

Kussen en Koel Water

Initiatieromans en Ecocriticism

Masterthesis Jeugdliteratuur
Miriam van den Nieuwenhof
2013



Kussen en Koel Water*

"Je kunt niet leven van kussen en koel water!" - de moeder van grootvader Julien in 1950 (46)

"Waar gaan jullie van leven? Van kussen en koel water?" – Julien in 1981 (95)

Een mens kon immers niet leven van kussen en koel water. – Anne in 1982 (96)

Ze dronken aan de kraan en zoenden, hun monden vol water.

Het was een schitterende combinatie, kussen en koel water.

"Het klopt niet wat ze zeggen".

"Wat?"

"Dat je niet kunt leven van kussen en koel water.

Ik weet wel zeker dat ik ervan zou kunnen leven." – Linde tegen Max in 2004 (192)

Masterthesis

Miriam van den Nieuwenhof

Tilburg University
Faculteit Geesteswetenschappen
Kunst- en Cultuur Wetenschappen
Specialisatie Jeugdliteratuur

Begeleider:
Prof. dr. W.L.H. van Lierop – Debrauwer
Tweede lezer:
Drs A.W.M. Duijx

April - Augustus 2013

* *Wild Vlees* – Marita de Sterck

Voorwoord

Dit is mijn thesis. Klaar. En hij gaat over de natuur. Nou ja natuur, eigenlijk gaat ie over *ecocriticism*. Wat? Ja, ik wist ook niet wat *ecocriticism* was toen ik oktober 2012 ter voorbereiding op het laatste college Hermeneutiek in het laatste hoofdstuk van *Kernthema's in de literatuur- en cultuurwetenschap* op de op twee na laatste pagina, ergens halverwege, ook ineens dat woord zag staan. *Ecocriticism*. Natuur. Beestjes. Wildernis. Ecosysteem. Iedereen die mij kent snapt dat mijn interesse was gewekt. 't Ontsprong vroeger in "Het Broek", ging via 'Wildlife' op het speelbord en de pastorale weilanden van Vijlen naar levende natuur wereldwijd.

Natuurlijk bleek *ecocriticism* veel meer dan hoe "literatuur en cultuur ons een omgang tonen met de levende natuur (dieren, flora, en nog fundamenteler: het ecosysteem in haar geheel) die niet reductief is" (290). Het ging ook over de verbondenheid en zorg voor diezelfde natuur en over de herpositionering van de mens daar tegenover. In ieder geval, ik was geboeid.

Het duurde toch nog even voordat *ecocriticism* daadwerkelijk het fundament onder deze thesis werd. Imagologie kan tenslotte ook te maken hebben met verre landen en vreemde oorden. Een combinatie bleek onmogelijk en andere ideeën bleven vervelend jeuken. Maar eigenlijk was het heel simpel. Per slot van rekening lees ik niet voor niets het liefst adolescentenromans, en dan niet de fantasy maar de realistische. En in Marita de Sterck, die als cultureel antropologe veel mondeling overgeleverde vertellingen uit veelal vreemde culturen optekende, vond ik een schrijfster met zo'n smeug, sappig en rijp taalgebruik dat het water je bij wijze van spreken in de mond loopt tijdens het lezen van haar verhalen. Toen ik haar op het sprookjes-congres in de Efteling met die sappigheid hoorde spreken was ik verkocht. Ik hoefde de natuur en Marita alleen nog met elkaar te verbinden....

Hoe ik dat heb gedaan is te lezen in deze thesis waarin ik verslag doe van hoe ik heb onderzocht welke rol de natuur speelt in haar verhalen over jonge mensen. Want verhalen zijn het. Mooie, wijze, ontroerende en liefdevolle verhalen. Verhalen vertellen over de natuur en jonge mensen is Marita de Sterck wel toevertrouwd. En zo viel alles samen. Mensen, natuur, verre reizen en sappige verhalen.

Natuurlijk waren de afgelopen twee jaar en zeker de laatste paar maanden niet altijd even gemakkelijk maar hoe snel is dat ook weer vergeten! Ze waren vooral boeiend, leerzaam, interessant, uitdagend, verdiepend en bijzonder stimulerend.

Dit alles zou niet zijn gelukt als mijn schatje niet zo vaak van huis was weggegaan zodat ik mij in alle rust kon concentreren op de studie. Een concentratie die dan vervolgens door mijn andere drie schatjes met grote regelmaat luid blaffend of door duwende natte neusjes werd doorbroken..... we willen wandelen..... mijn eigen stukjes natuur.....

Graag wil ik Helma van Lierop bedanken voor het mede uitzetten van het spoor en voor haar niet aflatende nauwgezetheid en oog voor de juiste lijn. En als allerlaatste wil ik mijn dankbaarheid uiten dat ik in staat ben geweest deze studie te beginnen, twee jaar lang te ondergaan en nu dus ook met goed resultaat te beëindigen. Dit heeft niet voor iedereen zo mogen zijn. Lianne, je foto hangt er nog altijd en je was steeds bij me. Dit is ook voor jou.

Tisgedaan!

Tijd om weer aan het werk te gaan..... Want je kunt niet leven van kussen en koel water!

Miriam

Nuenen, augustus 2013

Samenvatting

'Nature writing' - literatuur waarin natuur een prominente plaats inneemt – wordt al tijdens bestudeerd als vanwege de wereldwijde milieuproblemen ongerustheid en zorg voor het ecosysteem als onderwerp in literatuur verschijnen. Binnen de literatuurwetenschap vindt een verschuiving plaats van de 'nature oriented' studie naar *ecocriticism*.

Glotfelty en Fromm beschrijven *ecocriticism* in 1996 als: '(...) the study of the relationship between literature and the physical environment'. Ook de mens en de toestand van de wereld beïnvloeden deze relatie en dat maakt *ecocriticism* de studie van de in literaire teksten en andere cultuuruitingen voorkomende verbeelding en perceptie van de relaties tussen mens en natuur, waarbij de rol van de mens en zijn directe omgeving kritisch wordt bekeken, evenals die van de situatie in de wereld op het moment dat deze cultuuruiting tot stand komt.

De keuze voor te bestuderen teksten wordt bepaald door hun ecologische oriëntatie op de natuur en de mate waarin zij milieubewustzijn uitdrukken. Bracke (2012) vindt dat, wil *ecocriticism* uitgroeien tot een volwaardige literatuurwetenschappelijke benadering, dit corpus te beperkt is. Volgens haar kunnen alle soorten literaire tekst worden geanalyseerd op representaties van de natuur, ook teksten zonder ecologische boodschap of aandacht voor het milieu, ook teksten met een stedelijke setting en zij bepleit een uitbreiding van het corpus.

Bij de ecokritische analyse in deze thesis wordt, in navolging van Bracke, gelet op drie archetypen ('images of nature') die in literatuur voorkomen, te weten pastorale, plaats en apocalyps. Beelden die zijn geworteld in het collectieve bewustzijn van de mens en bepalen wat wordt ervaren als natuur. *Pastorale* staat voor de landelijke omgeving en wordt weergegeven als platteland, park, 'secret' of 'idealized garden'. Er worden drie vormen onderscheiden: traditionele (enigszins idealistisch en sentimenteel), populaire (onrealistisch en erg idealistisch) en kritische pastorale.

Leven in overeenstemming met de natuurlijke omgeving wordt *plaats* genoemd. Dit gaat samen met hechting aan de niet-natuurlijke achtergrond (de sociale en culturele betrokkenheid bij de omgeving en de historische en economische gebondenheid). Dit levert een verbondenheid op: *plaatsverbondenheid*. Plaatsverbondenheid kan bovendien worden ervaren door de fysieke nabijheid van mensen of door het aanwezig zijn van natuurlijke aspecten; ook in de stad. Plaats kan dus ook een rol spelen in een stedelijke omgeving; ook daar kan plaatsverbondenheid ontstaan.

Apocalyps is de aanduiding van een grote ramp of eindtijd van de wereld. Deze crisis kan ook worden geassocieerd met de exploitatie en uitbuiting van de natuur en met de milieucrisis. Veel ecocritici vinden dat apocalyps krachtig moet worden ingezet om natuur, milieu en milieubehoud van dienst te zijn. Het in (jeugd)literatuur beschrijven van apocalyptische omstandigheden zou kunnen leiden tot bepaalde activistische effecten.

In jeugdliteratuur kwamen natuur en dieren van oudsher altijd veelvuldig voor en er was vaak sprake van een landelijke, geïdealiseerde setting. Jeugdboeken werden in de loop der eeuwen echter steeds realistischer waardoor ook het beeld van de natuur realistischer werd. De openheid over natuur en milieu heeft steeds meer ecologische betrokkenheid tot gevolg. Er voltrekt zich een 'greening' binnen jeugdliteratuur en deze vraagt om een actieve betrokkenheid van de jonge lezer. Ook in het jeugdliteraire vakgebied ontstaat ecologische interesse en in de jaren negentig verschijnen in tijdschriften de eerste onderwerpen over *ecocriticism*. Wetenschappelijke uitgaven, vaak in de vorm van anthologieën, en conferenties volgen.

Adolescenten hebben juist een voorkeur voor verstedelijkte gebieden, ze keren zich vaak van de natuur af: er is een 'time out' in de relatie tussen adolescent en natuur. Adolescentenromans kennen (daarom) vaak een stedelijke setting. Het algemene thema is de volwassenwording: de – vaak schoksgewijze - innerlijke groei, in wisselwerking met de werkelijkheid die de adolescent omringt. De adolescent maakt in de roman een letterlijke of figuurlijke 'reis', een zoektocht naar de eigen identiteit waarin vaak een moment van crisis wordt beleefd: de initiatie, een moment dat meestal niet als aangenaam of probleemloos wordt ervaren. De protagonisten in de geanalyseerde romans ondergaan dit initiatieproces.

Na analyse blijkt de stedelijke omgeving inderdaad een belangrijke context in de vijf romans. De stedelijke omgeving speelt in vier van de vijf romans een grote of minder grote rol. In alle romans wordt ook de natuur duidelijk gevoeld, zelfs in de stadsromans. Aan het milieu of de milieuproblematiek wordt in geen van de romans aandacht besteed en zonder een ecologische boodschap dragen ze niet bij aan het bewuster maken van de eigen rol van de mens in de bedreiging van de natuur.

De natuur speelt in de romans sterk uiteenlopende rollen. Een rol op de achtergrond of een allesbepalende rol. Maar de natuur is altijd aanwezig en is in ieder van de geanalyseerde romans van belang. De rol van de natuur wisselt ook sterk waar het de initiatieprocessen betreft. De natuur veroorzaakt een crisismoment, de natuur vervult tijdens de initiatie een symbolische rol op de achtergrond of de natuur vervult een louterende rol en zorgt voor herstel.

Bij de louterende rol wordt gebruik gemaakt van de genezende kwaliteiten van de natuur, er vindt op het niveau van de personages een verandering plaats: 'nurturing human development'. Er is sprake van een diepgaande emotionele ervaring bij het ondergaan van de natuur waarbij het niet uit hoeft te maken of men zich daarbij op het platteland of in de stad bevindt. In iedere roman kan worden gelet op het voorkomen van de natuur, zelfs in stadsromans.

Inhoudsopgave

VOORWOORD	4
SAMENVATTING	6
1 ECOCRITICISM EN INITIATIE: STATE OF THE ART	9
1.1 INLEIDING.....	9
1.2 ECOCRITICISM – DEFINITIES.....	12
1.3 EKO-KRITISCHE RICHTINGEN.....	14
1.3.1 <i>Uitdagingen voor Ecocriticism</i>	14
1.3.2 <i>Academic Activism</i>	15
1.3.3 <i>Urban Ecocriticism</i>	16
1.3.4 <i>Environmental Justice</i>	16
1.4 EEN AANTAL EEUWEN NATUUR IN JEUGDLITERATUURONDERZOEK	17
1.5 ADOLESCENTEN EN NATUUR.....	21
1.6 ADOLESCENTIE	23
1.6.1 <i>Literatuur voor jongeren</i>	24
1.6.2 <i>Initiatie</i>	26
1.6.3 <i>Initiatieroman</i>	27
2 METHODE- EN ANALYSEMODEL	30
2.1 <i>ECOCRITICISM</i> VOLGENS BRACKE	30
2.2 ARCHETYPISCHE BEELDEN	31
2.2.1 <i>Pastorale</i>	31
2.2.2 <i>Plaats</i>	32
2.2.3 <i>Apocalyps</i>	33
2.3 DE ANALYSES: INHOUD EN VORM.....	34
2.3.1 <i>Ekocritische analyse op inhoud: pastorale, plaats en apocalyps</i>	35
2.3.2 <i>Narratieve analyse op vorm: structuur, karakterisering en vertelsituatie</i>	35
2.4 CORPUS TEKSTEN: VIJF ADOLESCENTENROMANS VAN MARITA DE STERCK.....	45
3 ANALYSES VAN DE VIJF INITIATIEROMANS	46
3.1 INLEIDING.....	46
3.2 SPLINTERS.....	46
3.3 OP KOT	58
3.4 WILD VLEES	69
3.5 NIET ZONDER LIEFDE	80
3.6 MET HUID EN HAAR	89
4 CONCLUSIE	100
5 DISCUSSIEPAGINA	109
6 BRONNEN	110

Glotfelty: "(...) replace our ego-consciousness with eco-consciousness"

1 Ecocriticism en initiatie: State of the art

1.1 Inleiding

Door de industriële revolutie in de negentiende eeuw en de razendsnelle ontwikkeling van de informatie-technologie aan het eind van de twintigste eeuw is de afstand tussen mens en natuur almaar groter geworden. En ondanks dat de mens en de natuur deel uitmaken van hetzelfde ecosysteem en de mens van de natuur afhankelijk is, heeft de exploitatie en de vernietiging van diezelfde natuur door de mens zich alleen maar uitgebreid (Strickland, 6). Dit is de reden dat aan de beschrijving en analyse van literaire en culturele representaties van de natuur - van oudsher gericht op de beleving van en verhouding tot het natuurlijke landschap - een dimensie is toegevoegd. Vanuit zorg om het ecosysteem is er in de studie van de relatie literatuur en natuur nadrukkelijker dan ooit aandacht voor milieubewustzijn.

Dit recente literatuurwetenschappelijke theoretisch perspectief dat wordt ingezet om de representatie van ons ecosysteem in literatuur en andere cultuuruitingen te bestuderen, is *ecocriticism* (De Bloois en Peeren, 290). Dit perspectief bestudeert de wijze waarop de natuur in literatuur wordt verbeeld. Niet alleen in letterlijke zin maar ook in figuurlijke, bijvoorbeeld hoe natuur in metaforen wordt uitgedrukt. En het bestudeert of literaire teksten een nieuwe perceptie van de natuur bieden, een perceptie waarin niet de mens maar de verbondenheid met en de zorg voor de natuur het uitgangspunt vormen (291).

De ecokritische literatuurwetenschapper analyseert welke opvattingen over de natuur aan de representatie van natuur in literatuur ten grondslag liggen en welke functie die verbeelding heeft voor de lezer.

In de beginfase ging *ecocriticism* vooral uit van 'nature writing'. In alle teksten die werden bestudeerd moest de natuur prominent aanwezig zijn en er moest een ecologische boodschap uit de tekst spreken. Daarmee benadrukten de ecocritici weliswaar het belang van milieubewustzijn - in de hoop er actie mee te genereren - maar zij beperkten zich daarmee ook tot een smal corpus. Zij gingen namelijk voorbij aan literatuur waarin natuur een belangrijke rol speelt zonder expliciet aanwezig te zijn. Astrid Bracke promoveerde in november 2012 aan de Radbouduniversiteit Nijmegen. In haar dissertatie met de titel *Ecocriticism and the Contemporary British Novel* bepleit zij het op ecokritische wijze bestuderen van een breder corpus aan literaire teksten. Ook teksten die zich in een stedelijke omgeving afspelen zijn volgens haar vanuit ecokritisch standpunt van belang.

Natuur is, in alle genres en door de geschiedenis heen, altijd aanwezig geweest en een van de oudste thema's in fictie. De laatste jaren is er veel maatschappelijke belangstelling voor de bedreiging en vernietiging van de natuur, voor de milieuproblematiek en voor het begrip duurzaamheid. Gezien de relatie die er van oudsher bestaat tussen maatschappij en literatuur

is het te verwachten dat deze belangstelling invloed heeft op de mate waarin en de wijze waarop natuur en milieubewustzijn aanwezig zijn in hedendaagse literatuur en jeugdliteratuur.

Ecocriticism als onderzoeksrichting is geworteld in het Angelsaksisch taalgebied. De meeste studies beperken zich tot dit taaldomein en tot volwassenenliteratuur. Binnen het domein van de jeugdliteratuur staat *ecocriticism* als benadering nog in de kinderschoenen. Dat is opmerkelijk. Jeugdliteratuur heeft vanaf haar ontstaan meer dan volwassenenliteratuur een socialiserende en didactische functie. Jeugdboeken in dienst stellen van natuur- en milieubewustzijn ligt dan voor de hand. Het *ecocriticism* zou jeugdliteratuur kunnen inzetten om een bepaalde en vooral gewenste perceptie te bewerkstelligen bij jonge lezers door hen te informeren en te onderwijzen over de natuur en over de huidige milieuproblematiek.

De vraag hoe de mens een duurzamer en ecologisch leven kan leiden is urgent. Een mogelijk antwoord hierop is dat mensen zich bewuster moeten worden van hun eigen rol in de bedreiging van de natuur. De media kunnen in de ontwikkeling van dat bewustzijn een grote rol spelen. Jeugdliteratuur is één van die media en de vraag is of en hoe hedendaagse jeugdboeken met hun verhalen daaraan een bijdrage kunnen leveren. Verhalen zijn historisch en cultureel bepaald en het zijn dragers van universele en tijdloze wijsheid en fundamenteel voor het mens zijn. Zij kunnen de kloof dichten die bestaat tussen de afhankelijkheid van de natuur aan de ene kant en de vernietiging en uitroeiing die daarmee samengaat aan de andere kant (Strickland, 6).

Een specifieke lezer van jeugdliteratuur is de adolescent. Werken die de volwassenwording van adolescenten thematiseren worden adolescentenromans genoemd. Dit genre komt zowel in de volwassenenliteratuur voor als in de jeugdliteratuur (Van Lierop & Bastiaansen-Harks, 2005). Adolescenten zijn jongeren die zich bevinden tussen de kindertijd en het leven als volwassene. Ze zijn bezig om de laatste stap te zetten naar volwassenheid (20). Het is een leeftijdsgroep die erg gericht is op zichzelf en in leeftijdsgenoten de belangrijke sociale contacten vindt (Erikson in Ghesquière, 61). Vaak leven adolescenten in onmin met volwassenen maar net zo vaak leven ze ook in onmin met zichzelf, bezig als zij zijn met het zoeken naar een eigen unieke identiteit. Die identiteit mag ook weer niet teveel afwijken van die van de 'peer group', want adolescenten willen vooral niet 'anders' zijn dan leeftijdgenoten (Appleyard, 106). Ook zijn deze jongeren in sterke mate gericht op de stad en veel minder op de natuur (Kaplan en Kaplan, 2002).

Adolescenten maken een moeilijke fase in hun leven door. Vooral de allerlaatst te zetten stap, op de grens van volwassenheid, is een lastige. Er is dan vaak sprake van een crisismoment, ook wel aangeduid als initiatie (Joosen en Vloeberghs, 130). Behalve de 'peer

group' en de eventuele oudere waarin adolescenten hun vertrouwen stellen, zou ook de van oudsher vaak in verhalen aanwezige natuur (Dobrin en Kidd, 4) hulp of steun kunnen bieden bij de initiatie, bij het nemen van die lastige laatste horde (Whitley in Nikolajeva, 9-10). En juist in deze fase keren adolescenten zich vaak van de natuur af. Het is daarom interessant om te onderzoeken hoe verhalen waarin initiatieprocessen worden beschreven zich verhouden tot de natuur.

Auteur Marita de Sterck schrijft onder andere prentenboeken, boeken voor beginnende lezers en makkelijk-lezen-verhalen, reisverhalen en non-fictie over andere culturen en over jeugdliteratuur. Ook schrijft zij romans voor adolescenten. Behalve auteur is Marita de Sterck ook antropologe en er is een lijn te ontdekken van haar antropologische werken en antropologisch onderzoek naar haar jeugdromans. De verhalen daarin sluiten naadloos aan bij haar werk als antropologe (users.telenet.be/marita.de.sterck/).

Initiatie en inwijding hebben haar altijd bijzonder geïnteresseerd, initiatie en initiatierituelen zijn in de adolescentenromans die Marita de Sterck schrijft belangrijke thema's. Haar protagonisten zijn adolescenten die zich op de drempel van volwassenheid bevinden. Zij ondergaan dit initiatieproces. Marita de Sterck spreekt over 'sleutelmomenten in initiatieromans' (De Sterck, 146). Aan het einde van iedere roman heeft zo'n sleutelmoment plaatsgevonden. In deze thesis worden vijf adolescentenromans van Marita de Sterck vanuit ecokritisch perspectief onderzocht op de rol van de natuur in de initiatieprocessen van deze adolescenten in hun overgang van kind naar volwassene. Dat leidt tot de volgende onderzoeksvraag:

Op welke wijze speelt de natuur een rol in het initiatieproces van de protagonisten uit vijf recente adolescentenromans van Marita de Sterck?

In dit theoretisch kader worden de hiervoor genoemde concepten onder de loep genomen. In de volgende paragrafen wordt ingegaan op definities van *ecocriticism* en de geschiedenis van deze literatuurwetenschappelijke benadering. Daarna wordt een drietal ecokritische richtingen aan een nadere beschouwing onderworpen. Na deze theoretische verkenning van *ecocriticism* in de volwassenenliteratuur wordt ingezoomd op onderzoek naar de studie van de representatie van de natuur in jeugdboeken. Daarbij zal specifieke aandacht gegeven worden aan onderzoek naar de relatie tussen adolescentie en natuur. Het theoretisch kader wordt afgesloten met een afbakening van het tweede centrale concept in deze thesis: de adolescenten- en initiatieroman.

1.2 Ecocriticism – Definities

Vanaf begin jaren zeventig is *ecocriticism* als literatuur wetenschappelijke invalshoek sterk in opkomst. Die toegenomen belangstelling heeft alles te maken met de groeiende aandacht voor het milieu en vooral de wereldwijde milieuproblemen. Die interesse vindt haar weerslag in de literatuur en in de jeugdliteratuur. Er wordt daarin veel geschreven over natuur. De ecocriticus richt zich daarbij op de complexe relatie tussen mens en natuur en volgt daarbij een *biocentrische* benadering in plaats van een *antropocentrische*. Niet de mens en zijn belangen maar de natuur en alles wat mens en natuur onderling verbindt staat centraal (Sigler, 148).

William Rueckert gebruikt in 1978 de term *ecocriticism* voor het eerst. Hij doet dat in zijn essay *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism*. Op dat moment krijgt zijn werk echter nog nauwelijks navolging (Dobrin & Kidd, 2). De term duikt pas weer op in 1989 als Cheryll Glotfelty hem tijdens een meeting van *The Western Literature Association* opnieuw gebruikt. Ze definieert het begrip als ‘a critical approach to studying nature writing’ (3).

In het begin is dat ook wat *ecocriticism* doet. De ecokritische literatuurstudie bestudeert ‘nature writing’: teksten die gaan over de natuur, verhalen waarin de natuur een grote rol speelt. ‘Nature writing’ is een verhaaltraditie die is geworteld in het westen van Amerika en die daar groot is geworden. De nadruk ligt op de wijze waarop de natuur in teksten wordt verbeeld. Zo worden er bijvoorbeeld teksten bestudeerd van Thoreau, Burroughs, Carson en Wordsworth, Amerikaanse of Britse auteurs bij wie de natuur een belangrijk element in hun verhalen is. De keuze voor teksten binnen *ecocriticism* wordt bepaald door hun sterke oriëntatie op de natuur. Deze teksten worden op de eerste plaats geanalyseerd op de mate waarin zij milieubewustzijn uitdrukken en ze worden op basis van de analyse vervolgens beoordeeld als ‘goed’ of ‘slecht’ (Bracke, 173-174) waarbij ‘goed’ wil zeggen dat milieubewustzijn in grote mate in het werk aanwezig is.

