nationalistische en katholieke Polen koesterden daarentegen de herinnering aan de *nationalistische* Opstand van Warschau van 1944, die was geëindigd met tweehonderdduizend doden en de volledige verwoesting van de hoofdstad.



'Doorvaren' van beeldend kunstenaar Wessel Couzijn.

de opoffering der Koopvaardij verzinnebeelden, maar tevens de onverzettelijke volharding die door de uiteindelijke overwinning naar de toekomst leidde' - en dat op een voor het algemene publiek begrijpelijke wijze.

Eind juni 1952 werden de ontwerpen tentoongesteld en maakte het werkcomité zijn voorkeuren bekend - en dat veroorzaakte grote beroering. De eerste twee plaatsen werden namelijk ingenomen door tamelijk abstracte ontwerpen: *Ruggegraat* van Willem Reijers, een metalen constructie waarin de contouren van een schip en een zwoegende menselijke gestalte herkenbaar zijn, en *Doorvaren* van Wessel Couzijn, een poëtisch beeld van bewogen vormen, die als golven rond masten verwijzen naar de tragiek van de in de oorlog vergane schepen. Behalve kunstkenners had niemand een goed woord voor de ontwerpen over. *Ruggegraat* van Reijers heette al gauw een afge-

Het Weg-Monument zou hetzelfde gevoel moeten oproepen als de ruïnes van Pompeï. Vertrekkend van het nu, van het leven, zou men de grens van de dood overgaan.

Ook hier waren de reacties sterk verdeeld. Voor een groot deel van het publiek waren de winnende ontwerpen te verstandelijk, te abstract. Terwijl de *professionals* meenden dat traditionele esthetische vormen eenvoudigweg tekort schoten wanneer het ging om een monument op deze plaats van verschrikking, uitten de vertegenwoordigers van het Internationale Auschwitz Comité zich buitengewoon kritisch over deze ontwerpen: 'Wij zijn niet gemarteld en onze families niet vermoord in het abstracte'. De Jury kwam er niet uit en zocht een uitweg in de samenvoeging van de drie laatst overgebleven ontwerpen – een plan dat nooit is uitgevoerd.

Moore, voorzitter van de internationale jury, voelde zich gedwongen duidelijk te maken waarom uiteindelijk geen van de inzendingen was gehonoreerd. Elke kunstenaar of architect die een monument ter herdenking van de *Endlösung* probeert te ontwerpen, aldus Moore, ziet zich gesteld voor het probleem dat het niet voldoende is een teken op te richten dat verwijst naar de misdaad en het kwaad, naar moord en verschrikking. Ook de enormiteit van de misdaad dient in de schaal van een werk tot uitdrukking komen. Dit alles leidt tot de vraag of 'het in feite mogelijk is een kunstwerk te creëren dat de met Auschwitz verbonden emoties kunnen uitdrukken'.

In de debatten rond het Auschwitz-monument openbaarde zich niet alleen de spanning tussen moderne kunst en traditie, tussen kunstenaar en publiek, maar ook – op een dieper niveau – de vraag hoe deze geschiedenis kon worden herdacht. Deze kwestie was al vroeger aangesneden door de Frankfurter Schüler Theodor Adorno in zijn dikwijls aangehaalde woorden *Nach Auschwitz Lyrik zu schreiben, sei barbarisch*. Deze uitspraak, gedaan in de eerste jaren na de Tweede Wereldoorlog, zweefde boven dit debat als een zwaard dat elke deelnemer kon treffen. Adorno beoogde immers niet te zeggen dat er geen poëzie, romans of beelden meer gemaakt zou mogen of kunnen worden, maar dat de nazistische vernietiging de traditionele esthetische maatstaven van de westerse cultuur onherstelbaar verloren en beschadigd had en de idee van 'schoonheid' daarmee onomkeerbaar was veranderd.

Het zijn precies dit soort opvattingen die vanaf de jaren zestig een centrale rol zouden gaan spelen in de kunst van het herdenken; terwijl de grote verhalen afbrokkelde, verloren ook de traditionele artistieke vormen aan betekenis.

