

Gepubliceerd in *Ons Erfdeel* 2014/1.  
Zie [www.onserfdeel.be](http://www.onserfdeel.be) of [www.onserfdeel.nl](http://www.onserfdeel.nl).

[B] **OP HET BREUKVLAK VAN TIJDPERKEN.  
“ROUNDHAY, TUINSCÈNE” EN EERDERE  
ROMANS VAN MARENTE DE MOOR**

De drie romans van Marente de Moor verraden een voorliefde voor geschiedenis, zonder per definitie historische romans te zijn. Minder dan in het oproepen van achter ons liggende tijdperken is De Moor geïnteresseerd in breukvlakken: de momenten dat we ons er opeens, vaak pijnlijk, van bewust zijn te leven in een andere wereld. In *De sublieme historische ervaring* wijst Frank Ankersmit erop dat juist die overgangen ten grondslag liggen aan ons historisch bewustzijn en het streven geschiedenis te doorgronden, namelijk als reactie op verlies. De negentiende-eeuwse historiografische opbloei laat zich herleiden tot het kantelpunt in de collectieve identiteit van de Franse Revolutie. In de romans van De Moor staan vergelijkbare breukmomenten steeds in een wisselwerking met het lot van haar helden: de ineenstorting van de Sovjet-Unie, de opkomst van het nationaalsocialisme, de technische stroomversnelling in het begin van de twintigste eeuw. De Moor schetst het drama van de teloorgang van vertrouwde referentiekaders.

In *De overtreder*, De Moors romandebuut uit 2007, reist de voormalige Sovjetgrenswacht Vitali

Kirillov kort na de val van de Muur naar Amsterdam. Hij passeert als vrij man een grens die hij voordien bewaakte, een vroegere collega-bewaker achterna die destijds onder zijn ogen de Finse grens overstak. Dit voorval achtervolgt hem sindsdien in zijn dromen. Als later blijkt dat die vluchteling vermoedelijk zonder pardon teruggezonden is naar de Sovjet-Unie, tekent zich een parallel af met Vitali's lot. In Amsterdam verkeert hij in kringen van Russische emigranten. Een relatie met een Hollands meisje met de stopwoorden “gezellig”, “lekker” en “leuk” blijkt wankel op de ondergrond van zijn weemoedige Russische ziel. Als hij ten slotte terugkeert naar Rusland is het de vraag of hij echt weg is geweest.

Dankzij De Moors vormkracht harmonieert hier een reportageachtig portret van het emigrantenleven met een algemener verhaal over nostalgie en historische transitie in existentieel perspectief. In *De Nederlandse maagd* (2010), bekroond met de AKO-prijs, vindt De Moor nog meer een eigen toon. Ze weet een bevreemdende en ietwat unheimische wereld neer te zetten, waarbij je niet van een afstandje kunt toekijken. Ondanks een zekere overdaad in de symbolische doorwerking – De Moor benut graag alle kansen – tekent zich een indringend verhaal af in de confrontatie van verschillende milieus en tijdvakken. Gedurende haar verblijf op een Duits slot in de jaren dertig ziet de achttienjarige Nederlandse Janna hoe de Pruisische wereld van haar schermleerling wordt bedreigd door de nieuwe orde van de nationaal-socialistische massa. De wachtwisseling tussen sleets geworden feodale gebruiken en een blind, gewelddadig toekomstgeloof loopt omgekeerd parallel met haar eigen, in vitalistische taal geschetste volwassenwording. Natuurlijke toekomstgerichtheid en vernietigingsdrang vormen zo een fraaie tegenstelling.

Zien we in *De Nederlandse maagd* de fatale geschiedenis achter de hoofdpersoon opdoemen, in *Roundhay, tuinscène* (2013) personifieert de geschiedenis zich in de wederwaardigheden van meerdere personages. *Roundhay, tuinscène* heeft geen hoofdpersoon. Het breukvlak waarop deze roman zich afspeelt is dat van de weemoedige, in pasteltinten gekleurde negentiende eeuw die plaatsmaakt voor de jachtige, uit haar verleden losgebroken twintigste eeuw, hard zwart-wit, spoedig *full colour*. De uitvinding van de film is het aangrijppingspunt voor het contrast dat De Moor schetst.

De eerste bewegende beelden, bekend als *Roundhay Garden Scene*, werden vervaardigd door een Fransman te Leeds in 1888. Die verschijnt in de roman onder de naam Valéry Barre, een over zijn toeren geraakte uitvinder. Het is 1890, twee jaar na zijn onbekend gebleven vinding. Barre, op weg naar zijn overzeese gezin, zit in de trein naar Parijs, hartstochtelijk verlangend naar rust. De trein, met voortdurend klokkijkende, door de techniek geïnfecteerde medepassagiers, raast door een oud landschap zonder "tijdvereffening", waar inwoners nog "op de zon vertrouwden, op eb, op vloed, het vallen van bladeren en het vollopen van uiers in plaats van op de spoorwegtijd". Barre besluit die trein te verlaten in een dorpje dat hem de idylle belooft van toen hij nog panorama's schilderde in plaats van koortsachtig poogde fotografie tot bewegingsregistratie te promoveren. Wellicht kan hij door te verdwijnen ook verhinderen dat zijn zoon Guillaume in zijn voetspoor treedt: dat van een leven als een wedloop naar de finish van een patent, waar blijkt dat iemand je voor is geweest. Ondanks zijn weerzin koestert hij ook op deze laatste reis nog zijn koffer met baanbrekende ideeën. Hij is bang dat "de Verduisteraar" ermee gaat strijken – overigens "zonder ooit het vernuft ervan te begrijpen, zoals een beer een honingraat kapottrekt". Dit laatste als voorbeeld van de grootse beeldspraak waarmee De Moor achteloos strooit.