In deze eerste fase van *ecocriticism* is in deze ‘nature oriented’ teksten de focus vrijwel uitsluitend gericht op milieuproblematiek en eventuele oplossingen daarvoor. Hoewel de accenten binnen deze benadering inmiddels zijn verschoven, betekent dit niet dat de uitgangspunten van deze vroege fase van *ecocriticism* en de focus op teksten die expliciet aandacht vragen voor de (bedreigingen van de) natuur zijn verdwenen: “(...) *even though ecocritics may, on paper, study any literary work (...) most ecocritical scholars analyse texts that are explicitly about nature or carry an environmental(ist) message*” (Bracke, 3).

Het duurt tot 1996 tot er een algemeen aanvaarde definitie van *ecocriticism* komt. In dat jaar schrijven Glotfelty en Fromm met *The Ecocriticism Reader* (Bracke, 7) een ‘state of the art’. In de introductie van de reader wordt *ecocriticism* omschreven als: ‘(...) the study of the relationship between literature and the physical environment’. Centraal staat ‘an earth-centered approach to literary studies’ (Dobrin & Kidd, 3). Object van onderzoek is: ‘(...) the

interconnections between nature and culture, specifically the culture artifacts of language and literature... as a theoretical discourse, it negotiates between the human and non-human' (3). De belangrijkste vragen die ecocritici volgens Glotfelty moeten stellen zijn: 'How does literature function within the ecosystem?' en 'How does a given textual representation affect the way we treat actual nature?' (Sigler, 148) Glotfelty benadrukt dat *ecocriticism* een interdisciplinaire benadering is. Er moet kruisbestuiving plaatsvinden tussen literatuurwetenschap en ecologie aan de ene en onder meer (kunst)geschiedenis, filosofie en psychologie aan de andere kant (Dobrin & Kidd, 3).

In haar dissertatie *Ecocriticism and the Contemporary British Novel* bespreekt Bracke (2012) een aantal toevoegingen en aanpassingen die de definitie sinds 1996 heeft ondergaan. Een belangrijke is die van Garrard (2004, 8). Hij omschrijft *ecocriticism* als: '... the study of the relationship of the human and the non-human, throughout cultural history and entailing critical analysis of the term 'human' itself'.

Deze toevoeging aan de definitie van Glotfelty is belangrijk omdat deze ook ruimte biedt aan (de rol van) de mens en niet louter kijkt naar de wijze waarop de natuur wordt weergegeven en bestudeerd. Het is de mens die de natuur beschrijft en het is de mens die op deze beschrijving reageert. *Ecocriticism* zegt dus ook iets over hoe de mens de natuur heeft waargenomen en over hoe de mens deze weergave heeft geïnterpreteerd en vraagt zich tevens af wat het 'menselijke' dat tegenover natuur wordt geplaatst eigenlijk inhoudt.

Een tweede waardevolle aanvulling geeft Kern (2003, 9) die vindt dat *ecocriticism* niet alleen aandacht zou moeten schenken aan de natuur en de milieuomstandigheden op de wereld zoals deze in *teksten* worden verbeeld, maar dat er eveneens aandacht zou moeten zijn voor de toestand waarin de *wereld* verkeert ten tijde van het schrijven van een tekst. Dus behalve voor de verbeelding en perceptie van de natuur en voor de rol van de mens zou *ecocriticism* ook oog moeten hebben voor de omstandigheden die in de wereld heersen ten tijde dat een tekst over de natuur is ontstaan.

Gecombineerd levert dit deze definitie op: *ecocriticism* is de studie van de in literaire teksten en andere cultuuruitingen voorkomende verbeelding en perceptie van de relaties tussen mens en natuur, waarbij de rol van de mens en zijn directe omgeving kritisch wordt bekeken, evenals die van de situatie in de wereld op het moment dat deze cultuuruiting tot stand komt.

Ecocriticism is niet synoniem aan 'environmental activism' hoewel dit zeker ook deel van *ecocriticism* uitmaakt.

1.3 Ecokritische richtingen

Ecocriticism heeft sinds haar officiële ontstaan in 1996 een ontwikkeling doorgemaakt. Het is daarom goed om deze kort in ogenschouw te nemen. Er zijn binnen deze theoretische benadering inmiddels een aantal richtingen te onderscheiden. Behalve 'Academic Activism', de naam die Bracke (2012) geeft aan academisch ecokritisch onderzoek, zijn dat 'Environmental Justice' (Platt, 2004) en 'Urban Ecocriticism', een richting die focust op literatuur waarin de stad de setting is (Bavidge, 2009).

1.3.1 Uitdagingen voor *Ecocriticism*

In het in 2005 verschenen *The Future of Environmental Criticism* gaat Buell in op de huidige stand van zaken binnen *ecocriticism* en op de toekomst. Daarin ziet hij vier uitdagingen. Aan de eerste uitdaging, het professionaliseren van alles hetgeen rondom *ecocriticism* wordt georganiseerd, is volgens hem voldaan. Hij leidt dat af aan de krachtige internationale ontwikkeling van de ASLE (Association of Literature and the Environment).

Ook met de tweede uitdaging, het legitimeren van *ecocriticism*, gaat het goed. *Ecocriticism* is namelijk steeds vaker zichtbaar. In studies aan universiteiten, in studieboeken en in de literatuurwetenschap. Wel wordt het nog vaak een 'niche-practice' genoemd gezien het smalle gebied waarop het zich (tot nu toe) richt.

Wat betreft het ontwikkelen van een zich onderscheidend model van onderzoek, de derde uitdaging, is *ecocriticism* nog niet zo ver. Er is (nog) geen nieuwe onderzoeksmethode ontwikkeld. Dit is volgens een aantal ecocritici onder andere te wijten aan de pluraliteit van het onderzoeksgebied en de vele mogelijke benaderingen die hierdoor mogelijk zijn (Bracke, 10-11).

De vierde uitdaging waarvoor *ecocriticism* zich gesteld ziet, is de verankering in de academische wereld. Er is een roep om meer activisme, om praktisch toepassing in plaats van theoretische verkenning. De wereld buiten de tekst is belangrijker dan die in de tekst. Veldwerk verdient volgens Murphy (in Bracke, 11) de voorkeur boven tekstonderzoek. Hij vindt een tegenstander in onder andere Bergthaller die vindt dat een ecocriticus binnen de grenzen van zijn object, de literatuur, moet blijven. Onderzoek naar politiek effect valt daarbuiten. Bracke (12) spreekt in dit verband van 'academic activism' in plaats van over 'environmental activism', niet buiten maar binnen uitgeoefend op een intellectuele, professionele wijze. 'Academic activism' heeft niet de intentie om 'environmental activism' te vervangen maar om het te complementeren. Ze dienen namelijk hetzelfde doel, het verhogen van de bewustwording van de wijze waarop de natuur en de huidige milieucrisis worden gerepresenteerd.

1.3.2 Academic Activism

Binnen de ecokritische benadering is 'nature writing' nog altijd de dominante stroming. Er bestaat echter wel een verschil van mening over het corpus teksten dat bestudeerd moet worden. Een kleine groep ecocritici wil namelijk het huidige corpus verbreden. De meerderheid van de ecocritici wil echter enkel teksten analyseren die een duidelijke ecologische boodschap brengen. Deze meerderheid wil zoveel mogelijk aandacht voor het milieu en de crisis genereren. Zelfs in recent ecokritisch onderzoek ligt het zwaartepunt nog altijd op 'nature-oriented' teksten. Ook veel non-fictie voldoet aan de 'eisen' van vooral 'early-ecocriticism' door het gericht zijn op de natuur en de aandacht voor de wereld letterlijk buiten het boek. Van romans hadden ecocritici het idee dat deze antropocentrisch waren, gericht op actie en op de ontwikkeling van de voorkomende menselijke personages. Redenen waarom ze niet te bestuderen zouden zijn.

Dit maakt van *ecocriticism* nog altijd vooral de studie van milieubewuste teksten met als doel milieubewustzijn en zelfs milieuactivisme. Teksten waarin de auteurs geen ecologische invalshoek kiezen of ecologische standpunten naar voren brengen worden niet bestudeerd (Bracke, 9).

Hier is de kleine groep ecocritici waartoe Bracke (2012) zich rekent het niet mee eens. Volgens Bracke maakt een dergelijke beperkte keuze het onmogelijk dat *ecocriticism* uitgroeit tot een volwaardige literatuurwetenschappelijke benadering en zij pleit dan ook voor verbreding van het corpus. In tegenstelling tot veel andere critici vindt Bracke dat niet alleen 'nature writing', natuur-georiënteerde of 'environmental' literatuur moet worden gelezen, bestudeerd en geanalyseerd. Een tekst hoeft geen bezorgdheid voor de natuur uit te spreken of (openlijk) politieke of ideologische ideeën in zich te dragen (15-16). Een dergelijk corpus is niet representatief voor de verschillende manieren waarop de mens-natuur relaties in literatuur en andere cultuuruitingen voorkomen. Ook (hedendaagse) verhalen die *niet* gericht zijn op het milieu en die *geen* ecologische boodschap in zich dragen zouden aandacht van ecocritici moeten krijgen.

Bracke staat een verandering van de ecokritische praktijk voor. *Ecocriticism* moet zich ontwikkelen tot een herkenbare en toepasbare praktijk en academische discipline (6-7) die niet alleen het bewustzijn zal verhogen voor wat betreft de relatie tussen mens en natuur en de representatie daarvan in cultuuruitingen maar die ook het bewustzijn voor het milieu verhoogt (3).

Door dit verruimen van de grenzen van *ecocriticism* zal blijken dat er veel meer mogelijkheden tot onderzoek zijn dan *ecocriticism* tot nu toe geboden heeft. Het is een nog jong theoretisch perspectief, een door ideologie gedreven praktijk die zich nog moet positioneren ten opzichte van andere ideologieën. Door het verruimen van de grenzen zal *ecocriticism* een meer effectieve en stimulerende bijdrage leveren aan de

literatuurwetenschap (14-15). Volgens Bracke moet daarbij aandacht worden geschonken aan hoe representaties van de natuur voorkomen in *alle* soorten literaire teksten, maar bovendien moeten behalve de inhoud van de tekst ook de vorm er van en de inzet van literaire middelen aandacht krijgen (12-13).

1.3.3 Urban Ecocriticism

De ideeën van Bavidge (2009) hebben een strekking die vergelijkbaar is met het betoog van Bracke. *Ecocriticism* is in eerste instantie slechts geïnteresseerd in ‘nature writing’ en niet in ‘urban writing’. Omdat mensen in toenemende mate in een stedelijke omgeving wonen, kan *ecocriticism* niet langer om die verstedelijking heen. Ook de verstedelijkte ruimte – ‘urban environment’ – moet aandacht krijgen, naast de natuurlijke, landelijke ruimte.

‘Urban Ecocriticism’ moet verder gaan dan alleen maar de ecologische boodschap uit het verhaal halen of dan het verzamelen van werken waarin de tegenstelling stad – natuur of stad - platteland voorkomt. ‘Urban Ecocriticism’ zou moeten letten op hoe de mens leeft in een stedelijke omgeving, en hoe dit de houding en het gedrag van mensen beïnvloedt (Bavidge, 9-10).

1.3.4 Environmental Justice

Een derde richting die voortkomt uit het traditionele *ecocriticism* is ‘Environmental Justice’. Kamala Platt (2004) bestudeert expliciet teksten die speciaal en intentioneel zijn geschreven vanwege zowel milieuwelzijn als sociale rechtvaardigheid. Het gaat om teksten die behalve een kunstzinnige ook een ecokritische functie in zich dragen en die dienen als instrument voor ‘environmental justice’. ‘Environmental justice’ kan wellicht bijdragen aan sociale en mogelijk ook ecologische veranderingen (Platt, 185). Hiermee gaat Platt een grote stap verder dan de ecocritici van het eerste uur die zich alleen maar richten op ‘nature writing’.

‘Tegenover’ Platt staat Astrid Bracke die juist in teksten *zonder* ecologische pretentie de aanwezigheid en de rol van de natuur wil ontdekken en analyseren. Bracke analyseert niet op ‘environmental justice’ noch op ‘nature writing’ maar vindt dat alle teksten in het corpus van een ecocriticus voor moeten kunnen komen, zelfs romans en verhalen die zich in de stad afspelen: ‘Urban Ecocriticism’. In haar dissertatie kijkt ze expliciet naar de hedendaagse Britse roman.

In deze thesis volg ik Bracke in haar keuze en argumentatie voor teksten die niet-expliciet ecokritisch zijn en die niet expliciet een ecologische boodschap in zich dragen. De focus ligt daarbij niet op de volwassenenliteratuur zoals bij Bracke, maar op jeugdliteratuur, in het bijzonder op de adolescentenromans van Marita de Sterck.

1.4 Een aantal eeuwen natuur in jeugdliteratuuronderzoek

Lang voordat Glotfelty in 1996 de term *ecocriticism* vastlegt en definieert, is er in jeugdliteratuuronderzoek aandacht voor de rol van de natuur in kinderboeken. De natuur is een onderwerp dat altijd een grote rol speelde in jeugdliteratuur: “Classical children’s literature has long been preoccupied with natural history, ecology, and human-animal interaction” (Dobrin & Kidd, 4). Deze interesse is al aanwezig vanaf het moment dat zich in de achttiende eeuw een eigen jeugdliteratuur ontwikkelde. De basis is te vinden bij Jean-Jacques Rousseau die een belangrijk aandeel heeft in het legitimeren van de kindertijd als een aparte fase in het leven en in het ontstaan van het jeugdliteraire systeem. Wat betreft *ecocriticism* heeft de inbreng van Rousseau vooral te maken met het belang dat hij hechtte aan de natuur waaraan kinderen fysieke, morele en intellectuele voordelen kunnen ontleen. In zijn geschriften moedigt hij ouders aan hun kinderen kennis te laten maken met en liefde te ontwikkelen voor wat zich buitenshuis, in de natuur, afspeelt en voor dieren om hen zo mededogen en vriendelijkheid bij te brengen. De natuur bij Rousseau is antropomorfisch en dient vooral als metafoor voor de plaats waar een kind leert omgaan met zowel de natuurlijke driften als met de regels van de gemeenschap waarin het leeft. Daarnaast is de natuur metafoor voor de aangeboren goedheid, eenvoud en vrijheid van de kindertijd (Sigler, 148-9).

Dit conventionele, traditionele beeld van de natuur uit de begintijd van jeugdliteratuur wordt pastorale genoemd. Pastorale staat voor het landleven, het zuivere en moreel juiste gelukkige landleven. Letterlijk weergegeven door het in verhalen voorkomende beeld van een ‘idealized garden’ (Sigler, 149). Dit beeld van de ‘idealized’ of van de ‘secret garden’ houdt in de verhalen voor kinderen lange tijd stand.

In de achttiende eeuw raakt men er binnen de wetenschap gaandeweg van overtuigd dat in het ecosysteem alle organismen deel uitmaken van een geheel. Dat alles onderling is verbonden en afhankelijk is van elkaar. Er ontstaat een meer kritische verbeelding van de natuur waarin niet louter de mens centraal staat maar ook de natuur. De biocentrische pastorale doet zijn intrede in de achttiende en negentiende eeuw en is sindsdien aanwezig (Sigler, 150). Auteurs brengen het belang van de natuur over op jonge lezers. De vorm waarvoor wordt gekozen is steeds vaker die van onderhoudende verhalen, in tegenstelling tot de educatieve verhalen die tot dan toe vorm aan jeugdliteratuur gaven. Deze verhalen zorgen voor ‘ecological consciousness’ en enthousiasmeren kinderen om goed voor de natuur te zorgen (Talairach-Vielmas, 13-14).

De industrialisering en urbanisering in de negentiende en vroeg twintigste eeuw hebben hun invloed op jeugdliteratuur. De verstedelijkte omgeving rukt op, het opgroeien in een

dergelijke omgeving speelt steeds vaker een rol. In de wijze waarop jeugdboekenauteurs omgaan met industrialisatie doet zich volgens Sigler een tweedeling voor.

Er is een groot aantal auteurs dat de meer radicale of activistische kant kiest en reageert op de dreiging die uitgaat van de groei van de economie en de verstedelijking en de daarmee samenhangende afscheiding van de 'nonhuman-nature' (Sigler, 149-150).

Er zijn ook auteurs die volledig vast blijven houden aan de pastorale traditie en die in hun verhalen juist een 'escape' voorstellen naar een geïdealiseerde wereld, in een andere dan een verstedelijkte setting, ver weg van zowel menselijke als niet-menselijke zorgen. Een veilige en onbezorgde 'escape' uit de corrupte wereld der beschaving, terug naar het geïdealiseerde antropocentrische pastorale model. De 'nonhuman-nature' die in deze werken voorkomt, is bovennatuurlijk en staat buiten de werkelijke wereld, het is *fantasy*. Sigler noemt dit ontsnappen naar de 'nonhuman-nature' een vlucht naar *Wonderland of Neverland*. Beiden bieden ze een veilige haven voor de problemen van de oprukkende industriële wereld (150).

Naast deze 'vlucht' groeit de ecologische betrokkenheid. Er is steeds meer bezorgdheid voor de natuur terug te vinden in jeugdliteratuur. Niet alleen in verhalen volgens de pastorale traditie maar ook in verhalen over de vrije natuur: de natuur in de 'outdoor' omgeving ('wilderness'). Deze verhalen zijn steeds vaker geschreven binnen het realistische genre dat een op dat moment opkomend genre is.

Lezers worden door werken uit het realistische genre gestimuleerd om de natuur in te gaan en om in fysiek contact te komen met de natuur en deze indien nodig ook te beschermen. Als in de tweede helft van de twintigste eeuw namelijk blijkt dat niet alleen de 'Wonderlands', 'Neverlands', de 'secret' en 'idealized gardens', maar ook de 'wilderness' wordt bedreigd, kennen steeds meer jeugdboeken een openlijk beleden ecokritische filosofie (Sigler, 150-151).

The Lorax uit 1971 van Dr. Seuss wordt erkend als het eerste werk over de milieubeweging. Inmiddels wordt het beschouwd als een klassieker, de canontekst van de literaire milieubeweging (Bhalla, 4-5). Vanaf dit moment kan worden gesproken van een 'greening' van jeugdliteratuur door uitgeverijen tot een 'extraordinary rate' (Sigler, 148). Net zoals in de eerste jeugdliteratuur in de achttiende eeuw, is in de 'nieuwe' ecologische verhalen een didactische invloed te bespeuren. Die gaat nu echter samen met actieve betrokkenheid en vaak ook met een noodkreet of vraag om hulp (150-151). Zo wordt de lezer van *The Lorax* op het einde als volgt tot actie gemaand: 'Unless someone like you cares a whole awful lot nothing is going to get better. It's not' (151).

Pas vanaf halverwege de jaren negentig wordt jeugdliterair onderzoek naar de relatie mens en natuur met de benaming ecokritisch aangeduid. Er verschijnen een aantal uitgaven die inzicht geven in de geschiedenis van jeugdliteratuur wat betreft 'environmental writing'. Zo publiceert *Children's Literature Quarterly* in de winter van 1994-1995 onder redactie van Betty Greenway een speciale sectie die is gewijd aan 'Ecology and the Child'. Greenway opent met het essay 'The Greening of Children's Literature' waarin zij zich afvraagt hoe jeugdliteratuur met een ecologische boodschap moet worden beoordeeld, of het opvoedkundig belang of de literaire kwaliteit voorop moet staan. Ze vraagt zich af in hoeverre dergelijke jeugdboeken realistisch of politiek correct moeten zijn en welke vrijheden een auteur zich kan permitteren. Of literaire kunst kan en mag aanzetten tot actie of dat ze er alleen maar is om van te genieten (Greenway, 146).

Eerder schreef Janet Maslin (1992) al dat een jeugdboek met een ecologische boodschap niet somber, eng of verontrustend mag zijn en kinderen niet mag afschrikken. Greenway vindt echter dat de begrippen somber en eng op verschillende manieren kunnen worden ingevuld en dat het soms nodig kan zijn om lezers te verontrusten zodat ze zich gemakkelijker met de personages in een boek over het milieu kunnen identificeren (Greenway, 146).

In dezelfde sectie 'Ecology and the Child' schetst Carolyn Sigler (1994-1995) de historische aandacht voor milieubewustzijn en milieu-activisme in jeugdliteratuur. Al sinds de achttiende eeuw, als onder invloed van maatschappelijke en culturele veranderingen jeugdliteratuur zich als een zelfstandig systeem ontwikkelt binnen het literaire systeem, zijn aandacht en zorg voor de natuurlijke omgeving van de mens en vragen over de plaats van de mens daarin onderwerpen die veelvuldig voorkomen in de jeugdliteratuur (Sigler, 148).

In de lente van 1995 heeft de *American Nature Writing Newsletter* 'Children's literature and the Environment' als thema (Dobrin en Kidd, 3). En in het decembernummer 1995 van *The Lion and the Unicorn* wordt de negentiende eeuwse start vermeld van de studie naar milieubewuste jeugdliteratuur in de Verenigde Staten. *Green Worlds: Nature and Ecology* is de titel van deze speciale uitgave waarin onder meer wordt gesteld dat al in de negentiende eeuw de mens wordt aangewezen als de belangrijkste oorzaak van milieuproblemen doordat zij de aarde aanhoudend exploiteert en uitput (Adkins, 42-43).

Deze uitgaven tonen de nieuwe openheid over de natuur en het milieu die aan het eind van de vorige eeuw is ontstaan en terug te vinden is in jeugdliterair onderzoek. Dit is ook te zien in de manier waarop de natuur in Engelstalige kinderboeken wordt beschreven. Geen metaforen of groene fantasiewereld meer maar 'echte' natuur als setting voor een verhaal waarin wordt geschreven over de complexiteit van de natuur en het aanpassingsvermogen

dat zij toont. Volgens Newman (2009) moet de natuur nu ook een belangrijker rol spelen dan slechts een rol op de achtergrond, en zonder dat er aan natuurlijke elementen menselijke eigenschappen worden toegewezen (Newman, 12).

Nog steeds is ecokritisch onderzoek naar jeugdliteratuur schaars. In de laatste jaren is slechts een aantal uitgaven verschenen die daar rechtstreeks verslag van doen. In de in 2002 verschenen anthologie *Children and Nature: Psychological, Sociocultural, en Evolutionary Investigation* wordt vooral aandacht besteed aan de psychologische en mentale effecten van de natuur op kinderen en krijgt het ecologische aspect slechts in een enkel essay aandacht. *Wild Things* uit 2004 is wel volledig gewijd aan *ecocriticism*. Het bevat een collectie essays met beschrijvingen van onderzoeken op ecokritisch gebied waarvan die van Adkins, Dobrin & Kidd, Dobrin en Platt zijn besproken in deze thesis.

In 2009 verschijnt een uitgave die is samengesteld uit abstracts van de IBBY/NCRCL[†] conferentie die in 2008 op de Roehampton University in Londen werd gehouden met als titel *Children's Literature and the Environment*. Ook deze volledige aan ecologie, milieu en jeugdliteratuur gewijde uitgave biedt een scala aan onderwerpen waarvan er een aantal in deze thesis te vinden is, namelijk die van Bavidge, Natov, Newman, Strickland en Talairach-Vielmas.

Experiencing Environment and Place through Children's Literature uit 2011 is volledig gericht op de wijze waarop jeugdliteratuur op educatieve wijze is in te zetten voor het milieu. De studie rapporteert over studies van ecologisch georiënteerde opvoeders en onderzoekers die de rol van jeugdliteratuur in milieueducatie onderzoeken. Deze onderzoeken zijn speciaal gericht op hoe jeugdliteratuur bijdraagt aan het ervaren van het milieu en van de plaats waar men leeft (253, 255).

Daarnaast zijn er losse bijdragen te vinden in anthologieën die te maken hebben met de combinatie jeugdliteratuur en ecologie zoals het essay van David Whitley in *Contemporary Adolescent Literature and Culture: The Emerging Adult* (Hilton en Nikolajeva, 2012) dat in de volgende paragraaf wordt besproken.