Wie echter uit het voorgaande zou concluderen dat de tegengeluiden, dissidente opvattingen en afwijkende visies op de oorlogservaringen in het geheel niet konden worden geventileerd of verbeeld, vergist zich. Dat er afwijkende opvattingen leefden, staat vast. De ideeën van iemand als Hansen en de andere ontwerpers van het gedenkteken in Auschwitz kwamen ten slotte ook niet uit de lucht vallen. Vanaf de eerste jaren na de oorlog was er geëxperimenteerd met andere, abstractere vormen en waren andere opvattingen naar voren gebracht, in kringen van beeldhouwers, filmers en schrijvers. Met name in de literatuur, wel vaker een schuilplaats voor afwijkende stemmen, was de idee van een voorgoed beschadigde wereld al vroeg te horen, in Frankrijk, maar ook in Nederland. Zelfs de cinema, door de hoge productiekosten

en de daarmee samenhangende oriëntatie op het grote publiek toch bij uitstek een conformistisch medium, liet zich in handen van een nieuwe generatie regisseurs in de jaren vijftig kennen als tegendraads ten opzichte van de heersende herinneringscultuur. Illustratief hiervoor is de memorabele documentaire van Alain Resnais, *nuit et Brouillard* (1956), waarin de herinnering aan het kamp – *l'univers concentrationnaire*, het geperverteerd universum waarin dagelijkse woorden en daden een helse, spiegelbeeldige betekenis krijgen – niet als een voltooide maar als een nog altijd voortdurende geschiedenis wordt voorgesteld.

Aan de andere kant van Europa, in Polen, zien we enkele jaren na de dood van Stalin een vergelijkbare beweging. Schrijvers en kunstenaars in dat land wisten tijdens de *dooi* behendig te profiteren van de onrust en onzekerheid die volgden op de machtsverschuivingen in de communistische wereld. Een nieuwe cinematografische stroming, nu aangeduid als de 'Poolse School', zocht tussen 1956 en 1963 naar nieuwe strategieën, variërend van een clowneske benadering tot aan de 'strategie van de psychotherapie', om de ervaringen uit het jongste verleden vorm te geven. Tot deze school behoorden later bekende regisseurs als Andrzej Wajda, Andrzej Munk en Wojciech Has, die het publiek met weinig conventionele en ontluiserende beelden confronteerden met pijnlijke episoden uit de nationale geschiedenis, en dan vooral de trauma's en diepsnijdende gevolgen van de politieke en maatschappelijke tragedies van de afgelopen decennia.

Deze tendens openbaarde zich niet alleen in befaamde films als *Kanal* (Wajda, 1957) en *Pasazerka* ('Passagier', Munk, 1963), maar ook in een relatief onbekende film als *Het echte einde van de grote oorlog* van Jerzy Kawalerowicz, over het leven van een architect met een KZ-syndroom – een thema dat in de westerse cinema pas twaalf jaar later zou worden aangesneden in de befaamde documentaire *Begrijpt U nu waarom ik huil* van Louis van Gasteren.

In deze geest verrees ook een monument dat in allerlei opzichten brak met de conventionele herinneringskunst, het monument van de beeldhouwer Franciszek Deszeńko en de architect Adam Haupt, op de plaats van het vernietigingskamp Treblinka waar niet minder dan 800.000 voornamelijk joodse Polen werden vermoord. Het is een bijzonder gedenkteken, niet alleen door zijn uitgestrektheid en ligging in de bossen, maar ook door de manier waarop Deszeńko en Haupt abstractie en traditie met elkaar wisten te verbinden: het monument laat zich beschouwen als een immense begraafplaats, bestaande uit drie enorme betonnen grafstenen, bezaaid met ontelbare kleinere stenen, die doen denken aan oude joodse begraafplaatsen. Daarmee duikt een motief op dat in de Oost-Europese joodse herinneringscultuur traditioneel sterk aanwezig is – dat van *verstoring* en *gebrokenheid*. Evenals Hansen c.s. met hun ontwerp voor het Auschwitz Monument, ontwikkelden Deszeńko en Haupt een vormtaal die decennia later nog als actueel en navolgenswaardig zou worden geprezen – zoals ook uit het recente debat over het Berlijnse 'Holocaust-monument' (dat in een aantal opzichten een sterke gelijkenis vertoont met dat in Treblinka) en tal van andere gedenktekens die sedert de jaren zeventig in Europa zijn verzezen.