Achter de bijnaam de Verduisteraar gaat Thomas Alva Edison schuil, figurerend in de volgende romanepisode, Amerika, 1902: behalve geen hoofdpersoon heeft *Roundhay, tuinscène* geen echte plot, maar losjes verbonden verhaallijnen. Verteld vanuit zijn echtgenote Mina geeft dit deel inzicht in de keerzijde van het uitvindersbestaan: Edison wordt beheerst door de angst dat iemand hem met een patent voor zal zijn. Mina onttrekt zich aan deze competitieve gejaagdheid door zich te wijden aan haar herbarium: symbool, zo lijkt het, van een tijdperk van andere bewaarstechnieken. Dit deel illustreert de moderne rusteloosheid die Barre twaalf jaar eerder voorvoelde. Mina probeert een verzoening tot stand te brengen met zoon Tom, het buitenbeentje van de familie. Toms gedrag contrasteert met dat van Guillaume, die de Edisons bezoekt om de eer op te eisen voor de inmiddels door Edison gepatenteerde film. De roman schetst zo een

chiastische verhouding: Barre en de zoon van Edison zijn de *Aussteigers*, Edison en de zoon van Barre strijden voor hun reputatie.

De Moor belicht de zoektocht naar de heilige graal van de bewegingsvastlegging, het summum van bewaarstechniek, ironisch door verdwijnen als leidmotief te kiezen. Zo volgt op Barres fysieke verdwijning de verduistering van zijn pioniersrol in de filmgeschiedenis. En wat brengt ons per saldo de registratie- en reproductiezucht? Barre voorziet in een gedemocratiseerd technisch tijdperk een oneindige proliferatie van beeld en woord, met als resultaat "verziekte lucht", "vergeven van halfbakken nonsens" die gedoemd is snel te worden verdrongen door nieuwe onzin. Pastoor Alard, aanvankelijk vooruitgangsadep, betreurt het nauwelijks dat hij aan het eind van zijn leven blind is. Hij hoeft die inmiddels alom beschikbare films niet te zien en koestert liever zijn herinneringen. Elk apparaat is hoogstens een "een liefdeloze persiflage (...) op onze lieve goede oude schepping".

Velen verkeren in de ban van de nieuwste snufjes en het zeer sterke eerste romandeel onderstreept die collectieve waan effectief. De verteller laat Barre steeds de gemeenschap van optimistische en sensatiebeluste naïevelingen binnenstappen die hij juist tracht te ontvluchten, zodat de wereld zich toont als een fluidum van zijn obsessie. Vergelijkbare grensvervaging zien we gepersonifieerd in de figuur van de clairvoyant Gratteron, voor wie Barre vlucht uit angst zijn unieke gedachten openbaar gemaakt te zien worden. De absurde reclameteksten, die de hele roman op een collageachtige manier doorsnijden, schilderen een soort prepostmoderne hyperrealiteit, een onbegrensde wereld van kunstmatig beschikbare ervaringen.

*Roundhay, tuinscène* is geen realistisch-historische roman, maar een beeldrijke vertelling zonder de pretentie een afbeelding van een vertrouwde werkelijkheid te zijn – de pretentie van die halfbakken filmopgingen van het eerste uur, die enkel de honger voedden naar nog realistischere technieken (geur, gevoel!). Lichtvoetig en poëtisch schildert de roman een historisch drama: niet dat van de machtsovername van de techniek an sich, maar van teloorgang. De seismografische Barre voorvoelt iets wat onverminderd deel uitmaakt van onze wereld: een ervaring van versnelling, van

overbodigheid door toenemende vluchtigheid en vervangbaarheid, waartegen verheerlijking van een voortijd even machteloos staat als de techniek. Die verlieservaring is tegelijkertijd historisch – ze behoort tot de moderne tijd – en bovenhistorisch: ze is een onlosmakelijk deel van ons dagelijks leven geworden. Niet alleen lijkt deze prachtige roman uit die realiteit voort te komen, hij vormt daarin ook een statement, namelijk door van de lezer de sensitiviteit van de “oude wereld” te verlangen: het vermogen om stil te staan bij het individuele en de details te integreren in een beeld. Dat beschouw ik als een grote verdienste.

**HAROLD VAN DIJK**

MARENTE DE MOOR, *Roundhay, tuinscène*, Querido, Amsterdam, 2013, 276 p; *De Nederlandse maagd*, 2010, 304 p; *De overtreder*, 2007, 244 p.

---