Al deze uitgaven zijn Engelstalig en afkomstig uit de Verenigde Staten of Engeland. In Nederland is nog geen ecokritische studie naar jeugdliteratuur ondernomen. Dit onderzoek naar de rol van de natuur in de adolescentenromans van Marita de Sterck maakt daarmee een begin.

[†] *International Board on Books for Young people/National Centre for Research on Children's Literature*

1.5 Adolescenten en natuur

In zijn essay 'Adolescence and the Natural World in Young Adult Fiction' geeft David Whitley (2012) aan dat er in hedendaagse adolescentenromans in toenemende mate sprake is van een ontkoppeling tussen de adolescent en de natuur. Het grootste deel van de adolescentenromans heeft veelal een stedelijke setting; er is sprake van 'urban realism'. In de zoektocht van de adolescent naar de eigen identiteit wordt nergens troost of richting gevonden in de wereld van de natuur, iets wat in de traditionele verhaalcultuur vaak wel het geval was. In de romans wordt vanwege de afwezigheid van de natuur de mogelijkheid niet geboden. Door de onmogelijkheid zich met de natuur te identificeren raakt de adolescent, aldus Whitley, dubbel ontworteld. Vanwege de zoektocht naar de eigen identiteit is er een ontworteling van de maatschappij en door het ontbreken van natuur in romans voor jongeren is er ook een ontworteling van diezelfde natuur die in veel jeugdliteratuur voor de protagonist een bron van troost was (In Nikolajeva, 10). Uitzonderingen zijn de survival verhalen en verhalen met een bewust ecologisch inslag.

Whitley bestudeert ook adolescentenromans waarin de relatie met de natuur erg zwak is en waar andere problemen dan die rondom natuur het verhaal domineren. Hij constateert dan dat zelfs als de natuur marginaal of niet aanwezig is, de aanwezigheid er van toch altijd gevoeld wordt. De natuur is een opvallende afwezige. In veel recente adolescentenromans beschrijven auteurs de natuur op een andere, nieuwe manier. Hierin wordt minder verwezen naar de natuur en wordt het verschil tussen 'stedelijk' en 'natuurlijk' minder eenvoudig voorgesteld dan in vroegere adolescentenromans (Whitley, 18-19). Whitley onderscheidt daarbij twee contrasterende typering van natuur: *nurturing human development* en *form of freedom*. 'Nurturing human development' staat voor de herstellende, genezende kwaliteiten van de natuur die op het persoonlijke niveau van de personages veranderingen teweeg kunnen brengen, dit vaak echter pas na een periode van instabiliteit en lijden. Dit herstel treedt pas op als het personage daarvoor open staat, het is een reflectie van het innerlijk. 'Form of freedom' wil zeggen dat een personage alles afwijst wat hem of haar dwingt tot civilisatie en daarin de natuur als bondgenoot vindt (20).

Nadat er eerder afstand tussen de adolescent en de natuur was ontstaan, is er volgens Whitley momenteel weer sprake van een toenadering. Daarbij wordt op een nieuwe manier naar de natuur gekeken. Er is een emotioneel ondergaan van 'natuur'. De natuurlijke omgeving krijgt weer veel aandacht bij de ontwikkeling van de personages en het komt ook voor dat de aandacht voor de milieuproblematiek zelfs groter is dan die voor innerlijke ontwikkeling. Er is een andere, ecologische, filosofie over het milieu ontstaan.

De adolescent ondergaat de verwarrende reis naar volwassenheid, en daar komt nu nog meer verwarring bij vanwege het levensbedreigende misbruik van het milieu dat bovendien almaar toeneemt (Whitley in Nikolajeva, 10). Uit veel recente adolescentenromans

blijkt een diepgaande betrokkenheid bij de vraag naar hoe natuur invloed uit kan oefenen op de identiteitsvorming van adolescenten. Deze betrokkenheid hangt momenteel voor een groot deel samen met de vraag naar hoe de huidige relatie van de mens met de natuur te omschrijven is. De nieuw ontstane milieufilosofie besteedt minder aandacht aan de dominante traditie in adolescentenromans - het innerlijk van de hoofdpersoon - maar vergroot daardoor wel de onderwerpkeuze van de adolescentenroman (Whitley, 31).

In de lijn van het betoog van Whitley zijn de bevindingen van Kahn en Kellert (2002) opgetekend in *Children and Nature*. Zij schrijven dat in de moderne verstedelijkte maatschappij de relatie van jongeren met de natuur is veranderd: jongeren hebben veel minder de mogelijkheid om zich in de natuur te bevinden. Bij de volwassenwording biedt de natuur een belangrijke context - de beleving van de natuur heeft namelijk veel invloed op de lichamelijke, emotionele, intellectuele en morele ontwikkeling - maar deze context is grotendeels weggefallen of wordt niet opgezocht.

Kaplan en Kaplan (2002) constateren in *Children and Nature* dat adolescenten veel minder dan kinderen of volwassenen een voorkeur hebben voor de natuur maar juist veel meer voor verstedelijkte gebieden. Zij noemen dit een 'time out' in de relatie tussen adolescent en natuur. Dit heeft te maken met hun verlangen naar opwindning, naar het samenzijn met en de acceptatie door leeftijdsgenoten en met het tot stand brengen van hun autonomie.

Het 'urban realism', het niet hebben van de mogelijkheid van het vinden van troost of richting bij de natuur van Whitley, de bijna onmogelijkheid om zich in de natuur te bevinden volgens Kahn en Kellert, en de voorkeur van adolescenten voor stedelijke gebieden volgens Kaplan en Kaplan, doen vermoeden dat in de hedendaagse jeugdliteratuur weinig natuur en natuurlijke omgeving valt te ontdekken. Toch is het volgens Bracke mogelijk om ook in stadse romans, romans met een stedelijke setting, niet alleen op zoek te gaan naar de relatie mens-natuur maar deze nog te vinden ook. Het is daarom dan ook interessant om te bestuderen of de 'time out' tussen adolescent en natuur terug te vinden is in de initiatieromans van Marita de Sterck en te onderzoeken welke rol de natuur in deze romans speelt.

1.6 Adolescentie

Overvol zit deze fase van psychische, sociale en culturele groei, ingebed tussen de puberteit en wat we volwassenheid noemen. Het is aan de adolescent om zich de nieuwe fysische eigenschappen die de puberteit meebracht, nu ook psychisch toe te eigenen, om een plek voor zichzelf te veroveren, de plaats van zijn ouders in te nemen in de tijdlijn van de generaties, zich los te maken van het gezin waarin hij opgroeide. (De Sterck, 1997, 80-81)

De mens ontwikkelt zich een leven lang. Ook als hij volwassen is, hoewel op dat moment grote stappen zijn gezet en het grootste deel van de lichamelijke groei en geestelijke vorming achter de rug zijn. Tot de volwassenheid is bereikt heeft een kind een aantal fasen doorlopen. De stap van adolescent naar volwassene is de laatste horde die genomen dient te worden.

Als begrip voor een levensfase is de term 'adolescentie' pas ontstaan als gevolg van sociale en economische ontwikkelingen in de negentiende eeuw. Door de industrialisatie moesten kinderen langer naar school en namen ze pas later deel aan het volwassen leven: de volwassenheid wordt uitgesteld. Adolescentie is aldus een sociaal-cultureel verschijnsel. Helma van Lierop-Debrauwer en Neel Bastiaansen-Harks halen in *Over grenzen* Meyer Spacks aan met deze uit 1981 stammende definitie: "Adolescence designates the time of life when the individual has developed full sexual capacity but has not yet assumed a full adult role in society" (In: Van Lierop-Debrauwer & Bastiaansen-Harks, 20).

Stanley Hall wordt gezien als de eerste wetenschapper die, in 1904, de term 'adolescentie' gebruikte voor de levensfase tussen het begin van de puberteit en volledige volwassenheid. Hij beschreef de vele aspecten van de lichamelijke groei en de mentale en morele strubbelingen die inherent zijn aan deze periode. Sinds het werk van Hall wordt de adolescentie gezien als een proces dat doorlopen moet worden en niet als een statisch concept (Nikolajeva, 1-2).

In de adolescentie vindt die laatste stap plaats naar volwassenheid. Een lichamelijke volwassenheid en een geestelijke. De adolescent kent veel onzekerheden en veel vragen en de belangrijkste is die naar zijn of haar eigen identiteit. De adolescent is bezig deze te ontdekken en maakt in deze fase van zijn of haar leven een innerlijke groei door (Van Lierop-Debrauwer, 20). Het kernthema van de adolescentie is identiteit: de confrontatie met zichzelf en de verwarring die dit oplevert (De Sterck, 92). De identiteitscrisis in de adolescentie leidt tot de vorming van een nieuwe identiteit. Uit een chaos ontstaat iets nieuws (91).

Ghesquière maakt in *Jeugdliteratuur in perspectief* gebruik van een aantal theorieën om daarmee verschillen in levensfasen aan te duiden. Voor de fase van de adolescentie haalt zij Meeus aan die kenmerken van de identiteitsontwikkeling benoemt. Daar horen bij het

anticiperen op de rol van volwassenen, het plannen van de toekomst en het inbeelden van hoe de ideale wereld er uit zou moeten zien (Ghesquière, 63).

Eén van de bekendste ontwikkelingspsychologen is Erik Erikson. In zijn beschrijving van de ontwikkeling van de mens nam hij identiteit als uitgangspunt. Hij onderscheidt acht opeenvolgende fasen die ieder op eigen wijze worden gekenmerkt door de in die fase sterkste sociale relatie van een mens. Het gaat om de relatie die een grote rol in de persoonlijkheidsontwikkeling speelt. De vijfde fase in het leven is die van de adolescentie (tussen dertien en negentien jaar) en de belangrijkste sociale relaties die een adolescent in die fase heeft zijn die met leeftijdgenoten. Lichamelijke en geestelijke veranderingen maken de adolescent onzeker en in het contact met leeftijdgenoten zoekt de adolescent naar de eigen identiteit. Vaak zetten zij zich daarbij af tegen volwassenen (61).

Door maatschappelijke en economische veranderingen hoeven adolescenten zoals gezegd sinds het einde van de negentiende eeuw pas veel later volwassen te worden dan adolescenten enkele eeuwen geleden; echte verantwoordelijkheid ligt nog ver in de toekomst (14). Hierdoor krijgen zij als het ware uitstel van de verplichtingen waaraan een volwassene wel moet voldoen. Dit uitstel wordt in de maatschappij ook als zodanig erkend. Erikson noemt dit het psychosociale moratorium en vermeldt er bij dat het verloop ervan per persoon heel verschillend kan zijn en dat de (sub)cultuur waartoe iemand behoort ook veel invloed heeft op het verloop (61).

Sociologen die de opeenvolging van verschillende generaties bestuderen zien het eigen groepsleven van adolescenten als iets wat noodzakelijk is bij de overgang naar de wereld der volwassenen (65). Tegelijkertijd leren adolescenten de waarden, normen en gedragspatronen die geldig zijn in de maatschappij waarin ze leven (66).

1.6.1 Literatuur voor jongeren

Dat wat boeit, daar wordt over geschreven. Zo ook over de adolescentie. Voorlopers van de adolescentenroman uit de literatuur voor volwassenen worden aangeduid als ontwikkelingsroman, Bildungsroman, Desillusionsroman of initiatieroman. Ook de schelmenroman en de robinsonade kennen elementen die terug te vinden zijn in de latere adolescentenroman.

Vanaf het moment dat er in de achttiende eeuw voor kinderen wordt geschreven als een aparte doelgroep, komt adolescentie in jeugdliteratuur voor als thema. In het geval van boeken voor de jeugd wordt er (respectievelijk) gesproken over meisjesroman, bakvisroman, jeugdroman, jongerenroman of probleemboek (Van Lierop-Debrauwer & Bastiaansen-Harks, 20).

Er is sinds de jaren zeventig op het gebied van adolescentenliteratuur veel veranderd. Tot die tijd valt in Nederland de adolescentenroman samen met de meisjesroman. Vanaf dat moment

is er in de jeugdliteratuur ook plaats voor mannelijke adolescenten (Van Lierop-Debrauwer & Bastiaansen-Harks, 16-17).

De jaren zeventig worden verder gekenmerkt door veranderingen op het gebied van de inhoud. Het is de periode van pedagogische emancipatie: er is een verruiming van inhoud doordat taboes worden doorbroken. Omdat veel van de boeken uit deze periode gekenmerkt worden door een opeenstapeling van problemen die opgelost worden volgens een vast patroon, krijgen ze het etiket 'probleemboek'. De inhoud krijgt meer aandacht dan de literaire vorm. Er is sprake van een eenduidige boodschap die weinig ruimte laat voor een eigen interpretatie door de lezer en die altijd leidt tot positieve loutering (17-18).

Toch speelt het probleemboek een grote rol bij de emancipatie van de jeugdliteratuur. Kinderen en jongeren werden niet meer afgeschermd van de wereld van de volwassenen. Vaak wordt hiervoor de term 'new realism' gebruikt (Ghesquière, 157). Het genre verdiept zich en maakt een ontwikkeling door. Er komt meer aandacht voor de literaire vormgeving en ook worden de personages psychologisch beter uitgewerkt (158).

De artistieke reactie op het probleemboek resulteert in adolescentenromans waarin veel aandacht is voor de vorm. Er wordt gespeeld met perspectief, meta-fictie, structuur en compositie en de personages worden uitgediept en maken in de boeken vaak een ontwikkeling door. Vorm en inhoud gaan samen en versterken elkaar. Door de inhoudelijke en formele vernieuwing bieden de romans meer mogelijkheden voor eigen interpretaties door de lezer (Van Lierop-Debrauwer, 19). Vanaf de jaren negentig neemt de adolescentenroman een grote vlucht (Joosen en Vloeberghs, 16). Inhoud en vorm doen niet meer onder voor die in literatuur voor volwassenen. Marita de Sterck zegt in 'Een vaste stek?' het volgende: "Adolescentenromans die de ontdekkingsreiziger in ons wakker maken, waarvan de vorm de ontwikkeling en groei van de personages op een suggestieve manier literair gestalte geeft, zijn daarom zoveel indrukwekkender" (De Sterck, 87). Dus als dit groeiproces niet alleen inhoudelijk maar ook stilistisch voelbaar is.

Helma van Lierop-Debrauwer benoemt een aantal kenmerken van de adolescentenroman in 'Een gemiste kans': de leeftijdscategorie twaalf jaar en ouder, de zoektocht van personages naar hun eigen identiteit en het centraal staan van de levensfase tussen jeugd en volwassenheid (Van Lierop-Debrauwer, 23). In *Over grenzen* wordt het algemene thema van de adolescentenroman als volgt omschreven: de innerlijke groei van een personage naar volwassenheid, in wisselwerking met de hem of haar omringende werkelijkheid (Van Lierop-Debrauwer & Bastiaansen-Harks, 20).

Een typisch kenmerk van adolescentenromans is dat de hoofdpersoon op zoek is naar zichzelf, te maken heeft met een moeilijke overgang van puberteit naar volwassenheid, er

nieuwe vragen, ervaringen en emoties opkomen, er vaak een (gedwongen) afscheid van de vertrouwde omgeving is of van iets anders dat vertrouwd is. Ook zijn er vaak problemen in de relatie met ouders of andere volwassenen en met seksualiteit, lijden, dood. De adolescent wil met zichzelf in het reine komen (Ghesquière, 195).

Appleyard (1991) richt zich op identificatie en innerlijk als sleutelbegrippen in de adolescentie en de adolescentenroman. Adolescente lezers willen zich met de personages kunnen identificeren zegt zij; ontlene daar hun eigen identiteit aan. Ze willen zich in de personages kunnen herkennen. Verhaalpersonages moeten realistisch zijn en herkenbaar, ze moeten zijn zoals zij zelf of zoals ze zouden willen zijn. Ze ontlene er steun aan dat er 'anderen' zijn die op hen lijken, ze durven niet 'anders' te zijn (106).

Kenmerkend voor de adolescentenroman is ook de setting, deze is volgens Nikolajeva (2012) bijna altijd stedelijk: in ieder geval ver verwijderd van de in literatuur voor kinderen veel voorkomende lieflijke landelijke (pastorale) omgeving. Het realistische van de verstedelijkte omgeving is symbolisch voor de bedreigingen en de verleidingen die daaruit spreken. Dit stedelijk realisme noemt Nikolajeva het – tot voor kort – belangrijkste kenmerk van de adolescentenroman. Een ander kenmerk is de typerende tijd-ruimte constructie. De tijd die een verhaal beslaat is kort waarmee wordt benadrukt dat het een periode van crisis betreft (9). Hierdoor is de adolescentenroman moeilijk af te grenzen van de initiatieroman.

1.6.2 Initiatie

De term initiatie is bekend uit de culturele antropologie en wordt daarin gebruikt om overgangsrutuelen van niet-westerse culturen te beschrijven die een kind verplicht moet doorlopen om de stap naar de volwassenen te mogen maken (Van Lierop-Debrauwer en Bastiaansen-Harks, 27).

Marita de Sterck (1997, 89-90) gebruikt een groot aantal termen als zij initiatie omschrijft. Zij noemt het een voortdurende 'confrontatie met de ware toedracht van de existentie, met de onontkoombare limieten, met de dood'. Zij noemt initiatie 'het zich inschrijven in tijd en ruimte, een beweging naar de voorouders toe, vooral naar de grootouders'. Volgens haar is initiatie 'waardenoverdracht, enculturatie, culturele verworteling, in het spoor van voorgangers betekenis en zin zoeken'. En is initiatie ook altijd 'een reis, een reële of imaginaire beweging in tijd en ruimte'.

Zij noemt initiatie 'de pijn ervaren bij het erkennen van de eigen fysische en emotionele grenzen en die van de ouders' en initiatie toont ons de 'donkere zijden van de volwassenwording'. Het is 'een tocht door het donkerste woud (...) het gaan door de nacht' en 'initiatie is ook altijd uitdrukkelijke bekrachtiging van de lichamelijke van jongeren (...) de zoektocht naar de seksuele identiteit of gender'.

1.6.3 Initiatieroman

Ghesquière bedoelt met de initiatie-, of *coming of age*-roman de “psychologische romans die de zoektocht naar de eigen identiteit centraal stellen” (Ghesquière, 158). Belangrijke onderwerpen en thema’s zijn de relatie met ouders en leeftijdgenoten, de ontdekking van seksualiteit en de groei naar zelfstandigheid. Dit gaat samen met de verkenning van de binnenwereld van de personages. Zij worden geconfronteerd met gevoelens van angst en mislukking of met zelfmoordgedachten. Vriendschap, op eigen benen staan en de tocht worden als belangrijke motieven genoemd (158).

In *Uitgelezen jeugdliteratuur* geven Joosen en Vloeberghs (2008) de volgende omschrijving:

Initiatieromans voor adolescenten zijn psychologische romans die meer of minder gedetailleerd de vorming van de identiteit of de persoonlijkheid van de protagonist beschrijven. Soms maar niet altijd, ensceneren ze ook haar of zijn uiteindelijke overgang van de kindertijd of de adolescentie naar de volwassenheid. De focus van die romans, de successen en mislukkingen van jongeren in de loop van hun ontwikkeling, gaat meestal gepaard met beschouwingen over de wenselijkheid van hun aanpassing aan de omgeving en hun integratie in de maatschappij. Vormelijk worden initiatieromans vaak gekenmerkt door een meerstemming vertelperspectief, een veelheid van literaire vergelijkingen en metaforen die de verhaalhandeling dragen, en een onderbroken tijdsverloop met flashbacks en flashforwards (Joosen en Vloeberghs, 132).

In de initiatieroman maken de personages een ontwikkeling, een groei door. Het is voor de initiatieroman echter kenmerkend dat deze groei niet geleidelijk verloopt maar schoksgewijs en dat de daarbij beleefde emoties sterk wisselende zijn. Het betreft verhalen over adolescenten die – ineens, vaak onvoorzien - de stap van jongere naar volwassene moeten maken. Van Lierop-Debrauwer en Bastiaansen-Harks nemen in *Over grenzen* de omschrijving op van Peter van den Hoven die over de initiatie zegt dat deze vaak wordt “verbeeld door het symbool van een reis, een odyssee, met verschillend soortige betekenissen – bijvoorbeeld een innerlijke queeste, een zoektocht naar het eigen ik” (Van Lierop-Debrauwer & Bastiaansen-Harks, 27).

De ‘reis’ die het initiatieproces symboliseert, is op te delen in drie fasen. Om te beginnen moet de oude levensfase worden achtergelaten waarna een overgang volgt die wordt afgesloten met het binnentreden in de nieuwe levensfase. In de symbolische reis is dit herkenbaar in het patroon van vertrek, verblijf en terugkeer. Dit alles vindt plaats binnen betrekkelijk korte tijd. In de initiatieroman is vaak sprake van een crisis en de initiatie, de inwijding, heeft een crisis karakter (30). Het initiatieproces is afgerond bij de terugkeer van

de adolescent. In de ideale situatie is hij of zij gelouterd, gerijpt en klaar om opgenomen te worden in de groep om daar een eigen plaats te krijgen.

De initiatieroman biedt een auteur de ideale mogelijkheid om karakters uit te diepen. Om te zorgen voor wrijving en vervreemding binnen het proces van identificatie, het proces van initiatie. Daarmee kunnen dramatisch interessante wendingen worden toegestaan, aldus Provoost in een interview afgenomen door Vloeberghs (123).

In vele hedendaagse initiatieromans wordt de protagonist zich bewust van het feit dat hij een plek heeft in zijn wereld: hij maakt deel uit van een cultuur, van de geschiedenis, van zijn familie. Hij is deel van een continuïteit die in hem of haar doorleeft (Joosen en Vloeberghs, 140). Dit kan spanningen opleveren vanwege beperkingen die erdoor worden opgelegd en vanwege verwachtingen waaraan liever niet wordt voldaan. De adolescent van nu wil, in tegenstelling tot zijn 'voorouder', zijn eigen weg bepalen, eigen keuzes doen, zijn eigen leven leiden, opnieuw worden geboren (141).

Kenmerkend is ook dat het moment van initiatie in hedendaagse initiatieromans niet wordt gezien als het moment dat de adolescentie uiteindelijk voorbij is. Er vindt weliswaar een overgang plaats en er is wellicht sprake van een nieuw begin maar de mens is niet star en blijft veranderen. Het eindpunt ligt dus niet vast, de weg er naar toe is belangrijk en die krijgt in moderne initiatieromans de meeste aandacht (144).

Het moment van initiatie markeert voor de adolescent een overgang. Er is vaak sprake van een overgangsruimte, een bepaalde plaats en/of tijdstip, een setting. Deze wordt liminaliteit genoemd, het is een ervaring waarmee de grens tussen twee fasen wordt gepasseerd. Het zich bevinden in deze fase betekent het zich bevinden in een liminale fase: "een bepaalde, welaafgebakende tijd in een speciale situatie tussen twee werelden" (146). Het is de fase na de scheiding en voor de re-incorporatie of re-integratie. Dit is terug te vinden in sleutelmomenten in de initiatieromans van vandaag waar adolescenten zich op een grens bevinden. De grens, de liminale fase, wordt niet als aangenaam of probleemloos ervaren. "De brug tussen de jeugd en de wereld van de volwassenen draagt de adolescenten niet veilig en volgens een vaste route naar de overkant" (131). Dit biedt auteurs van initiatieromans volop de mogelijkheid om hier op artistieke wijze gestalte aan te geven.

De kracht van jeugdboeken over initiatie is volgens De Sterck dat ze een emotionele belevenis beschrijven. Door de structuur en houvast die ze daarbij geven, heeft de adolescent die zelf het initiatieproces doormaakt er steun aan. Emoties worden hanteerbaarder. In initiatieromans worden dezelfde emoties opgeroepen als de lezende adolescent zelf beleeft maar er blijft ook ruimte voor de lezer om een eigen (emotionele) invulling te geven. In een goede initiatieroman is er ruimte voor de verbeelding. De roman brengt er een ode aan en

maakt het voor adolescenten mogelijk creatief en verbeeldend te lezen en er voor open te staan, zodat in de verbeelding alles kan worden meegemaakt en alles kan worden beleefd (De Sterck, 90). De literatuur helpt bij het aftasten van de identiteit (94).