kloven schellevis'. De Rotterdamse gezagvoerdersclub verklaarde dat 'de omgekomen zeelieden zich in hun zeemansgraf zouden omdraaien als ze het konden zien' en het bestuur van het Prinses Margrietfonds, dat zich opwierp als de spreekbuis van de nabestaanden, gewaagde van een ontwerp 'dat de zeemansvrouw niets zeggen kan'. 'Waar het gemis van een graf veelal smartelijk wordt gevoeld, zou juist een monument dat tot de verbeelding van de achtergeblevenen spreekt, van grote betekenis zijn' aldus het Fondsbestuur. 'Wij doen een beroep op u om een monument op te richten, dat ook zeemansweduwen, -kinderen en -ouders zal overtuigen van de waardering van de offers, door de koopvaardij gebracht.' Uiteindelijk werd besloten het meest klassieke ontwerp, dat als derde uit de bus was gekomen, te laten uitvoeren, Carasso's *Boeg*, zij het dat ook hier nog enkele figuratieve elementen aan werden toegevoegd omdat ook dit als te abstract werd ervaren.

Deze en andere affaires wijzen er op dat in deze jaren nog maar weinig Nederlanders in staat of bereid waren om in moderne schilderijen en beeldhouwwerken metaforen van de oorlogservaringen en herinneringen te zien. Dat in Rotterdam in dezelfde jaren niettemin een tamelijk heftig beeld zou verrijzen - *De Verwoeste Stad* van Zadkine - was dan ook het gevolg van een zeer uitzonderlijke situatie: het beeld kwam er welbeschouwd alleen maar omdat het de stad als *geschenk* werd aangeboden en men zo'n aanbod niet durfde te weigeren.

De perikelen rond het Nationale Koopvaardijmonument vormden geen typisch Nederlands fenomeen. In 1957 speelden zich vergelijkbare discussies af rond de prijsvraag die het Internationaal Auschwitz Comité in samenwerking met de Internationale Unie van Architecten had uitgeschreven, voor een monument dat het lijden van de slachtoffers van de racistische politiek zou vereeuwigen. Voorzitter werd de wereldberoemde Britse beeldhouwer Henry Moore. Het winnende ontwerp zou worden geplaatst tussen de ruïnes van de crematoria aan het einde van de rails, het laatste station voor de meeste slachtoffers.

De prijsvraag leverde 426 inzendingen op, ingediend door meer dan zeshonderd kunstenaars en architecten uit 36 landen. Een eerste selectie van zeven ontwerpen werd gepresenteerd in Parijs, op het hoofdkantoor van Unesco, in november 1958. Daarvan bleven er uiteindelijk drie over. Winnend ontwerp was dat van vier Polen, Oskar en Zofia Hansen, Jerzy Jarnuszkiewicz en Julian Palka. Hun plan behelsde een 1000 meter lange en 70 meter brede teerweg, die diagonaal door het kamp zou lopen, van het spoor tot aan de crematoria, waar zij abrupt zou ophouden in de velden en het bos. Alles op de weg wat nog overeind stond - de overblijfselen van de barakken, de latrines, het prikkeldraad, de fundamenteën en stukken muur, de schoorstenen - zou worden opgenomen en vereeuwigd in deze strook.

Het was dit ontwerp dat door de jury - en de meeste critici - als verreweg het beste werd beoordeeld. De idee van de ontwerpers om een deel van het kamp als het ware voor eeuwig te verstenen, als een soort 'versteend verleden', dwars door de verschrikkingen van de geschiedenis, terwijl de omgeving, de rest van het kamp, aan de tijd zou worden overgeleverd, om langzaam te vervallen en te worden overwoekerd door de natuur.



Monument van beeldend kunstenaar Franciszek Duszeńko en architect Adam Haupt op de plek van het vernietigingskamp Treblinka.