Marita de Sterck vindt in de initiatieroman de esthetische component het meest belangrijk. Die component is te vinden in ritme, structuur en schoonheid. Alleen de *goede* verhalen helpen bij de groei. De beelden en metaforen die in de verhalen worden gebruikt kunnen helpen bij het zoeken naar de zin van het (eigen) leven en bij het vinden van betekenis (91). Adolescenten- en initiatieromans moet confronteren, grenzen verkennen en verleggen (92).

De volgende stap is om in de vijf adolescentenromans van Marita de Sterck te zoeken naar dit ritme, deze structuur en schoonheid, om te zoeken naar deze beelden en metaforen en om te onderzoeken welke rol de natuur hierbij speelt.

2 Methode- en analysemodel

2.1 *Ecocriticism* volgens Bracke

Teksten kunnen op verschillende manieren worden bestudeerd. Eén van die benaderingen is de ecokritische waarbij teksten door een ecologische bril worden gelezen, geanalyseerd en vervolgens geïnterpreteerd (Dobrin en Kidd, 233). *Ecocriticism* heeft veel aandacht voor teksten die 'nature oriented' zijn en is sterk gericht op het geven van een positief of negatief oordeel. Alleen als het literaire werk een bijdrage aan de oplossing van het milieuprobleem biedt wordt het werk 'goed' bevonden. Een dergelijke bijdrage leveren is een van de doelen van *ecocriticism* (Bracke, 174). Volgens Bracke is echter in ieder werk natuur te vinden, zijn er altijd mens-natuur relaties te ontdekken en moet er ook aandacht worden geschonken aan niet 'nature oriented' literatuur. Deze is namelijk veel realistischer wat betreft de rol van de natuur in de wereld en geeft daar een veel eerlijker en veelzijdiger beeld van (Bracke, 174). Als aan *ecocriticism* de narratieve analyse wordt toegevoegd en er een uitbreiding plaatsvindt van het corpus met teksten die *niet* op de natuur gericht zijn, wordt het perspectief van *ecocriticism* breder en ruimer toepasbaar (Bracke, 16). Door niet alleen te focussen op de inhoudelijke ecologische boodschap maar op alle werken wordt het corpus verbreed. Door bovendien aandacht te schenken aan de vorm van teksten kan *ecocriticism* zich, naar de mening van Bracke, ontwikkelen tot een toepasbare methode en een volwaardige academische discipline met een eigen accent. (6-7, 16-17).

De ecokritische analyse kan zich volgens Bracke niet langer beperken tot de *inhoud*, maar moet ook aandacht hebben voor de literaire *vorm*: genre, karakterisering, structuur en perspectief. Het gaat hierbij om de rol die de vorm speelt in de representatie van de relaties tussen de mens en de natuur. De gekozen literaire vorm kan de inhoud van een tekst dan benadrukken of juist ondermijnen. En in werken die toch een ecologische boodschap bevatten kan de literaire vorm deze boodschap benadrukken (Bracke, 150).

Bracke toont in haar dissertatie aan dat alle teksten ecokritisch te lezen en te analyseren zijn en iets kunnen zeggen over de relaties tussen mens en natuur. Zij past haar analyse toe op moderne, hedendaagse Britse romans voor volwassenen waarin de natuur *niet* een centrale plaats inneemt en waar *niet* een expliciet ecologische boodschap in voorkomt. Ze analyseert deze literaire werken op het voorkomen van drie veel gebruikte wat Bracke noemt 'images', beelden van natuur, te weten pastorale, plaats en apocalyps, beelden die bovendien niet alleen in literatuur maar in nog veel meer cultuuruitingen gevonden worden (Bracke, 21). Bracke noemt deze wijze van analyseren 'haar methode' (176). Om deze natuurbeelden te kunnen onderzoeken in relatie tot de inhoud en vorm van literaire werken combineert Bracke een ecokritisch perspectief met een narratieve analyse. In het voorliggende onderzoek

naar de relatie tussen natuur en initiatieprocessen in de adolescentenromans van Marita de Sterck wordt de methode van onderzoek die Bracke voorstelt gevolgd. In de volgende paragrafen wordt dit verder toegelicht.

2.2 Archetypische beelden

Een archetype is een oerbeeld, een symbolische voorstelling die in het onderbewustzijn van alle mensen aanwezig is (encyclo.nl), ze hebben een collectief karakter. Ook bepaalde beelden van de natuur komen voor als archetypische beelden, ze spelen een rol in het bewustzijn van de lezer. Het bestaan van archetypische beelden van de natuur in ons bewustzijn zegt iets over ons denken over de natuur. Pastorale, plaats en apocalyps zijn begrippen die sterk geworteld zijn in de mens en die erg bepalend zijn in de houding van de mens ten opzichte van wat wordt gezien als natuur (Bracke, 22). Het zijn *images of nature*, ze behoren tot de meest gebruikte beelden om er de natuur mee te beschrijven (Bracke, 4).

2.2.1 Pastorale

Pastorale is een sterk in ieder mens geworteld gevoel dat staat voor de landelijke omgeving. Deze letterlijk zuivere omgeving staat ook symbool voor een figuurlijk, moreel zuiver leven. Het is het traditionele beeld van de natuur uit de begintijd van de jeugdliteratuur en het is vaak zichtbaar als het platteland, een park, een 'secret' of een 'idealized garden'. 'Pastoral images' worden gekoppeld aan ieders eerste, puurste en meest natuurlijke ervaringen en aan het beschermde leven dat iedereen heeft ervaren in zijn kindertijd. De pastorale scène wordt vaak ingezet als 'healing process'. Zelfs indien een kind niet opgroeit in een pastorale omgeving kan dit gevoel zich toch openbaren via dromen en fantasie (Natov, 3).

In literatuur staat de pastorale voor (het verlangen naar) een meer natuurlijke omgeving, dit is vaak het platteland; pastorale wordt vaak in sentimentele zin opgevat en in sentimentele bewoordingen beschreven. Binnen pastorale spelen de begrippen 'retreat' en 'return' een rol. Ze staan voor het wegtrekken naar een natuurlijke(r) omgeving en voor de terugkeer daarna naar de minder ideale wereld. Hiermee wordt de idealisering van de natuur in de verbeelding ervan getoond (Bracke, 21-22). Een derde begrip is dat van 'escape', de pastorale ontsnapping uit de omgeving of uit het leven. Dit kan een letterlijke ontsnapping zijn maar ook een figuurlijke. Bijvoorbeeld door te vluchten in het schrijven of lezen van fictie. De literatuur waar men dan in opgaat neemt dan de plaats in van het platteland.

'Pastoral traces' zijn de altijd aanwezige sporen van het platteland in de stad en andersom. Er blijft altijd iets van het een in het ander achter. Soms worden deze sporen juist bewust gecreëerd omdat men niet zonder de aanwezigheid kan van de omgeving waar men op dat moment niet in verkeert (178).

Bracke onderscheidt in de literatuur drie vormen van pastorale (Bracke, 29-30 en 177). In de traditionele pastorale speelt de tegenstelling stad en platteland een grote rol. Er is vooral ruimte voor een ouderwets en geïdealiseerd beeld van de natuur en minder voor de realiteit van het leven, bijvoorbeeld voor de levensomstandigheden van personages. Er is vooral sprake van het 'sentimentaliseren' en idealiseren van de natuur en de natuurlijke omstandigheden.

In de populaire pastorale staat de stad ook tegenover het platteland maar daarbij heeft men een onrealistische kijk op de natuur. Deze wordt verheerlijkt, ook in andere cultuuruitingen zoals in reclames of in het toerisme. Deze vorm is het meest geïdealiseerd en het meest oppervlakkig maar daarnaast vanwege de brede en ruime toepassing ook de meest gekende.

De derde vorm, de kritische pastorale, is ontstaan door een radicalisering van de pastorale ten opzichte van de beginjaren waarin het begrip ontstond. In de kritische pastorale is er het bewustzijn dat er nooit helemaal aan de stad te ontsnappen valt; men heeft een hele andere kijk op de tegenstelling stad en platteland. De pastorale landschappen worden in deze vorm kritisch bekeken en vaak ook belachelijk gemaakt. Wat ook de lezer dwingt kritisch naar de verbeelde omgeving te 'kijken'.

Deze drie vormen worden door ecocritici gehanteerd bij het lezen, analyseren en evalueren van teksten. Door het toepassen van een ecokritische leeswijze en analyse van pastorale kan er vooral in de kritische pastorale een tegenwicht wordt geboden aan de idealisering van de natuur en van het platteland.

2.2.2 Plaats

Ook plaats (place) staat voor (het verlangen naar) een natuurlijker omgeving en wordt vaak in sentimentele en nostalgische bewoordingen beschreven (Bracke, 21, 179). Plaats staat voor leven in overeenstemming met de natuurlijke omgeving (27) maar is daarnaast ook geworteld in iemands niet-natuurlijke achtergrond (de sociale en culturele betrokkenheid bij de omgeving en de historische en economische gebondenheid met de plek). De combinatie van de natuurlijke en de niet-natuurlijke achtergrond levert een *plaatsverbondenheid* op, een plaats.

Ondanks dat het een combinatie betreft ligt ook bij plaatsverbondenheid de nadruk op de (natuurlijke) omgeving. Door je sterk verbonden en betrokken te voelen bij je (natuurlijke) omgeving wordt een dieper milieubewustzijn opgeroepen: het verlangen om de natuurlijke omgeving te beschermen. Plaats staat symbool voor de ideale relatie mens-natuur en levert vaak een nostalgische associatie op (Bracke, 179-180).

Plaats is interessant voor ecocritici: aangezien het in *ecocriticism* gaat om de verbeelding van de relaties mens-natuur met daarin aandacht voor de rol van de mens en diens (steeds vaker

stedelijke) omgeving, zou de rol van de mens en plaatsverbondenheid (ook) in de stad in literaire werken aanwijsbaar moeten zijn.

Plaatsverbondenheid kan echter ook worden bereikt door de fysieke nabijheid van mensen of door het voorkomen van natuurlijke aspecten (de schaduw van vogels, bepaalde geluiden, regen). En deze aspecten kunnen ook voorkomen in de stad. Plaats kan dus ook een rol spelen in een stedelijke omgeving en ook daar kan een plaatsverbondenheid ontstaan. Ruimte bieden aan de stad getuigt van realisme, want er vindt, behalve verstedelijking, steeds meer vermenging van natuur en cultuur plaats. De vervaging tussen 'echte' natuur en de gecultiveerde natuur in de stad wordt aangeduid met het concept 'urban nature'. Dit roept de vraag op wat onder natuur kan worden verstaan, een vraag die in toekomstige debatten een antwoord zal moeten krijgen (Bracke, 152-153).

2.2.3 Apocalyps

De term apocalyps wordt uitgelegd als een grote ramp of als de eindtijd of de vernietiging van de wereld (www.encyclo.nl). Dit kan zowel letterlijk als figuurlijk worden begrepen. Het beeld van de apocalyps is steeds meer het beeld van alledag geworden waardoor het aan beeldende kracht verloren zou hebben en waardoor het mensen niet tot actie aanzet (Buell in Bracke, 21). Apocalyps is echter voor de jonge, minder ervaren lezer van jeugdliteratuur nog wel nieuw.

Apocalyps kan veel vormen aannemen maar de kern is in ieder geval altijd een crisis. Apocalyps kan dus ook worden geassocieerd met de exploitatie en uitbuiting van de natuur en met de milieucrisis. Doordat de milieucrisis direct wordt verbonden aan de vernietiging van de wereld zou volgens veel ecocritici het voorkomen van apocalyps kunnen leiden tot bepaalde activistische effecten en zij vinden dat apocalyps krachtig zou moeten worden ingezet om zodoende de natuur, het milieu en het milieubehoud van dienst te zijn. Deze groep van ecocritici beoordeelt literaire werken dan ook evaluatief op het er in voorkomen van apocalyps als zijnde 'goed'; een andere benadering dan een zuiver wetenschappelijke.

De verbeelding van wat (de) apocalyps is wordt steeds aan de situatie aangepast en is dus altijd actueel. Apocalyps wordt dus altijd verbonden met wat er op een bepaald moment in 'crisis' verkeert. Zowel in literatuur als in films komt dit scherp naar voren, omdat ze steeds weer op dat moment actuele crisissituaties beschrijven. Bracke vindt de 'environmental practice' die ecocritici hierin hanteren te smal. Zij wil de representatie van de apocalyps niet alleen analyseren op inhoud, maar ook op vorm. Er wordt daarbij gekeken naar hoe de apocalyps wordt beschreven. Welke narratologische middelen worden ingezet en wat zijn daarvan de effecten?

Veel ecocritici vinden volgens Bracke de archetypische beelden pastorale en plaats te sentimenteel, ze zijn te idealiserend en escapistisch in hun verbeelding van de natuurlijke wereld. Apocalyps komt volgens hen veel te vaak voor of wordt te fictief geacht om als een juiste verbeelding van de huidige milieucrisis te kunnen dienen. Toch worden deze ‘images of nature’ nog altijd veelvuldig gebruikt in culturele artefacten. Ze spelen nog altijd een grote rol in allerlei cultuuruitingen, naast literatuur vooral in film en reclame. Ze worden nog zoveel toegepast en zijn nog zo relevant dat het niet denkbaar en waarschijnlijk niet eens mogelijk is om deze beelden te negeren (Bracke, 22). Alle drie de beelden zijn bovendien dynamisch, ze veranderen, ze passen zich aan de veranderende wereld en de veranderende natuur en haar bedreigingen aan en zeggen zodoende ook iets over de mens in die wereld en hoe de mens die wereld ervaart.

Om tot de beantwoording van de onderzoeksvraag te komen moeten er twee deelanalyses worden uitgevoerd. De inhoudelijke analyse, die zich richt op de wijze waarop de drie besproken archetypische beelden in de teksten voorkomen en tegelijkertijd de op de vorm van het verhaal gerichte narratieve analyse die nagaat hoe structuur, karakterisering en perspectief worden ingezet in de romans. Beide analyses vormen samen de methode van onderzoek. Er hoeft echter geen tegenstelling tussen de inhoud, *wat* er is geschreven, en de literaire vorm, *hoe* het is geschreven, te bestaan, beide analyses worden gelijktijdig toegepast en vullen elkaar aan waardoor het één analyse is. De nadruk ligt hierbij op de wijze waarop de relatie tussen de mens en de natuur wordt verbeeld.

2.3 De analyses: inhoud en vorm

Ecocriticism bestudeert de wijze waarop de relaties mens-natuur in (jeugd)literatuur worden verbeeld. Door middel van een inhoudelijke en vormelijke analyse zijn deze relaties te duiden en te interpreteren. Ook wordt de toestand van de wereld in de analyse betrokken - zoals bijvoorbeeld de huidige klimaatcrisis, de verstedelijking en de globalisering - evenals de rol van de mens bij het waarnemen en beschrijven van die wereld.

Bracke gebruikt bij het zoeken naar pastorale, plaats en apocalyps een aantal elementen van de narratieve analyse. Zij richt zich behalve op de inhoud van de werken met daarin beelden van de natuur ook op de literaire vorm: personages, perspectief en focalisatie, narratieve structuur (compositie, ruimte en tijd) en genre. Of zoals zij het zelf omschrijft: “*My analyses (...) demonstrate the ways in which literary form can emphasize the content – i.e. descriptions of nature – of a novel, as well as how form undermines it*” (Bracke, 17).

De focus op de archetypische beelden neem ik over en zet ik in op de combinatie initiatie-natuur. De narratieve analyse breid ik met een aantal elementen uit, te weten: stijlfiguren en beeldspraak, motieven en symbolen. Dit omdat dit krachtige literaire middelen

zijn waarmee in het werk betekenis kan worden gegeven aan bijvoorbeeld de natuur in relatie tot de verbeelding van pastorale, plaats en apocalyps en van initiatieprocessen. Beide analyses samen, van inhoud en vorm, zullen worden geïnterpreteerd en uit de interpretatie zal het antwoord volgen op de onderzoeksvraag.

Het genre waarin een werk is geschreven is mede bepalend voor de weergave van de natuur daarin. Naast het enorme verschil tussen fictie en non-fictie, waarbij de auteur en eventuele illustrator van non-fictie zullen proberen de werkelijkheid zo realistisch mogelijk te presenteren, zijn er ook tussen genres binnen fictie grote verschillen in de representatie van de natuur. In deze thesis is gekozen voor initiatieromans van Marita de Sterck wat tevens een keuze inhoudt voor het genre van de realistische roman. In de realistische roman wordt de wereld zo natuurgetrouw mogelijk beschreven om daarmee het verhaal de kracht van 'de werkelijkheid' mee te geven en daardoor geloofwaardiger te maken (Ghesquière, 145).

Doordat met de keuze voor het realistische genre al vast staat dat de natuur in de te analyseren romans zo realistisch mogelijk wordt weergegeven, is de invloed van het onderdeel genre uit de narratieve analyse al bepaald en hoeft niet meer te worden onderzocht. In tegenstelling tot in de werkwijze van Bracke het geval is zal genre daarom geen onderdeel uitmaken van de analyse in deze thesis.

2.3.1 Ecokritische analyse op inhoud: pastorale, plaats en apocalyps

Bij de analyse van de vijf adolescentenromans van Marita de Sterck op de aanwezigheid en rol van de natuur in de initiatie zal vanuit een ecokritisch standpunt op een aantal zaken worden gelet. Is deze rol er een op de achtergrond, een in dienst van de natuur of juist in dienst van de mens? Is het een symbolische (met een achterliggende betekenis) of een mythische (met een louterende werking) of juist een heel praktische, concrete rol? (Bracke, 3) En hoe wordt de natuur verbeeld? Menselijk, niet-menselijk, feitelijk of abstract? Er zal worden gekeken naar hoe emoties een rol spelen en of er sprake is van idealisering van de natuur (173). De focus ligt op de wijze waarop de drie besproken archetypische beelden worden verbeeld, en op de wijze waarop de natuur invloed heeft op de initiatieprocessen van de protagonisten.

2.3.2 Narratieve analyse op vorm: structuur, karakterisering en vertelsituatie

Naast de narratieve elementen structuur, perspectief (vertelsituatie) en personages die Bracke hanteert zal ook het gebruik van stijlfiguren en beeldspraak, motieven en symbolen in relatie tot de natuur geanalyseerd worden.

2.3.2.1 Structuur: compositie, ruimte en tijd

In het structuralisme wordt tekst gezien als een object met een structuur van zinvol samenhangende elementen waarvan de betekenis achterhaald kan worden door een grondige analyse (Van Boven en Dorleijn, 185). Een verhaal kent een handelingsverloop dat zich ontrolt in de tijd. Het is een reeks gebeurtenissen uitgevoerd door personages die communiceren en handelen in een bepaalde ruimte en gedurende een bepaalde tijd, de structuurelementen van een verhaal (Van Boven en Dorleijn, 239).

COMPOSITIE

In de analyse zal aandacht worden besteed aan de opbouw van de tekst en worden gekeken naar hoe hoofdstukken elkaar opvolgen; hoe de plot wordt gerealiseerd en hoe er wordt toegewerkt naar een eventuele climax of wellicht zelfs naar een apocalyps. Er zal specifiek worden gelet of bij de opbouw van het verhaal de natuur van belang is en of de opbouw van het verhaal invloed heeft op de wijze waarop de initiatie van de protagonisten door hen wordt beleefd.

Ghesquière zegt in *Jeugdliteratuur in perspectief* dat in jeugd- en kinderboeken de plot voor volwassenen meestal vrij gemakkelijk en doorzichtig is. In een adolescentenroman is dit niet zo omdat de doelgroep bestaat uit meer ervaren lezers. Een eenvoudige compositie zou bovendien niet overeenkomen met de vaak ingewikkelde gemoedstoestand van de adolescente protagonisten. Ook het in jeugdliteratuur bekende voortvarende begin en de 'happy ending' zijn op adolescentenromans veel minder of niet van toepassing. Zo heeft de 'happy ending' sinds de probleembeoeken uit de jaren zeventig al vaak plaats gemaakt voor het tragische einde, hoewel niet uitzichtloos, of het open einde (164-166).

De onzekerheden die door adolescenten worden ervaren in de periode van initiatie kunnen in de tekst worden opgeroepen of versterkt door het weglaten van informatie die de lezer zelf mag invullen: gaps. Ook hierop zal in de analyse worden gelet. Open plekken bemoeilijken de lezing van een verhaal maar maken het lezen intensiever en uitdagender en geven het verhaal daarom een groter esthetisch karakter (174-176).

RUIMTE

De ruimte is de omgeving waar een verhaal zich afspeelt. Bij ruimte gaat het niet alleen om de geografische locatie maar dit kan ook te maken hebben met wat er te zien, voelen, ruiken en horen is - de zintuiglijke omgeving - of met het vaak sfeerbepalende weer. Ook het bredere tijds kader, ruimtelijke beschrijvingen van het tijdsbeeld, behoort tot de ruimte, evenals de omgeving in een herinnering of in een droom (Van Boven en Dorleijn, 289).

Indien ruimte duidelijk te lokaliseren is dan is dit gemarkeerde ruimte, blijft deze vaag dan is de ruimte diffuus. Als er via de ruimte veel informatie wordt gegeven over de tijd of omgeving waar het verhaal zich afspeelt noemt men dit 'couleur locale' (290). Een ruimte

kan expliciet (letterlijk) of impliciet beschreven worden; bij de laatste vorm geeft de beschrijving van bijvoorbeeld handelingen van een personage een idee van de ruimte waarin deze zich bevindt (291).

Een ruimte kan diverse functies vervullen zoals het creëren van sfeer. Ruimte kan een functie vervullen in het plot, in de karakterisering van de personages of dienen ter ondersteuning van het thema. Soms is een ruimte zeer bepalend voor het handelingsverloop van het verhaal, bijvoorbeeld als het gaat over een reis (292-295). Het te doorlopen proces van kind naar volwassenheid wordt vaak gezien als een reis en de ruimtes in de te analyseren verhalen zullen waarschijnlijk vol betekenis zijn.

Natuur is vaak synoniem aan ruimte, het is de omgeving waarin de personages verkeren. Ruimte zal daarom een belangrijk onderdeel van de analyse zijn. Als de ruimte een belangrijke rol speelt, een bepaalde bedoeling heeft, en zodoende betekenis aan de tekst geeft wordt dit belangenruimte genoemd; ze creëert als het ware een betekenis voor de tekst. In het in een verhaal voorkomen van bepaalde ruimtes is soms een patroon te ontleden dat ook betekenis kan verlenen (294). Ook is te verwachten dat er veel symbolische betekenis te vinden is in romans die naast natuur ook initiatie als thema hebben. Een onderwerp waaraan veel (symbolische) betekenissen kunnen worden ontleend.

Bij een ecokritische kijk op ruimte lijkt dit zowel gerelateerd te kunnen worden aan pastorale omdat dit beeld vaak een geografische ruimte aanduidt, als aan plaats. Plaats kan de verbondenheid aan een in het verhaal letterlijk voorkomende ruimte inhouden. Een ruimte zou evenwel ook in figuurlijke zin aanwezig kunnen zijn, bijvoorbeeld als synoniem voor vrijheid (pastorale 'retreat' of pastorale 'escape'), als de verbondenheid met een figuurlijke plaats waar een personage zich mee gebonden voelt of als een apocalyptische verbeelding van opgesloten zijn.

TIJD

Een reeks gebeurtenissen is een verhaal. Dit is de wijze waarop de gebeurtenissen aan de lezer worden gepresenteerd. Dit hoeft niet in de chronologische volgorde van de gebeurtenissen te zijn. Een verhaal kan onderbroken worden en discontinu zijn. De logisch-chronologische volgorde van de gebeurtenissen wordt de geschiedenis genoemd (239). De lezer stelt zelf uit de aangeboden gebeurtenissen op een tijdlijn de geschiedenis samen. Andere benamingen voor geschiedenis en verhaal zijn fabel en sujet of story en plot (241).

Geschiedenis en verhaal kunnen parallel lopen oftewel chronologisch-successief zijn. Dit is vertellen 'ab ovo', vanaf het begin. Deze vorm wordt vaak gebruikt in reisverhalen. Initiatieromans zijn ook een type reisverhaal, van een geestelijke reis, het doormaken van een

ontwikkeling, en deze vorm is daarom te verwachten. Als verhalen niet chronologisch-succesief zijn, beginnen ze 'in media res', middenin de handeling (241-242).