Niet alleen in Polen en Frankrijk, ook in Nederland was al in de jaren veertig en vijftig een zekere tegenbeweging zichtbaar. En ook hier waren het vooral schrijvers en kunstenaars die een afwijkende visie op de recente geschiedenis gaven, in het bijzonder W.F. Hermans, Gerard van het Reve, Lucebert en wat later ook Harry Mulisch. Het tegendraadse karakter van hun visie op de oorlogservaringen werd door de tijdgenoten opvallend genoeg vaak niet zo ervaren. Integendeel, in de toenmalige literaire kritiek neigde men er juist toe de opvoedende waarde van deze literatuur te benadrukken. De aandacht van de jonge schrijvers voor de verdrongen aspecten van de realiteit werden in deze kritieken niet geïnterpreteerd als een uitdrukking van existentiële, filosofische of kritische denkbeelden, maar als een uitdrukking van hun belangstelling voor de demoraliserende oorlogservaringen van de jongeren en de teleurstelling en neerslachtigheid die zich van het naoorlogse Nederland hadden meester gemaakt. Anders gezegd: de lezer zou uit deze spiegels van de werkelijkheid iets kunnen leren. Met deze moralistische interpretatie werd de donkere zijde van de oorlogservaringen feitelijk opnieuw uitgesloten van de dominante collectieve herinneringen.

Een breuk met het verleden

De schrijvers, filosofen, beeldhouwers en regisseurs die zich onttrokken aan de heersende herinneringscultuur van de eerste naoorlogse decennia, vormden een kleine meerderheid. Pas in de loop van de jaren zestig zou er een duidelijke omslag in de

herinneringscultuur plaatsvinden - een omslag die werd voorafgegaan door een herleving van de belangstelling voor de oorlogsjaren in de vorm van speelfilms, documentaires en, uiteraard, het Eichmannproces. In sommige landen, zoals Nederland en Duitsland, verliep dit veranderingsproces vrij radicaal en schoksgewijze, in andere landen duurde het soms tientallen jaren voordat andere dan de traditionele geluiden en voorstellingen duidelijk hoorbaar en zichtbaar werden.

Het is evident dat de veranderingen in de herinneringscultuur moeten worden gezien in het licht van de culturele revolutie van de jaren zestig - een mentale omwenteling die werd gevoed door een complex van elkaar beïnvloedende factoren, zoals de snelgroeïende welvaart en nieuwe sociale verhoudingen, het stijgende onderwijspeil, de opkomst van de televisie, de auto, het toerisme en een vrije jeugdcultuur - een onafzienbare reeks van maatschappelijke veranderingen, die ieder op zich een bijdrage leverden aan het ontstaan van andere mentale kaders. Verscheidene ontwikkelingen op mondiaal niveau droegen daar ook aan bij, zoals de dekolonisatie, de hernieuwde vitaliteit van de Amerikaanse cultuur, de afnemende internationale spanningen en de vernieuwingsbewegingen in de wereldkerken.

Pas in deze woelige, opstandige en optimistische tijd, waarin traditionele normen en waarden ter discussie werden gesteld, ontstond er ruimte voor het grote grijze tussengebied van wat men toen zag als falend leiderschap, meeloperij, pennelikkerij en lafheid. De herinnering aan de oorlog werd gepolitiseerd: de meegaandheid in de oorlog was een argument tegen de burgerlijke gezagsverhoudingen en de moraal van het klootjesvolk, dat zich slaafs onderwierp aan de bestaande verhoudingen.

De oorlog bleek, kortom, een onuitputtelijke voorraadkast van argumenten, die fungeerden als munitie in de heftige politieke en culturele confrontaties van deze jaren. Nog voordat Jacques Presser in 1965 in zijn monumentale werk over de geschiedenis van de ondergang van het jodendom de pijnlijke tekorten aan Nederlandse zijde had blootgelegd, hadden enkele jongeren - meest dertigers, die de oorlog als kind hadden meegemaakt, zoals Renate Rubinstein, W.L. Brugsma, Henk Hofland en Jan Rogier - de knuppel al in het hoenderhok gegooïd, door zich af te vragen of de oorlogsgeschiedenis niet het sluitende en stuitende bewijs leverde van het failliet van de burgerlijke normen en waarden, van de traditionele ideologieën en de superioriteit van de westerse beschaving. Nu echter traden deze opvattingen uit de sfeer van de kunst - om snel politieke betekenis te krijgen.