Er kan op verschillende wijzen worden gemanipuleerd met tijd door terug te keren in het verleden (retroversie, regressie of flashback) of door vooruit te wijzen (anticipatie), door versnellingen of vertraging in de tijd of door zelfs een pauze te laten optreden. Ook kunnen meerdere verhalen in verschillende tijden of perspectieven door elkaar heen lopen (242-247).

Wat betreft de versnelling en vertraging bestaan er twee verschillende niveaus van duur. Die van de geschiedenis, dit is de vertelde tijd. En de benodigde tijdsduur om het verhaal te lezen, de verteltijd. Als de vertelde tijd groter is dan de verteltijd dan is er sprake van tijdsversnelling, van *Raffung*. Daarbij wordt in weinig tekst van een groot tijdsverloop verteld. Loopt de duur van beide parallel dan is er sprake van tijddekking, van *Deckung*. Een tijdvertraging doet zich voor indien de vertelde tijd het kleinst is. De tijd verloopt traag en houdt de aandacht lang bij een passage (247-250). Lastig hierbij kan zijn dat het niet altijd duidelijk is hoeveel tijd er verstrijkt in een verhaal, het tijdsverloop is dan diffuus. Indien de tijd en het verloop heel duidelijk zijn dan is het tijdsverloop gemarkeerd (255-256).

Een reden om met de tijd te manipuleren is het creëren van spanning. Door informatie gedoseerd prijs te geven in een verhaal, in een bepaalde volgorde en in een bepaald tempo, kan spanning worden opgebouwd (260). Ook de hoeveelheid informatie waarover de lezer beschikt ten opzichte van de personages (meer, evenveel of minder) kan zorgen voor spanning. In een initiatieroman zal de spanning voornamelijk bestaan uit de ontwikkeling van de protagonist. Hoe verloopt dit? In de initiatieroman is vaak sprake van een crisissituatie en ook dit zal het gebruik van tijd, het verloop van tijd in het verhaal beïnvloeden.

PERSONAGES - KARAKTERISERING

De lezer krijgt een bepaald beeld van een personage in een verhaal voorgeschoteld. Personages hebben niet altijd een menselijke gestalte, wel altijd menselijke trekken en eigenschappen. De reactie van de lezer op een verhaal is vaak primair gericht op de personages, de lezer bouwt als het ware het beeld van het personage mee op tijdens het lezen. Ze (willen) zich in een personage verplaatsen of zich er mee identificeren (Van Boven en Dorleijn, 299-300). Dit is nog sterker het geval bij de adolescente lezer bij het lezen van adolescentenromans (Appleyard, 106).

Een personage wordt opgebouwd door de talige kenmerken in het verhaal die door de lezer worden samengevoegd tot een volledige persoon. Iedere individuele lezer heeft daarin een eigen en dus andere inbreng en creëert als het ware een 'eigen' personage (Van Boven en Dorleijn, 299-300).

Informatie over personages komt vaak vanuit verschillende bronnen, van de verteller, van het personage zelf of van andere personages in het verhaal. Indien informatie wordt verkregen vanuit meerdere bronnen, dan is de betrouwbaarheid van de geboden informatie meestal groter.

Als de beschrijving van een personage expliciet is dan gaat het direct over het personage. Een complete beschrijving van een personage is karakterisering 'en bloc', indien de informatie geleidelijk wordt aangeboden dan is dit ontrollende karakterisering. Een personage kan ook impliciet worden beschreven. Het karakter wordt dan afgeleid uit diens handelingen, gedachten, gesprekken of dromen. Door de moeilijke fase van de adolescentie kennen adolescenten vaak een complex innerlijk leven. De voor adolescentenromans kenmerkende beschrijving van het innerlijk van protagonisten heeft waarschijnlijk een sterke invloed op de mate van identificatie door de lezer.

Een auteur kan spelen met de naamgeving van de personages. Als dit een karakteriserende naam is dan noemen we dit 'speaking names' (300-304).

Personages maken deel uit van de motievenstructuur en vooral de belangrijkste personages dragen bij aan de (centrale) betekenis van het verhaal. Bijfiguren spelen meestal een minder grote rol in de betekenis maar houden de handeling mee op gang, dienen ter contrast van andere personages.

In adolescenten- en initiatieromans staat de ontwikkeling van de hoofdpersoon centraal. Een complex personage dat een ontwikkeling doormaakt wordt een round character genoemd. Dit staat tegenover een flat character. Wordt een flat character gekarakteriseerd door één menselijke eigenschap dan wordt het een type (307-308).

Interessant om bij dit alles te onderzoeken is of de in het verhaal aanwezige natuur invloed uitoefent op de personages, of zij daar wellicht een louterende invloed van ondergaan, bijvoorbeeld doordat ze een 'plaatsverbondenheid' ervaren, of dat zij de natuur wellicht als apocalyptisch beleven.

2.3.2.2 Vertelsituatie

Er is geen verhaal waarin geen verteller is. De auteur creëert de verteller maar is daar nooit gelijk aan. Ze verkeren op verschillende tekstniveaus, namelijk op het niveau van vertellerstekst en van persoonstekst maar de niveaus vermengen zich vaak in een verhaal. De verteller is een fictionele instantie en onderdeel van de tekst, de schrijver staat daar als het ware boven.

Literair mechaniek volgt de typologieën van Stanzel van 'vertelsituaties' en hanteert de driedeling auctoriaal, personaal en ik-verhaal. In de adolescentenroman komt het vaak voor dat de aan het verhaal deelnemende hoofdpersoon zelf het verhaal vertelt. Het perspectief van ik-verteller. Doordat dit een aanwijsbare gestalte is in de tekst is de verteller

gedramatiseerd. Deze ik-figuur beleeft het verhaal op dat moment, het is een vertellend-ik. De belevend-ik is de ik over wie wordt verteld, over handelingen die al eerder hebben plaatsgevonden. Deze vormen kunnen in elkaar overgaan, bijvoorbeeld bij een herinnering. De twee ik-figuren zijn dan met elkaar vervlochten. Indien alles vanuit het heden wordt verteld is er zelfs sprake van een versmelting en lijkt er slechts één ik-figuur te zijn. De ik-verteller is geen betrouwbare doordat de lezer de situatie alleen via dit personage waarneemt en alleen dit personage van binnenuit leert kennen. Dus ook de wijze waarop de natuur door de ik wordt ervaren, wordt door de ik ingekleurd. Bijvoorbeeld de mate waarin de natuur als apocalyptisch wordt geschetst. De ik staat niet boven het verhaal en kent niet de gedachten van andere personages, noch gebeurtenissen die niet zelf worden meegemaakt (197-203).

Als het lijkt alsof er in een verhaal geen verteller voorkomt en het zichzelf lijkt te vertellen kent het verhaal een personaal perspectief. Er is sprake van een niet-gedramatiseerde vertelsituatie. Het verhaal is geschreven in de derde persoon, in de hij/zij-vorm. De gebeurtenissen in het verhaal worden gepresenteerd via de gedachten van de personages. Indien dat gebeurt vanuit één personage hebben we te maken met een enkelvoudig personaal verhaal. Doordat het verhaal alleen vanuit deze persoon wordt gekend is dit net als bij een ik-verteller een onbetrouwbaar perspectief, waarbij ook de beleving van de natuur onbetrouwbaar is. Het verhaal is meervoudig personaal als de lezer de gedachten en gevoelswereld van meerdere personages wordt aangeboden. Door het verhaal van meerdere zijden te belichten wordt de betrouwbaarheid groter (203-205).

De verteller die van buitenaf het verhaal vertelt zonder daar zelf aan deel te nemen is de auctoriale verteller. Deze verteller, in zijn eigen wereld, vertelt over een andere wereld, het verhaal waarin hij van alles en iedereen af weet; de alwetende verteller die boven het verhaal staat. Deze verteller bepaalt welke informatie wanneer wordt gegeven. Daarnaast kan de auctoriale verteller het verhaal onderbreken om over iets anders uit te weiden en kan hij commentaar geven dat er meestal toe dient de lezer een bepaalde richting op te sturen of te manipuleren (189-192). Deze verteller beschikt over de mogelijkheid om de pastorale, plaats en apocalyps in het verhaal te verwerken en de lezer daar, meer of minder subtiel, een mening over op te dringen.

De auctoriale verteltraditie is afkomstig van de mondelinge overlevering van verhalen. Een verteller heeft daarin een belangrijke rol als letterlijk aanwezige verteller van het verhaal. Als antropologe heeft Marita de Sterck veel mondelinge verhalen uit veelal vreemde culturen opgetekend en is zij bekend met deze wijze van vertellen.

In sommige teksten is de vertelsituatie niet precies te duiden. We hebben dan te maken met een vorm tussen auctoriaal en personaal in die een afgezwakte vorm van auctoriaal vertellen wordt genoemd. Deze tekst staat in de derde persoon waarbij de vertelsituatie wel commentaar geeft maar niet gedramatiseerd, niet auctoriaal is (207).

De meervoudige vertelsituatie geeft meerdere vertellers het woord in een verhaal. Zij bevinden zich op hetzelfde niveau. Dit is niet gelijk aan de meervoudig personale vertelsituatie waar er slechts één verteller is die meerdere, verschillende personages presenteert. Weer anders is de vertelsituatie indien we te maken hebben met meerdere verhaalniveaus, dus als in één verhaal een ander verhaal is ingebed en de verschillende vertellers van verschillende niveaus zijn. Dit doet zich voor in raamvertellingen (212-213).

FOCALISATIE

Een toevoeging aan de typologieën van Stanzel is het begrip focalisator. Dit is in Nederland geïntroduceerd door Mieke Bal. Behalve een verteller kent een verhaal ook een focalisator: van wie zijn de ogen die de lezer de situatie tonen? Het betreft hier het onderscheid tussen degene die vertelt en degene die waarneemt. In elke scène is er een punt van waaruit waargenomen wordt. Dit perspectief is de focalisator. Dit punt kan wisselen en dan verandert de focalisatie. Het object waar naar gekeken wordt is het gefocaliseerde object.

Focalisatie biedt veel mogelijkheden bij de analyse van teksten omdat daarmee visies, ideeën, ideologieën en standpunten vanuit verschillende personages aan de lezer worden aangeboden. Focalisatie is daarmee ook een belangrijk middel om de lezer te beïnvloeden (228-233).

Focalisatie wordt in een aantal vormen onderscheiden. Interne focalisatie betekent dat er met een personage wordt meegekeken; er wordt meegedaan aan het verhaal. Externe focalisatie kijkt met de verteller mee, er wordt niet meegedaan aan het verhaal. Vaste focalisatie kent een perspectief vanuit steeds dezelfde persoon en daardoor is diens visie wellicht onbetrouwbaar. Is de focalisatie variabel dan wisselt deze tussen twee verschillende personages. Wordt er gewisseld tussen nog meer personages dan wordt dit meervoudige focalisatie genoemd.

Er zijn ook nog een aantal eigenschappen van focalisatie die te maken hebben met de ruimte waar de focalisator zich bevindt, met de tijd die hij kan overzien en met de psychische facetten van de waarneming (Herman en Vervaeck, 75-84). Door de vele wisselingen in perspectief in de te analyseren adolescentenromans zal focalisatie een dankbare toevoeging zijn aan de analyses door het inzicht dat dit in de visies van de personages biedt.

Initiatieprocessen gaan vaak gepaard met heftige emoties en gebeurtenissen die veel invloed hebben op het verhaalverloop. Door de analyse van focalisatie is te ontdekken hoe de (verschillende) personages dit alles ondergaan en welke rol de natuur daarbij speelt.

2.3.2.3 *Stijlfiguren en beeldspraak*

STIJLFIGUREN

Stijlfiguren kunnen zich zowel op lexicaal, syntactisch als semantisch niveau voordoen. Het betreft taal die anders dan 'normaal' is geordend of bewerkt en die daarmee opvalt. Behalve op niveau worden stijlfiguren in categorieën ingedeeld. Er kan sprake zijn van equivalentie, zoals bijvoorbeeld een herhaling, van deviatie, bijvoorbeeld als zinnen bewust grammaticaal onjuist zijn, of van een combinatie hiervan (Van Boven en Dorleijn, 129-134).

Stijlfiguren worden met een reden gebruikt, ze dragen bij aan de betekenis van een tekst. Door de tekst te analyseren moet deze betekenis gevonden kunnen worden. In de adolescentenromans van Marita de Sterck is initiatie een belangrijk thema. Stijlfiguren zijn zowel te verwachten als het gaat om initiatierituelen als waar het de natuur betreft die in 'andere' taal kan worden beschreven. Het is natuurlijk ook mogelijk dat de ruimtes waarin de protagonisten zich bevinden en die voor hen heel belangrijk zijn, door middel van een stijlfiguur worden benadrukt. Ook is voor te stellen dat in dialogen waarin het letterlijke taalgebruik van adolescenten wordt weergegeven sprake kan zijn van bijvoorbeeld understatements, eufemismen of juist van een hyperbool.

BEELDSPRAAK

Beeldspraak is een uiting die niet letterlijk is bedoeld zoals hij is geschreven maar figuurlijk. De uiting betekent helemaal of gedeeltelijk iets anders, het is een semantische deviatie. De context (ruimte, personages, gebeurtenis) biedt vaak de informatie die nodig is om de beeldspraak te begrijpen (159). In een beeldspraak noemt men het beeld dat in de tekst wordt gegeven 'vehicle' en datgene waar het beeld voor staat, dat wat er eigenlijk wordt bedoeld, 'tenor'. De relatie tussen beiden wordt 'ground' genoemd (162).

Er zijn verschillende typen beeldspraak, de verschillen hebben te maken met de domeinen waaruit de onderdelen afkomstig zijn. Bij een metafoor is er sprake van een overeenkomst, van similariteit, van analogie, van gelijkheid op een of meer punten tussen de onderdelen. Er worden twee punten met elkaar verbonden en dit gebeurt vaak door middel van een vergelijking. Hierbij wordt het woord 'als' het vaakst als verbindingswoord gebruikt maar dit is niet per se nodig. Er kunnen zich ook vergelijkingen voordoen zonder verbindingswoorden, dit is een asyndetische vergelijking. Een Homerische vergelijking is een vergelijking die breed

is uitgewerkt. Een metafoor in engere zin is geen vergelijking. De tenor staat namelijk niet in de tekst en ook de ground ontbreekt. Er is alleen een vehicle.

Een metonymie kent een andere soort verbondenheid. Er is geen analogie doch aangrenzendheid of een overeenkomst in eigenschappen. Men spreekt van een synecdoche - een deel-geheel-relatie - als een klein (onder)deel van iets wordt genoemd om dat het geheel mee aan te duiden (*pars pro toto*), of als andersom het geval is, dan noemt men het geheel maar bedoelt een deel (*totum pro parte*) (165-170).

Indien de delen van een beeldspraak ver uit elkaar staan kan dit extra spanning opleveren in de tekst omdat de betekenis moeilijker te vatten is. De beeldspraak wordt dan krachtiger genoemd (171). Er zijn een aantal veel voorkomende soorten van overdracht tussen het beeld en hetgeen waar het beeld mee wordt vergeleken zoals concretiseren, animaliseren, vitaliseren, personificatie en synesthesie (175).

In de vijf romans wordt de rol van de natuur in de initiatieprocessen geanalyseerd. Het gebruik van beeldspraak om de natuur te verbeelden is een van de strategieën die ingezet kunnen worden in een literaire tekst. Vaak worden of de schoonheid en pracht of het gevaar en de dreiging juist niet letterlijk beschreven maar wordt dit door middel van beelden gedaan.

Beeldspraak is een middel om de gevoelens die de natuur in mensen (personages) kan oproepen weer te geven. Dit geldt evenzeer voor het initiatieproces waarin een adolescent zich kan bevinden. In een tumultueuze tijd kan juist het gebruik van beeldspraak gevoelens beter of met meer emotie onder woorden brengen.

2.3.2.4 Motieven en symbolen

Een motief kan zich voordoen in alle verhaal- en vertelcategorieën en op alle niveaus van de tekst. Een motief is een element in een verhaal dat daar betekenis aan geeft. Het geven van deze betekenis gebeurt doordat de lezer verbanden legt in het verhaal. Men ziet bijvoorbeeld overeenkomsten (identificeren) of verschillen (differentiëren) tussen elementen in de tekst waar men vervolgens betekenis aan toekent (Van Boven en Dorleijn, 271). Een dergelijk motief wordt een tekstintern of structureel motief genoemd. Motieven vormen samen de motiefstructuur en dragen daarmee bij aan de structuur van het verhaal (272).

In een structuuranalyse wordt gewoonlijk niet gelet op cultuur- en literair-historische motieven (272). Zij zouden een symbolische rol kunnen spelen in veel (literaire) cultuuruitingen waarin de beelden pastorale, plaats en apocalyps voorkomen. Reden om er wel oog voor te hebben in een ecokritische analyse.

In *Literair mechaniek* wordt een onderscheid gemaakt tussen concrete en abstracte motieven. Concrete motieven spelen zich (letterlijk) af op verhaal- en tekstniveau en zij worden weer

verder onderverdeeld. Zo zijn er verhaalmotieven, dit zijn de kleinste essentiële verhaalelementen in een tekst die lijnen van het verhaal uitzetten; daar betekenis aan geven. Men noemt deze motieven gebonden omdat ze het verhaal constitueren maar tevens zijn ze dynamisch omdat ze de ontwikkeling van het verhaal dienen.

Vrije motieven maken geen deel uit van de geschiedenis van het verhaal maar hebben wel betekenis. Motieven die niet bijdragen aan de ontwikkeling van een verhaal worden statisch genoemd. Omdat het hierbij vaak om uitweidingen of beschrijvingen gaat is het te verwachten dat vaak de ruimte zal worden omschreven, een ruimte die in veel gevallen letterlijk de natuur zou kunnen betreffen maar evengoed de innerlijke ruimte van een adolescent (273-274).

Leidmotieven zijn herhalingen (van woorden of woordcombinaties) in de tekst die opvallend zijn en daardoor een betekenis krijgen.

Abstracte motieven hebben te maken met de interpretatie van de tekst en zijn af te leiden uit de concrete motieven. De motieven vormen samen de motievenstructuur en geven betekenis aan het verhaal. Ook stijlfiguren, beeldspraak en symboliek geven vorm aan motievenstructuur en dragen bij aan de betekenis (283). Door de analyse van de motieven en de relaties onderling kan het hoofdmotief, de betekenis volgens de lezer, uit de tekst worden afgeleid (273). De in de te analyseren romans aanwezige natuur kan een motief op zichzelf zijn, motieven kunnen ook door het geven van betekenis aan het verhaal, betekenis geven aan de aanwezige natuur.

SYMBOLEN

In deze analyse wordt ook gelet op symbolen als elementen in de tekst met een diepere betekenis (177). Symbolen uit de christelijke traditie en uit de psychoanalytische theorieën zullen het makkelijkst te herkennen zijn. Indien symbolen meerdere keren voorkomen in een tekst worden het motieven en ondersteunen ze de motiefstructuur. Het is zelfs denkbaar dat in de vijf adolescentenromans van Marita de Sterck dezelfde symbolen te vinden zijn; haar particuliere symbolen (180).

In haar analyse besteedt Bracke niet expliciet aandacht aan motieven terwijl dit elementen zijn die zeker in een roman zonder ecokritische lading vorm kunnen geven aan de relatie tussen mens en natuur.

2.4 Corpus teksten: vijf adolescentenromans van Marita de Sterck

Initiatie en initiatieriten zijn onderwerpen die veelvuldig zijn terug te vinden in het werk van Marita de Sterck. Haar achtergrond als cultureel antropologe speelt hierin zeker een rol. Zij geeft op haar website aan erg geïnteresseerd te zijn in deze thematiek en verhalen te bestuderen die mensen vertellen tijdens feesten of rituelen die te maken hebben met de overgang van kind naar volwassene. Ze vertelt op haar website zich als antropologe vooral bezig te houden met de rituelen en verhalen omtrent de inwijding waarmee niet-westerse groepen vieren dat jongeren volwassen worden. In aansluiting hierop en op haar schrijverschap van jeugdliteratuur schrijft zij: “In zekere zin sluiten mijn jeugdromans aan bij mijn werk als antropoloog, vooral bij de inwijdingsrituelen en -verhalen van andere culturen” (users.telenet.be/marita.de.sterck/).

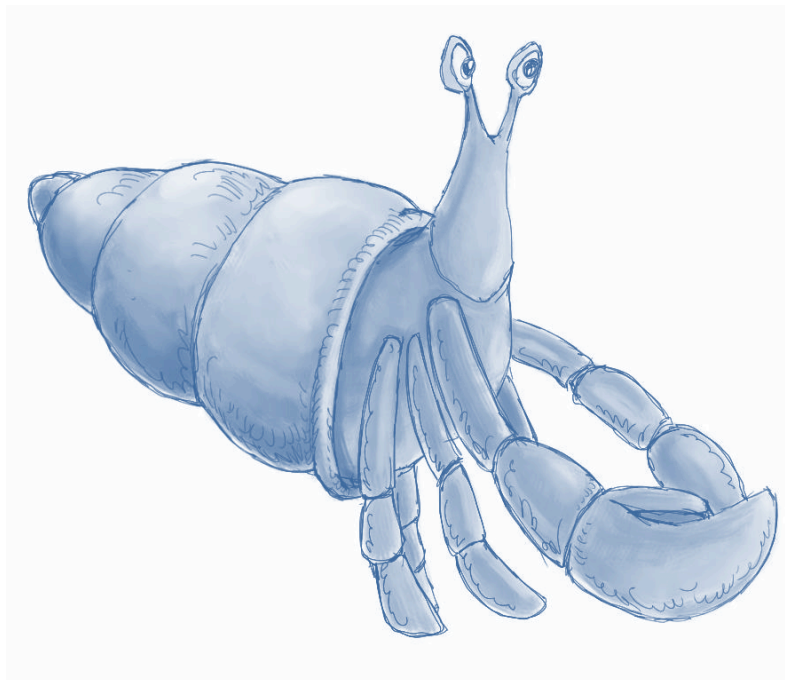
Om te komen tot een corpus heb ik negen werken van Marita de Sterck gelezen. Zij zijn uitgegeven tussen 1998 en heden en dus allemaal redelijk recent. Ik heb daarbij bewust gekozen voor romans die geschreven zijn na het ‘officiële’ ontstaan van *ecocriticism* in 1996 (Bracke, 7). Ook spelen alle romans zich allemaal af na 1996 en hebben we te maken met een periode waarin de mens zich aantoonbaar bewust is van alle milieuproblemen die zich in de afgelopen jaren hebben geopenbaard en die zich met voortschrijdende kracht voordoen. De auteur kan tenminste geweten hebben van het bestaan van zowel *ecocriticism* als van de milieuproblematiek en deze, al dan niet bewust, in haar boeken een plaats hebben gegeven.

In de gekozen romans staan initiatie en initiatierituelen centraal. Alle romans zijn adolescentenromans. Er is in geen van de romans sprake van een uitgesproken ecologische boodschap of sprake van een al te nadrukkelijk ecologisch of ‘natuurlijk’ thema. De romans die geanalyseerd zullen worden zijn *Splinters* (1998), *Wild vlees* (2000), *Op kot* (2002), *Met huid en haar* (2004) en *Niet zonder liefde* (2012).

3 Analyses van de vijf initiatieromans

3.1 Inleiding

In dit hoofdstuk worden de analyses van de vijf initiatieromans van Marita de Sterck beschreven. Met de narratieve analyse als belangrijkste instrument wordt gezocht naar de relatie van de mens met de natuur in de wereld en de rol van de mens daarbij. Omdat er volgens Whitley in jeugdliteratuur tijdens de daarin beschreven periode van adolescentie lange tijd nauwelijks een connectie bestond tussen adolescenten en de natuur bestaat de verwachting dat niet de natuur maar de stedelijke omgeving een onderscheidend (en volgens Nikolajeva zelfs het belangrijkste) kenmerk in de jongerenromans zal zijn. Kahn en Kellert veronderstellen dat vanwege het wegvallen van de context van de natuur bij de volwassenwording deze context plaats heeft gemaakt voor een stedelijke omgeving. En ook Kaplan en Kaplan zien een 'time out' van de natuur door adolescenten en een voorkeur voor verstedelijkte gebieden. Gebieden waarin volgens Bracke net zo goed kan worden gelet op het voorkomen van de relatie mens-natuur. Het is interessant om te onderzoeken of in de vijf werken er inderdaad sprake is van een voorkeur voor de stedelijke omgeving en op welke manier in deze omgeving de relatie mens-natuur is te duiden.



3.2 Splinters

Samenvatting

Jutta en Anton ontmoeten elkaar op een natuurkamp in de zomer en vanaf het eerste moment voelen zij zich tot elkaar aangetrokken. Anton is veel doortastender dan Jutta en tijdens zijn versierpoging loopt hij echter te hard van stapel wat Jutta afschrikt; zij heeft meer tijd nodig.

Na een ruime maand ontmoeten ze elkaar weer als Anton Jutta vraagt mee te gaan op uilentocht; hun verlangen naar elkaar blijkt niet te zijn gedoofd. In een brief die Jutta daarna aan Anton schrijft durft ze zich wel te uiten en te vertellen wat ze voelt. Anton leest in deze woorden de Jutta die hij altijd al vermoedde. Ze krijgen een relatie en deze verdiept zich meer en meer. Met de verdieping van de relatie wordt echter bij Jutta de angst steeds groter dat deze fout zal lopen en dat Anton haar zal verlaten zoals haar vader haar en haar moeder heeft verlaten, iets wat haar enorm heeft gekwetst. Ze kan zich daarover onmogelijk uiten en Anton begrijpt haar daarom niet, iets wat Jutta Anton weer verwijt. Uit angst dat Anton haar zal verlaten beëindigt zij zelf de relatie. Jutta is daarna niet in staat iets te veranderen aan haar situatie: ze is er, letterlijk, ziek van en belandt in een crisis. Anton daarentegen bezoekt zowel de vader als de oma van Jutta om haar en de situatie beter te begrijpen en om daarna, samen met oma, een plan te bedenken Jutta te laten inzien dat wat er in het verleden is gebeurd haar schuld niet is en om haar er van te overtuigen dat ze recht het leven in moet duiken. En dat is wat Jutta uiteindelijk ook wil.

Structuur – compositie, ruimte en tijd

Compositie

De compositie van *Splinters* hangt direct samen met het perspectief dat wordt gehanteerd. De vijftienvintig hoofdstukken kennen om en om een ander perspectief: in de oneven hoofdstukken hebben we te maken met een perspectief dat het verhaal beschrijft vanuit Jutta, Jutta is de focalisator, de vertelsituatie is personaal, in de even hoofdstukken is er sprake van Anton als de ik-verteller. Tot halverwege hoofdstuk achttien lopen de hoofdstukken gelijk op. Dat wat eerst wordt verteld over Jutta doet Anton daarna nog eens over. We hebben hier te maken met simultaneïsme, het na elkaar vanuit een andere visie vertellen van wat er tegelijkertijd heeft plaatsgevonden (Van Boven en Dorleijn, 245 – 247).

Vanaf hoofdstuk 19 is hier geen sprake meer van en speelt dat wat wordt beschreven zich nog wel gelijktijdig af maar worden er verschillende gebeurtenissen beschreven en lopen de levens van Jutta en Anton uiteen.

Bij aanvang van hoofdstuk 21 heeft het verhaal zichzelf 'ingehaald'. Ieder oneven hoofdstuk is tot aan dit hoofdstuk namelijk begonnen met een aantal regels die afwijken van de rest van dat hoofdstuk. Deze regels zijn geschreven in de verleden tijd en starten het hoofdstuk met een stukje van het verhaal waarna de rest van het hoofdstuk verder gaat in de tegenwoordige tijd en voortbordouert op waar het in de eerste regels over ging. In de laatste drie 'Jutta'-hoofdstukken komen deze stukken in de verleden tijd niet meer voor en is het verhaal in het heden aanbeland. Door deze compositie ontstaat het gevoel dat er op een bepaald moment daadwerkelijk een verhaal achteraf wordt verteld waarvan de afloop bij

aanvang van de vertelling evenwel nog niet bekend is; daar wordt in de laatste paar hoofdstukken verslag van gedaan.

Splinters kent niet het voortvarende begin zoals vaak voorkomt in jeugdliteratuur waarin de lezer veel informatie wordt geboden, integendeel, juist door het ontbreken van kennis over de achtergrond van het personage Jutta (gaps) en het gedoceed aanreiken van informatie wordt spanning gecreëerd. Vooral de ingewikkelde gemoedstoestand van Jutta komt overeen met de ingewikkelde compositie van het verhaal. *Splinters* kent wel het in de jeugdliteratuur bekende happy end.

De compositie zoals wordt gehanteerd in *Splinters* bouwt stapje voor stapje op naar een apotheose. Hoofdstuk 21 is een sleutelhoofdstuk. Op dit moment kan het verhaal twee kanten op. De dramatische, waarbij Jutta haar wereld laat instorten. Of de louterende, waarbij Jutta inziet dat er iets moet gebeuren en dat zij dat in eerste instantie zelf zal moeten doen en zelf een stap zal moeten zetten op haar reis naar volwassenheid.

Het verblijf in haar slaapkamer kan worden gezien als een liminale fase. Het is een fase van overgang. Na de intens gelukkige periode met Anton die door haar eigen angst uitloopt op een drama, trekt Jutta zich terug op haar slaapkamer waar ze vervolgens ruim twee weken niet uitkomt.

Het initiatieproces dat Jutta doormaakt raakt in een stroomversnelling door haar gevoelens voor en haar vaste relatie met Anton. Zij wordt daardoor gedwongen onder ogen te zien dat zij de situatie zal moeten accepteren wil ze vooruit komen in haar reis naar volwassenheid. Ze zal zelf haar eigen identiteit moeten ontwikkelen en zich aan anderen moeten laten zien.

Ruimte

In *Splinters* wordt de natuur realistisch beschreven. De beschrijving van de omgeving van de kampplaats waar het natuurkamp waaraan Jutta en Anton deelnemen zich afspeelt is herkenbaar. Er zijn uitgebreide beschrijvingen van de vluchten van vleermuizen en van de moerasbiotoop. Het moeras speelt vele rollen: het is zowel prachtig als gevaarlijk, zowel magisch als verslindend.

Ongeveer een derde deel van *Splinters* speelt zich af op en rondom de kampplaats. De kampplaats wordt gepresenteerd in contrast met de stad. De dagen die het kamp duurt is de gewone wereld even ver weg. Het is voor Jutta een pastorale 'retreat', zij trekt tijdelijk weg naar een natuurlijke omgeving en zal daarna terug moeten keren in de minder ideale wereld. De tijdelijke wereld heeft kenmerken van de populaire pastorale: het slapen in het stro, de avondwandelingen door de natuur en het gezellig samenzijn op de kampplaats met samen

eten, spel en dans. De tegenstelling stad en kamp wordt uitvergroot. Eenmaal teruggekeerd in de oude vertrouwde wereld heeft zij nog wel een spoor ('pastoral trace') van deze ideale wereld bij zich. Zij en Anton hebben hun slaapzakken verwisseld zodat er nog iets van de pastorale 'retreat' bewaard blijft.

Als hij met zijn handen door het stro op de slaapplaats woelt, ziet Antons dat zelf als het zich willen nestelen met het kleine vogeltje dat hij Jutta noemt. Hij wil een plaats creëren: zorgen voor gebondenheid in een natuurlijke omgeving.

In *Splinters* wordt ook het bos beschreven waarin Jutta en Anton meedoen aan een uilentocht om daarna de inhoud van de gevonden braakballen te onderzoeken. Ook deze tocht is een pastorale 'retreat', een tijdelijke verwisseling van de stadse met de natuurlijke omgeving. Hun ontmoeting en dus ook de 'retreat' wordt daarna voortgezet in een café, een voorzetting van de pastorale. Het is in deze omgeving dat hun relatie begint.

Behalve 'echte' natuur vinden we in *Splinters* ook 'urban nature' in de vorm van de dierentuin waar Jutta en Anton ruzie krijgen. Deze wordt beschreven door zowel de ogen van Jutta als van Anton waarbij slechts negatieve bewoordingen worden gebruikt (oud, moe, klein, groezelig, aftands (85) en smerig (90) en bovendien regent het hard), een negativiteit die past bij de situatie waarin hun relatie zich op dat moment bevindt. Dit in tegenstelling tot dezelfde dierentuin zoals Jutta die zich nog van vroeger kan herinneren: zoveel groter en groener en elk hok een stukje spannende jungle, vol glanzende dierenlijven (85). De gemoedstoestand van beide personages is bepalend voor de perceptie van dit stuk natuur. De 'beide' dierentuinen kunnen wel worden ondergebracht bij pastorale. De vroegere levendige, geïdealiseerde, dierentuin zag de kleine Jutta als de populaire pastorale. De bijna volwassen Jutta kijkt door de idealisering heen wat goed te lezen is in haar afkeur van het onnatuurlijke leven van de vleermuizen: kritische pastorale.

Andere 'urban nature' is het speelveldje dat zich bevindt voor Jutta's flat en dat wordt beschreven door de verteller die zich op deze plek in het verhaal (even) openbaart. In een later hoofdstuk beschrijft ook Anton het speelveld. Er wordt een beschrijving gegeven van de speeltoestellen die zich er bevinden en van wat Jutta en Anton er doen. Het speelveldje kan worden gezien als een 'oefenplek', waar kinderen met elkaar (leren) spelen. Dit bij de afwezigheid van 'echte' natuur. De speeltuin als symbool voor wat gaat komen: na het daar samen spelen, doen ze (er) andere dingen samen, Jutta en Anton spelen er een soort 'voorspel', een voorbereiding op een initiatieritueel, de beleving van de lichamelijke liefde.

De in *Splinters* beschreven wereld binnen betreft hoofdzakelijk de slaapkamer van Jutta. Haar slaapkamer is haar toevluchtsoord. Haar kamer is haar plaats. Zo wil Jutta Anton ontvangen

op haar eigen terrein zodat de herinneringen zich tot in de verste uithoeken van haar kamer kunnen nestelen (74). Jutta kan zodoende de nostalgie die behoort bij plaats nog groter maken. Het is de plek die zorgt voor haar gebondenheid. De plek waar ze haar brieven schrijft en waar ze haar vrienden ontvangt. Daarom vindt ze het ook zo erg dat het feestje in haar eigen kamer zo mislukt, de kamer is daardoor voorgoed aangetast. Daarom kon ze ook niet meer met haar vader praten *nadat* hij was weggegaan, ze wilde dat namelijk alleen op haar eigen terrein doen (109).

Op deze plaats, haar slaapkamer, vindt een aantal cruciale momenten plaats in haar initiatieproces. Haar ontmaagding, het verzoeningsfeestje dat helemaal misloopt en het diepste moment van haar crisis, de ruim twee weken van ziek zijn: de liminale fase die uitmondt in de eerste stap naar haar loutering, de acceptatie van de situatie en van zichzelf (123).

De innerlijke ruimtes in *Splinters* zijn de herinneringen, terugblikken en dromen van Jutta. Haar dromen gaan over vroeger, over de periode dat ze met haar vader en moeder nog een gelukkig gezin vormde. De prettige herinneringen hebben vooral te maken met de zomervakanties waarin Jutta met haar vader in zee en in het zand speelt en waarin ze zich geliefd en gewenst voelt, verwarmd door zowel de zon als door de liefde van haar ouders in wie zij een rotsvast vertrouwen heeft. Vooral zand roept later steeds dit prettige gevoel weer bij haar op.

Een andere prettige herinnering is die aan een moment dat ze met haar vader deelde. Gestolen tijd, alleen zij tweetjes. Thuis als klein kind met vader onder de kerstboom als ze stiekem de knuffelbeer alvast uitpakt. Ze deelt samen met haar vader dit geheim en wil de tijd doen stil staan om dit moment nooit kwijt te raken.

Waar de dromen over het gelukkige gezin aan zee vooral een voorbeeld zijn van populaire pastorale duidt de gedeelde tijd met haar vader vooral op de geborgenheid die zij thuis, bij hem, ervaart. Hij geeft haar een plaats en de knuffelbeer is daar een deel, een vertegenwoordiging van.

Behalve als werkelijke ruimte komen het speelveldje, de speeltuin en de verschillende speeltoestellen nog herhaaldelijk voor in herinneringen en dromen. Vooral de glijbaan is een terugkerend element met soms een negatieve, soms een positieve en soms een afwachtende rol die duidelijk representatief is voor hoe Jutta zich voelt. Een zich herhalende droom is die waarin Jutta bovenop de glijbaan zit. Deze dromen kennen steeds een ander verloop. Zo droomt ze aan het begin van het verhaal dat ze er bovenop zit, samen met Anton, maar er nog niet vanaf durft. In latere dromen durft ze dit wel, en glijden ze samen. Ook het zoenen met Anton ervaart Jutta als glijden van de glijbaan. Een droom die ze heeft op haar slechtste moment, als ze zich depressief heeft opgesloten op haar slaapkamer, wordt ze gedwongen

van de glijbaan af te glijden waarbij ze zich schaaft en onderaan kopje onder gaat in de modder van het moeras (118). Deze depressie is haar figuurlijke apocalyps. Haar allermoeilijkste, allertreurigste moment, haar einde van de wereld.

Tijd

De tijd die het verhaal beslaat is ongeveer negen maanden. Vanaf een hete middag in augustus tot de tijd dat de bloesems al weer bijna zijn uitgebloeid en de hitte van de zomer nog zo'n drie maanden op zich laat wachten. Er is veel tijddekking, er is veel dialoog. De lezer komt veel te weten over hoe personages over elkaar denken in de dialogen, door wat ze tegen elkaar zeggen. Ook zijn er veel gedachtestromen.

De Jutta-hoofdstukken beginnen steeds met een aantal regels die zijn geschreven in de verleden tijd om de lezer er aan te herinneren dat het verhaal niet op dat moment plaatsvindt. Als het verhaal zichzelf heeft ingehaald wordt duidelijk dat deze delen werden verteld op het moment waar het verhaal dan is aanbeland: op Jutta's slechtste moment, tijdens haar crisis. Deze herkenbare fase in het initiatieproces wordt daardoor extra benadrukt.

Het eerste hoofdstuk wijkt iets af. Dit hoofdstuk kent twee stukjes in de verleden tijd waarbij het tweede deel de functie heeft om aan te geven dat het hier een lange flashback betreft: "...alsof die hete middag in augustus al niet maanden voorbij is" (7).

Ongeveer een derde deel van *Splinters* speelt zich af gedurende het natuurkamp en kent een chronologisch tijdverloop. De stukjes in de verleden tijd herinneren de lezer er aan dat het een verhaal betreft dat achteraf wordt verteld. Een enkele maal is er een verwijzing naar Jutta's verleden. Dit betreft vooral tekst geschreven in cursiefschrift die Jutta's diepste gedachten weergeeft. Ze betreffen haar vader en omdat de lezer niet bekend is met de achtergrond creëert dit spanning: "Je bent goddomme mijn vader niet" (34).

De volgende hoofdstukken van *Splinters* beschrijven Jutta en Anton en de ontwikkeling van hun relatie: hoe het 'aan' raakt, twee gelukkige momenten en het moment dat het misloopt. De relatie in gelukkige tijden beslaat relatief weinig hoofdstukken en er worden steeds enkele weken of maanden overgeslagen. Er wordt verslag gedaan van de uilentocht waarna het 'aan' raakt, van het bezoek aan de oma van Jutta en van hun eerste keer. Dit is elke keer een vertraging in de tijd. Er is ook veel dialoog die de tijd vertraagt. Er worden weinig scènes beschreven over de gelukkige fase van de relatie: alleen de hoogtepunten die zodoende worden benadrukt. Opvallend is dat de laatste alinea van hoofdstuk 11 ook weer in de verleden tijd is geschreven en daardoor duidelijk maakt dat er een verhaal achteraf wordt verteld, met daarin de gevoelens van toen.

Na de breuk tussen Jutta en Anton volgen er enkele hoofdstukken die een stilstand vertonen in Jutta's ontwikkeling. Een feestje in een poging de sfeer te laten opklaren mislukt. De slaapkamer van Jutta die zozeer haar plaats was, is besmet. Ze kan zelfs niet meer in haar bed slapen. Anton is echter bezig met een tegenoffensief. In tegenstelling tot Jutta onderneemt hij wel actie en hij bezoekt achtereenvolgens oma en de vader van Jutta. Anton wil er alles aan doen om de crisis die Jutta over zichzelf heeft afgeroepen te keren.

Jutta heeft een aantal stimuli nodig om het leven weer te aanvaarden. In het sleutelhoofdstuk van *Splinters*, hoofdstuk 21, zijn haar mopperende moeder, het feit dat ze haar prettige dromen niet kan sturen noch kan vasthouden, het besef van alleen te staan, het verscheuren van haar herinneringen (brieven en agenda) om zodoende de tijd uiteen te rafelen en de herinnering aan hoe haar vader haar koud, bang en boos heeft achter gelaten, zonder 'schelp', er de oorzaak van dat ze besluit dat het 'gedaan' is met de situatie. "Afgelopen" (123). De crisis is overwonnen.

Vertelsituatie

Er is in *Splinters* per hoofdstuk sprake van een verandering in vertelsituatie. In de oneven hoofdstukken is sprake van een vertelsituatie die personaal kan worden genoemd. Jutta wordt beschreven in de derde persoon. De vertelsituatie kan echter ook auctoriaal worden genoemd omdat op pagina 74 sprake is van vertellerstekst. Dit Jutta-hoofdstuk begint met "Er was eens..." terwijl er in de rest van de alinea wordt gesproken over "Een jongen en een meisje" en nogmaals over "Het meisje" alsof er een verteller aan het woord is. Daarna gaat het hoofdstuk verder in dezelfde verteltrant als daarvoor. Het effect hiervan is dat het verhaal, met een begin dat wordt gekend van sprookjes, een sprookjesachtig effect krijgt. De gebeurtenissen in dit hoofdstuk worden door de lezer niet ervaren als het voor de eerste keer hebben van seks maar ademen de sfeer van de lichamelijke bevestiging van de liefde tussen Jutta en Anton.

In de even hoofdstukken hebben we te maken met ik-verteller Anton, de andere protagonist in *Splinters*. Vanwege dit perspectief leren we hem van binnenuit kennen en leren we hoe hij tegen de situatie aankijkt. En hoe hij zijn initiatieproces ervaart.

Het effect van dit wisselen van vertelsituatie is dat tot hoofdstuk 21 de gebeurtenissen vanuit twee verschillende gezichtspunten worden verteld waardoor zichtbaar wordt hoe Jutta en Anton ieder de situatie op een andere wijze beleven. De nadruk ligt daarbij op het ontstaan van hun relatie: voor Anton kan het niet snel genoeg gaan terwijl het voor Jutta veel te snel gaat. Het biedt de lezer ook inzicht in hoe nauw ze verbonden zijn met elkaar. Op het moment van hun innigste samenzijn wordt een gevoel in ongeveer dezelfde bewoordingen beschreven. Op pagina 77 staat het gevoel van Jutta: "...alsof hij haar voorzichtig in wil pakken, om

voorgoed te bewaren” en op pagina 82 denkt Anton: “Ik wou haar inpakken in onzichtbare folie en luchtdicht bewaren, voor altijd.” Het is alsof Jutta voelt wat Anton denkt.

Na hun intieme samenzijn volgt echter het letterlijk uit elkaar gaan. Dit wordt door beiden juist heel anders ervaren. Jutta ervaart dit als een leegte, een scheiding, ze probeert hem vast te houden en wil hem voor altijd in zich houden (78). Anton wil het liefst naar buiten rennen “(...) even weg van al dat warms, dat zachts” en hij voelt dat Jutta hem wil tegenhouden. Waardoor hij het nog benauwder krijgt. Hij ervaart het vervolgens alsof ze in twee verschillende verhalen rondlopen (83). De dubbele vertelsituatie geeft een dubbel inzicht in de personages.

Opvallend is dat de innerlijke wereld van Jutta, haar herinneringen, dromen, gedachten en gevoelens veel meer aandacht (pagina’s) krijgen dan die van Anton. In Jutta krijgt de lezer veel meer inzicht: in haar ontwikkeling, in haar initiatieproces. Ondanks dat Anton de ik-figuur is in *Splinters* wordt Jutta daardoor ervaren als het belangrijkste personage.

De verklaring voor de toepassing van twee verschillende en zo sterk uiteen lopende vertelsituaties geeft Marita de Sterck zelf op haar website:

“De eerste versie van *Splinters* was loodzwaar. De droefenis droop van de bladzijden, zo had ik het ook bedoeld. Maar je werd er als lezer door platgeslagen. Toen groeide de idee om met een soort pendel te werken, van licht naar zwaar en weer terug. Na de Jutta-hoofdstukken begon ik de Anton-hoofdstukken te schrijven. Met plezier. Of ik uit de donkerte van dat Jutta-moeras omhoog kroop.”

(users.telenet.be/marita.de.sterck/marita_de_sterck_vragen.htm)

Personages

Het beeld dat de lezer van Jutta krijgt is vooral afkomstig van hoe zij over zichzelf denkt. Jutta heeft een negatief zelfbeeld en zoekt de schuld van het weglopen van haar vader bij zichzelf. Op vaderlijk gedrag knapt ze af. Zij is al haar vertrouwen in haar vader kwijt en is bang dat haar hetzelfde zal overkomen als haar moeder. Ze is daarom bang zelf een relatie te hebben, bang voor het verdriet dat het haar zal doen in de steek gelaten te worden. Hierdoor gedraagt zij zich erg onevenwichtig. Ze wordt verliefd op Anton, krijgt hem niet uit haar hoofd, mist hem als hij er niet is maar durft zich niet aan hem over te geven. Ze heeft ook veel meer tijd nodig dan hij om toe te geven aan haar gevoelens en verlangens. Ze wil wel en ze wil (durft) niet. Ze trekt hem daarmee beurtelings aan en stoot hem af.

De tekst in *Splinters* die is geschreven in cursiefschrift toont steeds de diepste gedachten van de personages. Nadat Jutta bruusk de tongzoen heeft beëindigd, iets waar

Anton niets van begrijpt, staat er: “*Leg je arm om me heen. Trek me tegen je aan. Maar zachtjes.*” Ze denkt het wel maar zegt het niet. Ze houdt zich stoer. Er zijn een breuk en een crisis voor nodig om een ontwikkeling bij Jutta in gang te zetten die leidt tot het vinden van haar eigen identiteit.

De lezer leert ook hoe Anton over Jutta denkt. Ondanks dat hij het meteen van haar te pakken heeft vindt hij haar het vreemdste meisje dat hij ooit heeft ontmoet en krijgt hij geen hoogte van haar. Ze is anders, schattig, maar behalve broos en lief heeft ze ook iets keihards, iets onberekenbaars. Hij begrijpt de verandering in haar gedrag niet, dat ze hem eerst opwarmt en daarna weer wegduwt. Hij wordt moedeloos van haar gedrag, de afstandelijkheid van Jutta, hij vindt dat ze vlucht. Hij snapt niet dat ze niet gewoon zegt wat ze op haar hart heeft.

Anton leren we minder goed kennen dan Jutta. Zijn personage is minder complex. Hij vindt zichzelf een uitslover. Hij is zich er van bewust dat hij zich in de buurt van Jutta anders dan ooit gedraagt en vindt dat hij zijn verstand is verloren. Hij wil haar veroveren, zijn markering achterlaten en haar verslinden. Het duurt even voordat hij door heeft dat haar tempo veel lager ligt dan het zijne. Ondanks dat Anton Jutta's gedrag niet begrijpt wil hij haar ontdooien, doorgronden. Hij herkent in haar strelende gebaar haar twijfel en haar verlangen. Hij vermoedt een andere Jutta, eentje met liefde en verlangens en daarom toont hij lef en is hij niet bang om te falen en onderneemt hij actie, hoe onzeker hij daarover ook is. Anton heeft de moed om zijn plan uit te voeren. Ondanks dat er in het personage Anton wel enige ontwikkeling zichtbaar is, krijgt de lezer weinig mee van zijn initiatieproces. Op pagina 37 staat dat Jutta de uitdaging van zijn leven is. Het is zijn “...tocht door het donkere bos, mijn gevecht met de draak. En met de mooie prinses aan het eind, zachtjes lachend, helemaal de mijne, na zoveel strijd. Het zou een titanengevecht worden, gevolgd door een onvoorstelbare overwinningsroes.”