Doorslaggevend voor de verankering van de *Endlösung* in de collectieve herinnering was de verschijning in 1965 van *Ondergang*, de eerdergenoemde studie van Jacques Presser over de jodenvervolgung. Binnen een jaar werden er honderdduizend exemplaren van verkocht. 'Zelden zal een wetenschappelijk werk zo snel en algemeen tot sacrosanct zijn verklaard' schreef de historicus Jan Bank later in een beschouwing over het beeld van de oorlog en de wisselwerking tussen geschiedschrijving en massamedia. De reacties op dit reusachtige *In memoriam* werden beheerst door 'gevoelens van verbijstering en geschoktheid, van schuld en rouwbeklag' aldus Bank, die hierin een aanwijzing zag voor het feit dat 'men zich voor het eerst bewust scheen te wor-

den van de omvang en de diepte van de catastrofe van de jodenvervolging in Nederland. De reactie was een bijna collectief besef van tenminste passieve schuld.'

Met de ingrijpende verandering van het denken over de bezetting en de nazistische vernietigingspolitiek deden nieuwe thema's en andere vormen hun intrede in de publieke herinnering. Er kwamen nieuwe monumenten, die een geheel andere geest ademden en waarin weinig meer te bespeuren viel van het traditionele herdenkingsdiscours. De politieke en ideologische beginselen die de orde in de voorstelling van Eyck in Gouda hadden bepaald, werden in de jaren zestig en zeventig grondig overhoop gehaald: de vlaggenparade verloor zijn glans en de christelijke symboliek zijn betekenis, terwijl de gebeurtenissen die waren afgebeeld op de zijpanelen langzaam maar zeker het hart van de voorstelling zouden gaan vormen. De systematische vernietiging van joden, zwakzinnigen, zigeuners en andere door de nazi's als minderwaardig beschouwde groepen werd steeds meer als *de kern van de oorlogservaring* beschouwd.

Het is niet moeilijk deze fundamentele wending in de herinneringscultuur in de kunst terug te vinden, of het nu gaat om literatuur, speelfilms, televisiedocumentaires of monumenten. Een mooi voorbeeld van deze ontwikkeling vormde de totstandkoming van het monument voor de omgekomen joodse burgers van Groningen in de tweede helft van de jaren zestig. Ook in deze stad herinnerde nog maar weinig aan de grote en bloeiende joodse gemeenschap die de stad voor de oorlog herbergde: waar eens de thorarollen bewaard werden, dampten en ronkten midden jaren zestig de ketels van een wasinrichting. Het was de schrijver Nico Rost - die zelf als politieke gevangene het kamp had overleefd - die bij gelegenheid van de toekenning van een oeuverprijs in 1966 dit gemis aan de orde stelde en daarmee het startsein gaf voor een grote inzamelingsactie. Er zou een monument komen.

De opdracht ging naar stadgenoot Edu Waskowsky, een getalenteerde beeldhouwer, die in het voorjaar van 1969 met een verrassend ontwerp kwam: zeven handen, de grootste vijf meter hoog, uitgezet over een breedte van vijftientwintig meter binnen een samenstel van sokkels en gestapelde betonblokken. De *menorah* verdween in de palm van een van de handen. Ingesloten door de klaagmuur van grijs beton werd de ruwe expressie van Waskowsky's handen tot een signaal van onrecht en leed, een kreet, een beschuldiging ook. Met groot enthousiasme werd het ontwerp begroet; het jaar was evenwel nog niet verstreken of de contouren van een drama tekenden zich af. De uitvoering bleek tien keer duurder dan gepland, ruzies volgden en zeven jaar later stierf Waskowsky, voordat hij zijn sculptuur had kunnen voltooiën. Een sokkel is leeg gebleven.