Anton refereert hier zelf aan een tocht, de reis die zo kenmerkend is voor het initiatieproces zoals beschreven in initiatieromans. In deze ene zin wordt het hele proces van reis, probleem en overwinning, als het ware samengevat. Antons initiatieproces krijgt in *Splinters* verder geen aandacht.

Motieven

Veel van de motieven in *Splinters* hebben te maken met de natuur. Ze verwijzen naar echte natuur of naar door mensen gecreëerde natuur.

Vogels

Vogels komen in *Splinters* veelvuldig voor. Meestal wordt 'vogeltje' gebruikt. Anton vergelijkt Jutta voortdurend met een vogeltje, een klein vogeltje, een bloot vogeltje, een wispelturig vogeltje, een vogeltje waarin een orkaan verstopt zit en hij wisselt dit soms af met kippetje of musje. Later worden hier waardeoordelen aan toegevoegd. Jutta wordt een rare vogel, zij en haar moeder zijn grijze verschrikte vogeltjes die zo zijn geschrokken van vader; grijze musjes sinds zijn vertrek. Twee grijze vogeltjes die achter hun verdriet aanrennen. Door Jutta een vogeltje te noemen benadrukt Anton het verschil tussen hen beiden. Een vogeltje kan bovendien ook weer wegvliegen, ongrijpbaar zijn. Met het verkleinwoordje 'tje' wordt de kwetsbaarheid van Jutta en van haar moeder aangegeven.

Oma wordt door Anton een kolibrie gevonden, hij bewondert haar, en oma op haar beurt vindt haar dochter en kleindochter struisvogeltjes. Als Jutta en haar moeder op het einde van het verhaal op zichzelf terugkijken, vinden zijn zichzelf kippen zonder kop. Jutta vindt zichzelf ook nog eens dom kieken maar geen piepkuiken meer. Deze laatste drie vogels hebben een in het dagelijkse taalgebruik bekende betekenis en deze is ook als zodanig toegepast.

Knuffelbeer

Ook de knuffelbeer van Jutta is een motief: "Ze hebben samen heel wat meegemaakt" (16). Het is het oudste symbool dat Jutta en haar vader bindt. Ze pakte het beertje uit in de kerstnacht, als het eigenlijk nog niet mag, onder toeziend oog van haar vader en ze creëren zo een geheim, een saamhorigheid, een beetje gestolen en gedeelde tijd. Ondanks haar enorme teleurstelling in haar vader koestert Jutta het beertje nog steeds. Het beertje staat voor de periode in Jutta's leven waarin alles nog goed was, het leven oneindig leek te duren en waarop de tijd geen vat had. Het beertje vertegenwoordigt voor Jutta de plaats waar ze zich thuis voelde. Bij haar vader die haar geborgenheid biedt. Behalve de associatie met plaats kan een knuffelbeer ook als een vervanging van natuur worden gezien. Het vertegenwoordigt de dierenwereld wat knuffeldieren vaak voor kleine kinderen doen.

Er kleven veel herinneringen aan de pels van het beertje. Dat desondanks dat de associatie met plaats niet is verstoort door het verbroken contact met haar vader is duidelijk doordat het beertje een rol mag spelen bij het leggen van contact tussen Jutta en Anton.

Moeras

Het moeras in *Splinters* heeft meerdere gezichten. Het is prachtig en gevaarlijk, spannend en geheimzinnig. Het oogt mooi en frisgroen als de zon er op schijnt maar het blijkt bruinzwart en het lijkt peilloos diep. Het stinkt. Het moeras wordt overwoekerd en lijkt niet te temmen; niemand zal je er in terugvinden als je er in ten onder gaat. Het is het moeras waarin Jutta

zich snijdt en waarin ze kopje onder gaat in haar droom, met modder in haar oren, neus en mond. Ze heeft pijn, blijft alleen achter in het moeras. Het moeras is de apocalyptische omgeving die grenzen aan Jutta stelt. De metafoor voor de crisis die ze doormaakt.

Water

Water speelt een grote rol in *Splinters*. Het water van het spel op het kamp, het schoonwassende water van de kampdouche, het koesterende water in het bad waar luchtbelletjes langs je huid lopen als prettige herinneringen, het lauwe water waarvan Jutta het gevoel heeft dat ze er in terecht komt na het zoenen, waarbij ook luchtbelletjes langs haar huid omhoog borrelen. Diezelfde luchtbelletjes borrelen ook (figuurlijk) langs haar huid tijdens het vrijen. Het kan Jutta dan ook niets schelen dat ze 'langzaam vol water loopt en dat ze verdrinkt in Anton'. Onder de douche krijgt het water haar louterende karakter:

“Ze zet de straal op hard en heet. Het water ranselt haar nek, haar schouders. ‘Gedaan.’ Ze zegt het langzaam en duidelijk terwijl ze zich inzeept. ‘Afgelopen’ “(123).

Water is een van de elementen van de natuur en speelt een positieve rol in de ontwikkeling van Jutta. Ze spoelt op dat moment haar crisis van zich af.

Zomer: zee, zand, strand en schelpen

De vroege herinneringen van Jutta aan de strandvakanties aan zee zijn haar zeer lief. Deze komen steeds naar boven en tonen het verlangen dat zij heeft naar de tijd van vroeger. Jutta wil het liefst weer samen met haar vader op blote voeten door de golven rennen en opgetild worden: kopje onder gaan maar meteen worden opgetild. Veilig in vaders armen. Jutta zou weer in het zand bij de zee willen liggen, in het zand van het strand, tot warme handen haar overeind trekken (118). Het zand in de schelpen op haar kamer brengt herinneringen aan vakanties aan zee, van in het zand liggen, de ogen dicht, de huid vol zomer, aan vader die altijd het zand van haar armen en benen veegde voor het insmeren. Deze prettige herinneringen aan een zomer aan zee hebben de vorm van populaire pastorale en lijken onuitwisbaar. Er wordt een ideaalbeeld geschetst van het gelukkige gezinnetje op vakantie. De zomer aan zee met zijn strand en schelpen is ook een vorm van natuur.

Het natuurelement zand doet de herinnering aan de gelukkige periode in de jeugd van Jutta herleven: het zand uit de zandbak op het speelveldje, het zand dat aan hun handen kleefde waardoor iedere aanraking intenser leek. Anton zet het zand dan ook in bij de herverovering van Jutta.

De herinnering aan het heremietkreeftje dat vader uit zijn schelp haalde en paniekerig op zijn handpalm liet rondhobbelen maakte Jutta boos. Zij geeft het kreeftje zijn schelp terug. Ze

realiseert zich dat dit is wat haar vader heeft gedaan: “Hij had haar schelp weggenomen, zonder te zien hoe koud ze was en bang en boos”, dit is voor Jutta de verstoring van plaats. Zij heeft zich zelf daarna op gesloten in haar eigen schelp en het is Anton niet gelukt haar daaruit te krijgen (92).

Glijbaan

De glijbaan komt vooral voor in de herinneringen en dromen van Jutta en geldt als een metafoor voor de positie die ze inneemt in haar initiatieproces. Zo droomt Jutta als ze Anton net heeft ontmoet hoe ze samen met hem bovenop de glijbaan zit maar er nog niet vanaf durft: “Ze kan zich voorstellen hoe het zal zijn”, maar ze durft nog niet (12).

Op pagina 40 suist Jutta niet werkelijk van de glijbaan maar voelt wel het zoenen als zodanig en op pagina 74 glijden ze er werkelijk samen van af, ter voorbereiding van wat komen gaat. In een latere, vervelende droom wordt Jutta gedwongen van de glijbaan af te glijden waarbij ze ellebogen en knieën bij elke bocht schaaft (118). Dit is een droom tijdens haar crisis. Na haar crisis doen de herinneringen aan vader, met wie ze samen de glijbaan af ging geen pijn meer. Ze kan weer kijken naar een foto van zichzelf met haar vader op de glijbaan (138).

Beeldspraak en symbolen

In *Splinters* zijn enkele vormen van beeldspraak te vinden die betrekking hebben op de natuur. Zo vindt Anton dat mensen alle onverteerbare resten zouden moeten kunnen uitspugen, als een braakbal (55), worden de speeltuigen in de speeltuin vergeleken met insecten met lange poten en wordt het zand gebruikt als symbool. Dat van de tijd klok, met zandkorrels als de tijd.



3.3 Op kot

Samenvatting

Nina gaat voor het eerst op kot wonen in de stad omdat ze daar geneeskunde gaat studeren. Ze begint met het aanschaffen van een huisdier, rat Ib. Het kost haar moeite om aan haar nieuwe leven te wennen, ze vindt het moeilijk om vrienden te maken en haar studie valt haar erg tegen. Bovendien draagt ze een geheim bij zich wat haar een negatief zelfbeeld geeft. Het heeft te maken met haar zus Luna aan wie ze brieven schrijft. Na verloop van tijd raakt ze thuis in het studentenhuis en vindt ze haar draai.

Als de eerste studieresultaten tegenvallen besluit ze voor de studie te kiezen waar haar hart ligt, een studie literatuur. Haar ouders reageren teleurgesteld maar Nina zet door. Nina wordt kwaad op kotgenoot Judith als blijkt dat zij de morning after pil heeft gebruikt. Nina plaatst zich buiten de groep omdat het haar niet lukt te vertellen waarom dit haar zo raakt. Dan blijkt Ib, die ontsnapt was in de kerstvakantie, zwanger te zijn en zij baart twaalf levende, een half dood en een dood jong dat zij meteen opvreet, terwijl ze het zwakke ratje totaal negeert. Nina is geschokt door dit gedrag, neemt zelf de zorg voor het ratje op zich maar het overlijdt en dit stort Nina in een diepe crisis. Alle studenten in het huis proberen Nina te helpen en heel voorzichtig lukt het Nina om iets te vertellen over haar zus Luna en haarzelf. Hoe zij wel genoeg te eten had in de baarmoeder maar haar zus niet en dat Luna daarom in de baarmoeder is overleden. Nina geeft hier zichzelf de schuld van; zij heeft al het eten weggenomen. Haar schuld werd bevestigd doordat haar moeder niet blij kon zijn met het feit dat Nina wel leefde.

Met de hulp van haar kotgenoten krabbelt Nina langzaam op en mede door gesprekken over vroeger met haar tante en met haar ouders komt Nina achter de hele waarheid en leert zij dat ze nergens schuld aan had, maar dat het een speling was van de natuur. Dit doet Nina goed, haar zelfbeeld verandert en ze wordt veel opener. Ze helpt Judith met haar fotoexpositie die is gebaseerd op haar en Luna's verhaal, ze durft eindelijk haar verjaardag met een feestje te vieren, ze durft op zoek te gaan naar professionele hulp en durft ze in te gaan op de avances van kotgenoot David.

Structuur – compositie, ruimte en tijd

Compositie

Op kot is opgebouwd uit 50 korte hoofdstukjes die een chronologisch verslag doen van de gebeurtenissen tijdens een studiejaar in een universiteitsstad in België, in het studentenhuis waar Nina op kot gaat. Door vele dromen, herinneringen en terugblikken komt de lezer te weten wat er in het verleden van Nina heeft plaatsgevonden waardoor zij bij het begin van het verhaal een onzekere studente is, met een hekel aan haar spiegelbeeld. Alleen het verhaal van de natte aardappelooft en de rattenkoning doorbreekt de chronologie en neemt de lezer terug naar 1974.

Een aantal malen wordt het verhaal over Nina onderbroken door de letterlijke weergave van verhalen die zij schrijft. Ze schrijft het verhaal van de rattenkoning op dezelfde dag als zij daar over hoorde (65) en ze schrijft verhaaltjes uit naam van haar rat Ib waarbij ze zich in haar rat verplaatst.

Deze compositie volgt het natuurlijke verloop van een jaar met alle seizoenen, met tentamens, vakanties, examens, van zomer tot zomer. Er is daardoor sprake van een natuurlijke cyclus. Nina volgt in haar ontwikkeling deze cyclus ook, maakt letterlijk en figuurlijk een winter door om in de zomer zichzelf terug te vinden.

Ruimte

De ruimte waar de meeste tijd wordt doorgebracht is het studentenhuis waar Nina gaat wonen. Dit huis stelt zichzelf voor in het eerste hoofdstuk waarin het aangeeft een beschutting te zijn voor de studenten die er wonen. Het huis eist op die manier een belangrijke positie op. In ecokritische termen is er sprake van een plaats. Een plek die voor geborgenheid zorgt en daardoor voor verbondenheid met de omgeving, ook al is dit geen natuurlijke.

In het huis brengt Nina de meeste tijd door op haar eigen kamer, de plek waar het gevoel van plaats nog extra wordt versterkt, haar 'eigen halfondergrondse paleis' (11). Het is

zelfs zo dat als ze in haar ouderlijk huis is, ze haar studiegenoten mist (103). Ook de keuken waar de studenten veel samen komen werkt mee aan de versterking van het gevoel van verbondenheid. Een gevoel dat echter niet vanaf het eerste moment al zo groot is. Dit groeit gaandeweg het verhaal vordert. En waar het kot van Nina in eerste instantie vooral een plek is waar ze zich kan terugtrekken om alleen te zijn en privacy heeft, verandert dit in een veilig thuis dat ze ook kan delen met anderen en wordt ook de keuken steeds meer een sociale ontmoetingsruimte.

Er zijn meer ruimtes in de stad die een rol spelen in *Op kot* zoals het pashokje in de lingezaak waar Nina in de spiegel kijkt en zichzelf mooi durft te vinden. Dit geeft een stap aan in haar ontwikkeling, in de initiatiereis. Een andere belangenruimte is de expositieruimte waar de fotoexpositie van Judith te zien is. Door de foto's van de poppen die Nina en Luna verbeelden, en met de tekstjes tussen hen in, wordt duidelijk dat ook hier sprake is van een stap die Nina in haar ontwikkeling heeft gezet. Ze durft zichzelf bloot te geven en ze durft bovendien met haar ouders over de situatie te praten.

Er is sprake van 'urban nature' in *Op kot*: het park in de stad, met het grasveldje, binnenkort vol madeliefjes (138). Hier wordt het dode ratje begraven en krijgt het park de functie van begraafplaats. De kotgenoten gebruiken het park ook voor Nina's verjaardagsfeestje. Nina en Judith benutten het park ook om er te plassen, iets wat vroeger door vrouwen ook werd gedaan, waardoor het park de functie krijgt van 'buiten'.

Nina's ouderlijk huis op het platteland geldt als pastorale en dient als tegenstelling voor de stad. Het staat in een zeer stil klein dorp. Nina heeft het gevoel dat ze is gegroeid, vindt dat haar oude spullen de deur uit kunnen. Ze is het dorp ontgroeid. Ook dit geeft haar ontwikkeling aan.

De geschiedenis die Pol vertelt over de universiteit, de boerderij en het platteland met de aardappeloogst geldt ook als pastorale. Er wordt een realistisch verslag gedaan van de dreigende mislukking van de aardappeloogst door de vele regen. Het betreft de kritische pastorale. Er is namelijk oog voor de moeilijke arbeids- en sociale omstandigheden. Dat er studenten zijn die willen gaan helpen op het platteland geeft deze vorm van pastorale deels een idealistisch karakter.

Tijd

De tijd die in *Op kot* wordt beschreven beslaat de periode van een studiejaar. Als Nina haar kot betreft begint het verhaal en het eindigt als de examens voorbij zijn en alle bewoners zijn vertrokken voor de zomervakantie. Hoewel er sprake is van een aantal terugblikken, een

enkele flashback en vele herinneringen in de gedachten van Nina, verloopt het verhaal verder chronologisch.

Het scenische tijdsverloop komt veruit de meeste voor. *Op kot* kent zeer veel pagina's met dialoog waarin ons de situatie van de studenten, met name van Nina, wordt getoond. Het effect van deze vele dialogen is dat er sprake is van een levendige sfeer waarin de vele deelnemers aan de dialogen door de lezer worden gekend. Door wat zij zeggen laten zij zichzelf kennen en wordt er ook inzicht verkregen in hoe ze denken over de medestudenten. Door de vele dialogen is iedere deelnemer aan de gesprekken focalisator en krijgt de lezer inzicht in iedereen. Er is een verschil tussen gesprekken die worden gevoerd waarbij het gaat over een persoon die daar zelf bij aanwezig is, of bij een dialoog waarbij de persoon waarover het gaat niet zelf aanwezig is. Dit geeft extra inzicht in hoe de personages over elkaar denken.

Door de vele dialogen wordt het inzicht in alle huisbewoners vergroot en het gevoel van huiselijkheid versterkt, dit versterkt het gevoel van plaats.

Een andere vorm die veel voorkomt is de tijdvertraging. Er komt veel innerlijke monoloog voor, gedachtestromen van David en van Nina en ook de brieven en verhalen die Nina schrijft vertragen het verhaal. De aandacht blijft zodoende vaak en lang op haar gedachten gevestigd en geeft inzicht in haar innerlijk.

“Ingelaste brieven en dagboekfragmenten hanteren vaak een meer persoonlijke stijl en verlenen zo een boek een aparte intimiteit. Bepaalde genres zoals meisjesboeken en initiatieromans maken meer gebruik van deze procedés”. Er is sprake van “een waaijer van gevoelens (...) die door de gekozen aanpak erg direct en authentiek aandoen” (Ghesquière, 168).

Er zijn ook veel dialogen met daar tussenin de gedachten van Nina. Een enkele keer vertelt een van de personages ook over zichzelf in een monoloog en ook dit werkt vertragend, dit betreft vooral het personage Bo. Letterlijk weergegeven telefoongesprekken hebben ditzelfde effect.

De vele herinneringen en terugblikken van Nina op gebeurtenissen in het verleden zetten het verhaal steeds tijdelijk stil om even terug te keren in de tijd. Dat doet ook de flashback naar de geschiedenis van Pol en Lien met de rattenkoning (59-63).

Dromen geven ook een stilstand te zien van de tijd. Wat er wordt verteld gebeurt niet echt. De dromen hebben een betekenis. In het begin van *Op kot* zijn ze akelig, eng en hebben ze steeds te maken met de gebeurtenissen uit het verleden en het gemis en de pijn die dit bij Nina hebben veroorzaakt. Meestal komt Luna in haar dromen voor (116), soms is het haar moeder (104) of betreft het de pop waar ze zo'n hekel aan heeft en die dan ook een

vervelende rol in de dromen speelt (52-53). De dromen verbeelden de positie en ontwikkeling van Nina.

Er komen een aantal beschrijvingen voor in de tekst, bijvoorbeeld van de bevalling van Ib waarbij Nina alleen maar kan toekijken, zonder te bewegen (130). Haar machteloosheid wordt benadrukt doordat de situatie vanaf een afstand wordt beschreven.

Er worden veel hints gegeven in *Op kot*: terugwijzingen, vooruitwijzingen, korte vaak subtiele opmerkingen die te maken hebben met het hebben van een zus, wel of geen enig kind zijn, het hebben van verdriet, dat je stem je verraadt als je huilt, het niet kunnen slapen, de druk van het als overgebleven kind goed moeten doen, moeten presteren, blij moeten zijn met je kansen en dat het niet de eerste keer is dat ze de droom van haar ouders aan flarden scheurt. De vele vooruit- en terugwijzingen en de vele hints maken *Op kot* spannend en scheppen verwachtingen, er wordt iets opgebouwd dat een negatieve lading heeft waardoor het wachten is op het moment dat het fout zal lopen en er zich een crisis voor zal doen. De compositie liet al zien dat *Op kot* een cyclus beschrijft van een jaar in de tijd en dat Nina in dit jaar de seizoenen volgt. De slechte studieresultaten in de herfst, de crisis in gang gezet door Ib in de winter, het voorzichtige herstel in de lente en het openstaan voor ouders, een feestje, de fotoexpositie en voor de liefde in de zomer.

Vertelsituatie

In *Op kot* hebben we te maken met een meervoudige vertelsituatie. Het belangrijkste personage in het verhaal is Nina. De meeste van de 50 hoofdstukjes worden verteld vanuit haar perspectief, daarin is zij de ik-verteller. Het verhaal wordt verteld in de tegenwoordige tijd en kent een vrijwel chronologisch verloop. Hierdoor leert de lezer Nina van binnenuit kennen en verneemt haar gedachten, haar dromen, haar terugblikken en herinneringen. Door dit ik-perspectief is het verhaal grotendeels onbetrouwbaar. Een onbetrouwbaarheid die enigszins wordt opgeheven doordat er ook hoofdstukken zijn in *Op kot* met een andere vertelsituatie waarin een andere visie wordt gegeven op de gebeurtenissen en waarin vooral informatie over Nina is te lezen. Er is slechts één moment dat Nina zich direct tot de lezer wendt, namelijk op pagina 221: “Het gaat traag, maar David en ik zijn alweer een halte verder. We zijn weer een station gepasseerd. Wat en hoe? Da’s tussen ons” en zich daardoor als verteller van haar verhaal openbaart.

Het eerste en laatste hoofdstuk is er sprake van een andere ik-verteller, namelijk het huis waar Nina op kot zal gaan zelf, het wordt geanimaliseerd. Het huis ‘ziet’ alles en in een soort interne monoloog richt deze ik-verteller zich op vaderlijke wijze tot de lezer en kondigt het nieuwe studiejaar en een nieuwe bewoonster aan. Het huis schept verwachtingen door zijn

'uitspraken'. Deze studente zal er eentje worden om nooit te vergeten, eentje die beschutting en steun nodig heeft die hij zal geven. Want wie in zijn lijf terechtkomt zal hij warmen, het huis ademt de sfeer van geborgenheid (plaats): "Maar geloof me: een huis bouwt zichzelf. Niet de mensen met hun tekenwerk en graafwerk en metselwerk. En een huis is altijd om een gat heen gebouwd" (229).

Het huis is geen actieve deelnemer aan het verhaal, kan zich niet mengen in de gebeurtenissen, alleen beschutting, steun, warmte en liefde geven en het verhaal aanbieden. De lezer heeft hier nu weet van, de personages in het verhaal zijn zich dit niet bewust.

In het laatste hoofdstuk kijkt het huis liefdevol terug op de gebeurtenissen en zegt zijn dierbare chaoten te missen. Voor Nina is er speciale aandacht: ze is gegroeid, met meer beton om haar fundamenten, vlees om haar botten en door de liefde gekust. De haar geboden plek is ook daadwerkelijk haar plaats geworden. En dit wordt eens te meer duidelijk omdat zij het huis bij haar afscheid ook werkelijk bedankt (229).

In zeven hoofdstukken is er sprake van een personale vertelsituatie met kotgenoot David als focalisator. Behalve in vertelsituatie is er ook een verschil wat betreft de tijd. Er wordt nu in de verleden tijd verteld. Hierdoor is het verschil met het ik-perspectief van Nina nog duidelijker; David fungeert op de achtergrond en het verhaal lijkt nu achteraf te worden verteld terwijl Nina als vertellende-ik het middelpunt van het verhaal vormt.

David voelt zich aangetrokken door Nina en via hem komen we een aantal zaken over haar te weten die zij niet zelf heeft losgelaten. Bijvoorbeeld dat zij van alles in haar toilettaas twee stuks heeft, een handdoek over haar spiegel hangt en nooit in etalageruiten kijkt. En dat ze altijd in donkere kleuren gekleed gaat waardoor het lijkt alsof ze in de rouw is. Door de ogen van David ziet de lezer hoe Nina na haar crisis langzaam weer opknapt en open bloeit. Hoe haar zelfvertrouwen toeneemt en ze open staat voor liefde en voor seksualiteit. De crisis van Nina wordt door de ogen van David gezien.