Ook het monumentale werk van Jan Wolkers, in het bijzonder *Nooit meer Auschwitz*, gemaakt in opdracht van het Nederlandse Auschwitz Comité, is getekend door de gedachte dat de systematische vervolging en vernietiging van joden, zigeuners, psychische zieken en andere door de nazi's als minderwaardig beschouwde groepen een onherstelbare *breuk* in de geschiedenis belichaamt. Zowel in het ontwerp als in de toelichting treffen we een sterke verwantschap aan met ideeën als die van de



Monument 'Nooit meer Auschwitz' in Amsterdam van Jan Wolkers, gemaakt in opdracht van het Nederlands Auschwitz Comité.

invloedrijke Franse filosoof Jean-François Lyotard, die Auschwitz karakteriseerde als een aardbeving, waarvan we de kracht niet kunnen meten omdat we niet over een adequaat instrumentarium beschikken: het is met de levens, gebouwen en voorwerpen verloren gegaan, zodat we alleen maar kunnen zwijgen - een zwijgen dat voor iedere sterveling zal fungeren als een teken.

Bij de onthulling van zijn monument, in 1977, op de plek in Amsterdam waar begin jaren vijftig een urn met as uit het kamp was bijgezet, sprak Wolkers:

Hoe kan je een vorm vinden om een misdaad te gedenken waarvan je het gevoel hebt dat die nog niet uitgewist zal zijn als onze planeet over twee of tweeduizend eeuwen in het heelal zal zijn opgelost. Tot barstens toe kan je je hersens pijnigen of er een beeld wil opdoemen dat die schande en dat leed bij benadering zou kunnen weergeven. Je kijkt naar de hemel en je begrijpt niet dat dit blauwe uitspansel boven die ontzetting heeft gestaan, even onaangedaan en vredig als boven een wei met bloemen. En in een visioen van rechtvaardigheid zie je de blauwe lucht boven je vol barsten trekken, alsof de verschrikking die daar op aarde onder haar heeft plaatsgehad voorgoed de eeuwigheid geschonden heeft.

Dat is ook precies wat het monument laat zien: de hemel, gereflecteerd in gebroken spiegels, afgedekt door een laag glas, waar we doorheen kijken, naar een hemel die onherstelbaar is beschadigd.

Hedendaagse herinneringscultuur

Het is gemakkelijk - maar tegelijk ondoenlijk - aan te tonen dat de ontwikkelingen die zich sedert de jaren zestig in de Nederlandse herinneringscultuur hebben voltrokken, zich tegelijkertijd dan wel later overal in Europa hebben voorgedaan. Hier kunnen we volstaan met een enkel voorbeeld, zoals de naar binnen gekeerde, gespiegelde fontein van Horst Hoheisel in Kassel (1987), op de plaats waar tot 1938 een door een joodse inwoner geschonken, maar door de nazi's verwoeste fontein stond, het *Holocaust-Mahnmal* in Wenen, een ondoordringbare kubus van Rachel Whiteread (2001), of het onlangs in Berlijn onthulde *Denkmal für die ermordeten Juden Europas*, naar een ontwerp van de Amerikaanse architect Peter Eisenman, resultaat van een omstreden politiek compromis - een monument waarvan de totstandkoming gepaard ging aan hevige discussies over de vraag of en hoe een natie van vroegere daders haar slachtoffers zou moeten herdenken.

Laatstgenoemde monumenten zijn illustratief voor de derde periode: de fase waarin de nazistische vernietigingspolitiek - in Nederland en elders steeds vaker aangeduid als 'de holocaust' - is uitgegroeid tot maatstaf van de ultieme verschrikking, maar ook als 'grondtype' van individueel lijden, als een soort model voor de meest uiteenlopende vormen van slachtofferschap. Wat de vorm en inhoud betreft zijn in de hedendaagse herinneringscultuur bij monumenten, gedenkboeken, speelfilms of schoolboeken de traditionele motieven uit de eerste decennia vrijwel geheel verdwenen; de nieuwe monumenten zijn vrijwel zonder uitzondering verbonden met de *schaduwzijden* van onze geschiedenis, met oorlog en vernietiging, slavernij en onrecht.

Er zijn weliswaar grote verschillen, gemeten naar esthetische, politieke en historische maatstaven, maar in de herinneringscultuur draait het de laatste decennia om min of meer universele waarden, gebaseerd op de integriteit van de individu en zijn rechten. De herinneringscultuur heeft daarmee een bij uitstek *pluralistisch karakter* gekregen, waarbij ruimte is of zou moeten zijn voor het lot en de herinnering van uiteenlopende groepen en individuen. Deze tendens wordt misschien nog het meest treffend geïllustreerd door het gegeven, dat we sinds het midden van de jaren tachtig de beschikking hebben gekregen over een onthutsende hoeveelheid individuele verhalen, portretten en getuigenissen, waarvan de betekenis veeleer symbolisch - bevestigend, ritueel - dan historisch is. De vraag is of een dergelijke individualisering en universalisering van de oorlogservaringen - die uiteindelijk steeds verder van de eigenlijke geschiedenis af komen te staan - uiteindelijk de betekenis van deze geschiedenis niet zal ondermijnen. Ondanks alle boeken, films en monumenten die nog altijd in grote hoeveelheden worden vervaardigd.

Bronnen

- Adorno, Th. en M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a/M 1990 (1946)
- Anbeek, T., *Na de oorlog. De Nederlandse roman 1945-1960*, Amsterdam 1986
- Auschwitz Bulletin* 3 (1985) 16
- Avisar, I., *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*, Bloomington 1988
- Bauman, Z., *Modernity and the Holocaust*, Cambridge 1991
- Berenbaum, M. en A. Peck (red.), *The Holocaust and History*, Indiana 1998
- Van Bohemen, B., en W. Ramaker, *Sta een ogenblik stil... Monumentenboek 1940/1945*, Kampen 1980
- Felman, Sh. en D. Laub, *Testimony. Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, London 1992
- Friedländer, S., *Probing the Limits of Representation. Nazism and the 'Final Solution'*, Cambridge Mass. 1992
- Friedländer, S., *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*, Bloomington 1993
- Gevers, A., *Façades. Oostenrijkers en het oorlogsverleden*, Amsterdam 1995
- Haan, I. de, *Na de ondergang. De herinnering aan de Jodenvervolgung in Nederland 1945-1995*, Den Haag 1997
- Insdorf, A., *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*, Cambridge 2003³
- Kaes, A., *From Hitler to Heimat. The Return of History as Film*, Cambridge Mass. 1989
- LaCapra, D., *Representing the Holocaust. History, Theory, Trauma*, Ithaca 1994
- Lyotard, J.-F., *Le différend*, Paris 1983
- Murwaska-Muthesius, Katarzyna, 'Oskar Hansen and the Auschwitz "Counter Memorial", 1958-1959', *Artmargins* 2001, www.artmargins.com
- Oosterbaan, W., e.a., *Het Nationaal Monument op de Dam*, Amsterdam 1998
- Rousso, H., *Le Syndrome de Vichy, 1944-198...*, Paris 1987
- Steinlauf, M.C., *Bondage to the Dead. Poland and the Memory of the Holocaust*, Syracuse 1997
- Stigter, B., 'Beelden om nooit te vergeten', in: *Kunst en Beleid in Nederland* 6 (1992) 13-61
- Tumarkin, N., *The Living & the Dead: the Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia*, New York 1994
- Vree, F. van, *In de schaduw van Auschwitz. Herinneringen, beelden, geschiedenis*, Groningen 1995
- Vree, F. van, 'Auschwitz liegt im Polen: Krieg, Verfolgung und Vernichtung in polnischen Kino 1945-1963' in: W. Wende (ed.), *Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*, Stuttgart/Weimar 2002, pp. 44-66
- Vos, C., *Televisie en bezetting. Een onderzoek naar de documentaire verbeelding van de Tweede Wereldoorlog in Nederland*, Hilversum 1995
- Withuis, J. *Erkenning. Van oorlogstrauma naar klaagcultuur*, Amsterdam 2002
- Young, J., *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, Bloomington 1988
- Young, J., *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, New Haven/London 1993
- Young, J., (ed.), *The Art of Memory: Holocaust Memorials in History*, New York/München 1994