Hoofdstuk 11 staat in personaal perspectief, in de verleden tijd en is het gericht op Pol, de baas van het kot. Hij vertelt in dit hoofdstuk het verhaal van de aardappeloogst in de hele natte herfst van 1974 waarin hij zijn vrouw Lien veroverde en hij en Lien een rattenkoning te zien kregen. Door deze verandering verplaatst de ruimte zich naar het platteland. En wordt de daar slechte situatie beschreven van de aardappeloogst (kritische pastorale).

Hoofdstuk 19 is een 'Nina-hoofdstuk'. In dit hoofdstuk besluit Nina een verhaal te schrijven vanuit het perspectief van haar rat Ib waarin zij Ib als de ik op laat treden. Nina schrijft alsof zij Ib is en zodoende is Ib de nieuwe ik-verteller. In het verhaaltje dat ze schrijft projecteert Nina haar eigen ervaringen en gevoelens op de gebeurtenissen die zij Ib laat meemaken. Nina maakt rat Ib een verlengstuk van zichzelf waarmee ze de rat, een dier, vermenselijkt.

Personages

Nina is de protagonist in *Op kot*. De overige personages zijn bijfiguren die het verhaal ondersteunen en vooral voorkomen in de vele dialogen die in het studentenhuis worden gevoerd. Dat David hier een uitzondering op vormt, wordt duidelijk doordat er ook zeven hoofdstukken vanuit zijn visie zijn beschreven, hierin wordt Nina vanaf een andere kant, Davids persoonlijke betrokken kant, belicht.

Door de dialogen leren we Nina goed kennen. De andere manier waarop Nina wordt gekend is door haar gedachten en haar dromen en door de brieven die zij schrijft aan haar tweelingzus Luna van wie de lezer bij aanvang van het verhaal nog niet weet dat zij dood geboren is. In haar brieven kan Nina alles kwijt en door de brieven kom je te weten dat de studie en het studentenleven haar zwaar vallen en dat ze het gevoel heeft er alleen voor te staan.

Nina studeert enorm hard maar de studie geneeskunde is voor haar niet de juiste, het lukt haar niet, ondanks haar focus. Ze realiseert zich dat ze de studie eigenlijk volgt om aan de verwachtingen van haar vader te voldoen. Hij had dokter willen worden. Ze kiest voor een verandering zonder dit te overleggen met haar ouders omdat ze weet dat ze thuis veel commentaar zal krijgen en misschien zelfs zal worden tegengehouden. Thuis wordt Nina hierin bevestigd. Het gaat er niet om wat zij wil. Op dit punt in het verhaal voelt Nina schaamte voor haar ouders, hun uiterlijk, hun gezeur en hun negativiteit. Hier is duidelijk de tegenstelling tussen het platteland van haar ouders en de stad zichtbaar, een tegenstelling die Nina in het voordeel van de stad uit laat vallen. De idyllische pastorale heeft plaatsgemaakt voor een kritische waarin zij de bekrompenheid van het leven in het kleine dorpje ziet.

Nina komt los als ze over literatuur praat (93), als ze literatuur kan bedrijven door te schrijven: brieven of verhalen. Het doet haar deugd als anderen waarderen wat ze heeft geschreven (96). Het is haar uitlaatklep, haar vlucht. Voor Nina is dit een pastorale 'retreat', het figuurlijk ontsnappen aan de werkelijkheid door zich te begeven in fictie.

Heftige emoties komen los bij Nina als blijkt dat Judith de morning after pil heeft ingenomen omdat ze bang is zwanger te zijn. Er zijn veel momenten waarin de lezer subtiel informatie krijgt over de situatie van Nina. Zo kan ze er niet tegen dat de zussen Laura en Hanne ruzie maken (85) maar wordt ook de saamhorigheid tussen zussen benadrukt: "Laura en Hanne vertellen niet elk voor zich, hun zinnen rijgen zich aan elkaar en vormen samen één verhaal" en ook worden er door de anderen allerlei opmerkingen gemaakt en vragen aan Nina gesteld waardoor het geheim van Nina voor hen en voor de lezer steeds zichtbaarder wordt (86).

Nina stevent af op een crisis. Zij voelt zich zeer ongelukkig in haar studiekeuze en besluit te veranderen. Zij zal haar ouders moeten gaan vertellen van de studieswitch. Daarbovenop komen de schok van Judiths onderbroken zwangerschap en van de bevalling van Ib en het kleine ratje waar niet naar wordt omgekeken door moederrat Ib en dat sterft. Nina ziet niet in

dat Ib volkomen natuurlijk gedrag vertoont maar betreft de situatie op zichzelf. Ze stort in en komt terecht in een heftige crisis.

Uit een bewering die Nina maakt, blijkt dat ze vindt dat zij en Luna beter allebei hadden kunnen sterven en dat ook haar moeder dat liever had gewild. Dan maakt Nina duidelijk waarom zij wel bleef leven en Luna niet. Omdat zijzelf twee keer zoveel woog, in de baarmoeder twee keer zoveel had 'gegeten', als Luna (152).

In het hoofdstuk dat Nina's tante Jet op bezoek is, wordt duidelijk dat Nina eigenlijk 'opgeraapt' wil worden, ze wil ervaren dat ze de moeite waard is om opgeraapt te worden. Ze wilde vroeger al dat er iemand was die haar kwam redden. Als kind was er haar tante Jet die dat begreep en opraapte, maar haar moeder begreep dat niet.

Het zijn uiteindelijk de kotgenoten die Nina er weer bovenop helpen. Zij begeleiden haar door deze fase die een samenballing is van haar initiatieproces. Ze stoppen haar in bad (een natuurlijk proces waarin ze wordt herboren) en nemen de zorg voor de ratten tijdelijk op zich. Het lukt haar dan pas om iets meer over haar zusje Luna los te laten (142). Ze ervaart dat iedereen zijn best doet om haar weer uit haar tent te lokken, uit haar kot te krijgen, ieder met zijn eigen specialiteit. Nina beseft dat ze moet stoppen met zeuren (159). De verbondenheid met mensen in het studentenhuis, de fysieke nabijheid, krijgt de overhand: plaats.

Pa na de crisis lukt het Nina om contact te maken met haar ouders en krijgt ze veel informatie over het overlijden van haar zusje en over de manier waarop haar ouders daarmee zijn omgegaan. Zo schrikt ze als haar vader zegt dat zij hem gestolen kon worden. Hij wilde zijn vrouw weer terug. Hij weet dat hij geen goede vader is geweest (168-169). Hoewel ze nog altijd boos is op haar ouders krijgt ze door de gesprekken die ze voeren wel meer begrip voor ze en doet het haar enorm goed als haar moeder zegt dat Nina groot gelijk had en dat daar niets mis mee was (170-175). Op deze manier is er ook een opening naar het begin van een gevoel van plaats dat zij miste bij haar ouders.

Na haar crisis komt de andere kant van Nina's persoonlijkheid langzaam naar boven. In het begin voelt ze zich gesterkt, beter, zekerder maar nog wel wankel. Ze wordt vrolijker, socialer en brutaler. Ze krijgt meer zelfvertrouwen. Zo voelt ze zich heel prettig na het vieren van haar verjaardag. Een feest voor haar. Ook staat ze nu open voor de toenadering door David hoewel ze er voor kiest om dit in kleine hapjes te doen. Nina heeft een ontwikkeling doorgemaakt. Ze heeft een reis doorgemaakt en is daar uitgekomen door haar eigen identiteit onder een heleboel zelfkritiek vandaan te halen en op te (laten) bouwen. Maar daarvoor moest zij eerst door een zware crisis.

Motieven

Ratten

De rat Ib is erg belangrijk in *Op kot*. In het begin geeft het hebben van een huisdier een goed gevoel. Nina ontleent er steun aan, het geeft haar een thuis gevoel (plaats), het geeft haar iets om voor te zorgen en ze heeft iets dat helemaal van haar is. Nina projecteert haar eigen ervaringen en gevoelens op Ib als ze in een ik-perspectief, waarbij Ib de ik is, verhalen schrijft in wat ze haar rattenschrift noemt. Zo neemt in het eerste verhaaltje een klauw het zusje van Ib weg uit het nest (100).

Nadat Ib is ontsnapt weet Nina, dapperder dan ooit, Ib weer te vangen. Ib blijkt zwanger. De bevalling van Ib gaat niet geheel feilloos, er wordt een jong dood geboren en dit wordt door moeder Ib opgevreten. Ib baart ook een zeer zwak dertiende jong waar bovendien geen tepel meer voor is en Ib negeert dit jong. Ze volgt haar natuur. Moederrat Ib zorgt goed voor de andere ratjes. Nina kijkt machteloos toe. Ze vindt Ib en de andere ratjes die het zwakke jong wegduwen wreed.

Nadat Ib het ratje in de steek heeft gelaten neemt Nina de zorg daarvoor op zich en verwaarloost zij zelf Ib en haar kleintjes, wat een parallel is het met haar moeders gedrag van vroeger. Nina schrijft in haar rattenschrift haar frustratie en ongenoegen van zich af, in dit verhaal is opnieuw een parallel te vinden met haar eigen situatie van vroeger (134). Als het ratje dood gaat is Nina zeer ontdaan. Weggestopte rouw en verdrongen verdriet komen bij haar los. Ze begraven het in het park en Nina raakt in een crisis en het duurt een aantal weken voordat ze daar weer uitkomt, dit moment van crisis is haar liminale fase.

Het lukt Nina daarna nog altijd niet om voor de ratten te zorgen maar ze wil wel weten hoe het gaat. De ratten zitten in een nieuwe kooi, het duurt even voordat ze weer voelen als van haar (166). Ib blijkt een tumor te hebben en kotgenoot Bo opereert Ib. Ib komt er daarna weer bovenop en ook hierin is duidelijk de parallel met Nina zichtbaar (182). Na haar crisis zijn de ratjes gewoon weer ratjes, stukjes binnengehaalde natuur, die herrie maken tijdens het studeren.

De derde manier waarop ratten in *Op kot* voorkomen is Pols verhaal over de rattenkoning op de boerderij waar hij helpt met de verregende aardappeloogst. Een rattenkoning is een kluwen ratten die met de staarten aan elkaar zijn gegroeid en die niet met en niet zonder elkaar kunnen leven; eenmaal losgemaakt zouden ze het niet overleven (61-65). Dit is een verwijzing naar het (harde, realistische) leven op het platteland (kritische pastorale) en in de natuur.

Water

Het natuurlijke element water speelt in *Op kot* verschillende rollen. In het begin is het water vies, staat er water waar dat niet moet, vertelt het water aan anderen wat Nina aan het doen

is en is er zoute water van tranen. Water komt ook voor in de dromen van Nina. Ze valt in het water dat haar mond en neus vult; de enige manier om Luna te vinden. Het water kan een bedreiging zijn: het land staat onder water bij de aardappeloogst of je bedriegen. Zo moet de pop die kan huilen en plassen wel eerst met water worden gevuld.

Water kan je kalmeren door het over je polsen te laten stromen en koesteren. Met Judith in de badkuip is haar hergeboorte, alles is warm en zacht, arm tegen arm, wang tegen wang, het water is zoet. Water voor troostende thee. Het lauwe water waarin ze zwemt naar de maan met Luna naast zich. Het louterende water op de foto's van Judith waarin twee poppen drijven in een kinderbadje. De woorden van Judith zijn als warm water rond koude steen. Het water waarin je plezier hebt als Bo in de fontein belandt en het waterfestijn in de straten van de stad, de regendans is het binnenhalen van de natuur in de stad (plaats).

Spiegel

Laura ziet op de kamer van Nina dat er een handdoek over de spiegel hangt. Het valt David op dat Nina nooit naar zichzelf kijkt in de spiegelende winkelruiten. Hij ziet de over de spiegel gehangen handdoek van Nina. Ook Lien, de vrouw van kotbaas Pol, ziet de doek over de spiegel.

Nadat de drie vriendinnen elkaars haar hebben geverfd durft Nina voor het eerst echt in een spiegel te kijken, ze vindt zichzelf anders. Op pagina 176 durft Nina in de spiegel te kijken in het pashokje en ziet haar scheve ogen, mond en neus, daar waar Luna en zij tegen elkaar aan lagen, ze vindt zichzelf tussen Judith en Laura in een stuk minder schots en scheef. Ze vindt zichzelf mooi. De spiegel staat symbool voor de ontwikkeling die Nina doormaakt, voor de vorderingen in haar initiatieproces.

De pop

Nina krijgt de pop op haar derde verjaardag en na haar eerste vreugde vindt ze het een mormel dat koud is en hard en waar je niet mee kunt knuffelen. Als Nina haar pop beu is probeert ze er van af te komen, maar de pop blijft maar terugkomen, haar moeder heeft haar ooit uit de vuilnisbak gevist, de groenteman heeft haar ooit gered, evenals de buurvrouw. Ze neemt de pop mee naar de stad. Nina droomt 's nachts over de pop. Dromen die te maken hebben met alleen achtergelaten worden.

Aan het einde van het studiejaar gebruikt Judith de pop voor haar eindopdracht fotografie. Ze heeft de pop uit de vuilnisbak gehaald terwijl Nina graag had gezien dat de pop door de tanden van de maalmachine aan flarden was gereten. De examencommissie noemt de pop een kind, elk kind. In *Op kot* is ook de pop een symbool voor de ontwikkeling van Nina, het is haar vervelende alter ego. De vervelende ik waarmee ze moet afrekenen. Dat gebeurt uiteindelijk en de pop (Nina) speelt een belangrijke rol in de fotoexpositie van Judith. Een

expositie waarin Nina zich blootgeeft en open stelt voor anderen, de laatste fase van haar initiatieproces. Het tonen van haar eigen identiteit.

Moeder

De moeder is een steeds terugkerend motief. In de gedachten van Nina duikt haar moeder heel vaak op. Er is sprake van 'verschillende' moeders. Het is de overbezorgde moeder die steeds zegt hoe het hoort en dat je moet oppassen voor de mannen in de stad (9), de moeder wier stem je steeds hoort zeggen wat zij er van vindt (40) en waarbij je je steeds afvraagt of je het allemaal wel goed doet in haar ogen. Maar eigenlijk is dit de moeder die Nina wel nodig heeft (139).

De moeder wordt ook getekend als de verscheurde moeder die haar levende kind Nina afwees omdat haar andere kind Luna was gestorven. De moeder die boos werd als Nina veel at en de moeder die niet kon omgaan met Nina omdat deze tegendraads was. De moeder die niet kon omgaan met de situatie en daarom niet in staat was Nina de liefde te geven die ze nodig had.

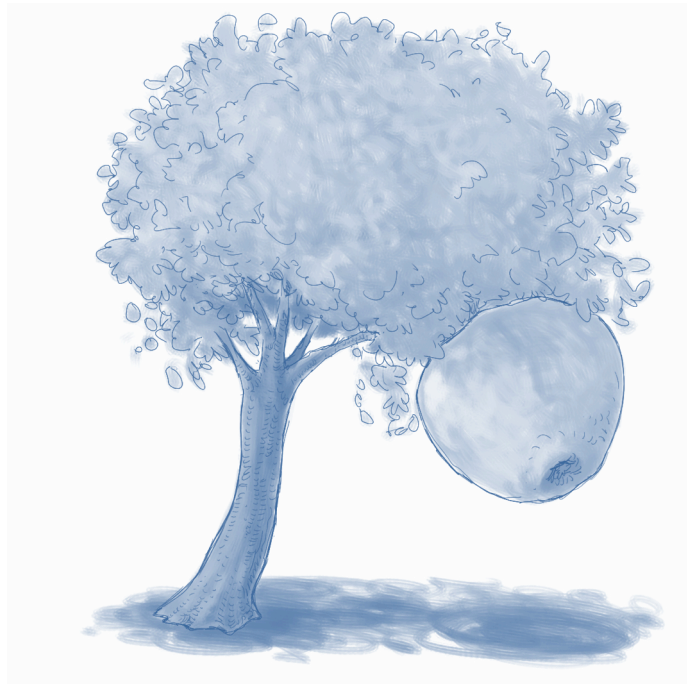
De moeder is tegelijkertijd ook de vrouw van de vader. De vader die op de eerste plaats zijn vrouw terug wilde en niet de moeder van zijn kinderen (169).

De moeder wordt op het einde van *Op kot* steeds meer een 'normale' moeder, de zorgende moeder, de moeder die niet met alles wat haar kind doet blij is maar dit wel accepteert. De moeder die (daardoor) beter wordt geaccepteerd door haar kind (222). Het is het natuurlijke verlangen van een kind naar het archetype van de zorgende moeder.

Het is de natuur die Ib als moederrat goed laat zorgen voor de kleine ratjes die wel konden overleven. Het is de natuur waardoor de moederkoek niet goed functioneerde waardoor Luna niet genoeg kon eten maar waardoor Nina in ieder geval wel kon overleven.

Beeldspraak

In *Op kot* zijn twee vormen van beeldspraak te vinden die te maken hebben met het archetype plaats. Op pagina 8 vermeldt het huis dat de kamer Nina past als een oude winterjas. Het huis noemt Nina vers als natte beton (7) maar op het eind zit er al wat meer beton om haar fundering (228).



3.4 Wild vlees

Samenvatting

Max is op vakantie in de bergen in Zwitserland als zijn grootvader verongelukt. Omdat hij niet kan worden bereikt vindt de begrafenis plaats zonder dat Max er bij is. Bij thuiskomst is Max ontroostbaar maar vooral ook woest. Hij heeft namelijk enorm veel tijd bij zijn grootvader doorgebracht, de meeste tijd van iedereen, en zijn grootvader heeft hem alles verteld en geleerd over zijn grote hobby, zijn appelboomgaard. Max vindt dat zijn ouders alles omtrent de begrafenis fout hebben gedaan en hij maakt een tocht langs alle personen en instanties die iets met de dood van zijn grootvader te maken hebben gehad om zo de waarheid over deze voor hem zo dramatische gebeurtenis te achterhalen. Gaandeweg de zoektocht van Max vordert, worden er stukken uit de geschiedenis van zijn familie onthuld, tot vier generaties terug. Pas als Max alles heeft uitgezocht, er geen geheimen meer zijn en alles is uitgesproken kan Max de situatie accepteren en weer open staan voor zijn familie en voor Linde, het meisje dat al jaren zijn beste vriendin is maar eindelijk ook zijn geliefde wordt.

Structuur – compositie, ruimte en tijd

Compositie

Wild vlees telt 192 pagina's verdeeld over hoofdstukken die niet zijn genummerd maar een naam hebben, namelijk de datum waarop het verhaal zich afspeelt. Er is sprake van een hoofdverhaal waarbinnen enkele andere, langere en kortere, verhalen zijn ingebed.

Het hoofdverhaal speelt zich grotendeels af in augustus en september van het jaar 1999 waarna er zich nog een hoofdstuk in december van dat jaar afspeelt en twee hoofdstukken in maart 2000. Het verhaal wordt verteld in de tegenwoordige tijd. Deze hoofdstukken kennen een chronologisch verloop maar worden wel doorspekt met veel herinneringen en terugblikken die in de verleden tijd zijn geschreven.

Door middel van hoofdstukken met flashbacks worden delen van de familiegeschiedenis van Max uit de doeken gedaan. De eerste flashback gaat slechts twee weken terug in de tijd, naar juli 1999 en wordt verteld in de verleden tijd. In dit hoofdstuk komen terugwijzingen voor, naar de periode vlak na de geboorte van Max en naar vier en vijf jaar voor 1999. Ook komt er een vooruitwijzing voor naar de periode van het hoofdverhaal.

De volgende flashback speelt zich af in januari 1950 en vertelt het verhaal van de ontmoeting van Max' grootvader Julien met Marie, de vrouw die de oma van Max zal worden. De flashback wordt verteld in de verleden tijd. Met een hoofdstuk in het 'heden' er tussenin gaat de flashback in het hoofdstuk erna weer verder in april 1950. In deze tweede flashback wordt verteld over het huwelijksleven van Julien en Marie.

De familieleden van Max die in de volgende flashback worden gevolgd zijn Konstant en Anne, de ouders van Max. De flashback speelt zich af in 1978 als beiden student zijn.

De flashback die na weer een aantal hoofdstukken volgt, volgt chronologisch op de vorige en beschrijft de geboorte van Max in 1981 in het ziekenhuis, zijn moeizame start en de eerste periode na zijn geboorte.

De volgende flashback keert het verst terug in de tijd, naar het jaar 1900, en doet in de verleden tijd verslag van het sterfbed van Pitta en van de dagen daarna. Pitta was de vrouw van schele Julien, de grootvader van de Julien van twee generaties later.

In de flashback naar 1990 is Max acht jaar en heeft hij op de hei een klein katje gevonden.

De laatste flashback 'heeft' geen eigen hoofdstuk maar is opgenomen in het hoofdstuk van 4 september 1999. Het speelt zich af als Max zes of zeven jaar is. Het is geschreven in de verleden tijd maar wordt verteld door Max en het wijkt ook daarin af van de andere flashbacks.

Het grootste effect van de compositie is dat deze verdragend werkt op het hoofdverhaal. Daarnaast worden er allerlei details die zich in het hoofdverhaal voordoen in de flashbacks toegelicht en 'gaps' aangevuld. Op de achtergrond van het verhaal wordt er een vergelijking

gemaakt tussen de situatie van de appelboomgaard in 1900, in 1950 en in het heden en tussen de levensomstandigheden van de personages in de verschillende periodes. Waar bij beide Juliens in beide periodes nog uitgesproken sprake is van traditionele pastorale, verandert dit naarmate de tijd vordert.

Ruimte

In *Wild vlees* speelt een aantal ruimtes een belangrijke rol in het verhaal. De belangrijkste ruimte is het huis van Julien, de grootvader van Max met de buitenruimte die daar bij hoort, de tuin met de appelboomgaard. Deze ruimte komt zowel voor in de hoofdstukken die zich afspelen tijdens verschillende periodes in het verleden, als in de hoofdstukken die zich afspelen in het heden. Het huis is, tot bijna op het einde van het verhaal, een stabiele factor, een echt thuis, een plek die zorgt voor geborgenheid en diepe, eeuwenoude plaatsverbondenheid, een plaats.

Ook in de flashbacks naar 1950 is het huis, maar meer nog de appelboomgaard, de belangrijkste ruimte. De ruimte waar de cyclus van het leven omheen draait. Een andere veel voorkomende ruimte is het huis met de tuin waar Max met zijn ouders en zus woont. Maar deze ruimte, dit huis, voelt voor Max veel minder als een thuis dan het huis van zijn grootvader.

Er komen een aantal ruimtes voor in *Wild vlees* die, hoewel ze verschillend zijn, dezelfde functie vervullen in het verhaal. Het zijn de ruimtes met de mensen die Max bezoekt op zoek naar de waarheid omtrent het ongeluk, het overlijden en de begrafenis van zijn grootvader. Max is bij Lisa die het eerst bij grootvader was na het ongeluk, bij de chauffeur die grootvader aanreed, op het politiebureau, in het ziekenhuis waar grootvader naar toe werd gebracht en bij de begrafenisondernemer waar grootvader heeft gelegen om te worden afgelegd. Op al deze plekken tracht Max antwoorden te vinden op zijn vragen om zodoende de puzzel rondom het ongeluk compleet te krijgen. De laatste plek die Max bezoekt is het kerkhof waar grootvader ligt begraven, als hij eenmaal alle antwoorden heeft gekregen. Max is duidelijk bezig met een tocht, met een reis die hij moet hebben afgelegd, en plekken die hij moet hebben bezocht, voordat hij verder kan met zijn leven. Hij maakt als het ware een versneld initiatieproces door en alle ruimtes die hij bezoekt zijn stukjes van zijn liminale ruimte.

In het hoofdstuk dat zich afspeelt in december, vlak na zijn achttiende verjaardag, krijgt Max autorijles en is de auto de ruimte waar dit hoofdstuk zich afspeelt. In de auto wordt Max er mee geconfronteerd hoe het is om auto te rijden en wordt hij zich bewust van de gevaren die dit met zich mee brengt. Het doet hem denken aan de wijze waarop grootvader Julien aan zijn einde is gekomen. Max beeldt zich de chauffeur van de vrachtwagen in.

Zijn eerste les op de autoweg is moeilijk. Max voelt zich ijskoud, het rijden is bedreigend, eng, gevaarlijk. Hij ervaart de ogenschijnlijke chaos en hoe klein, kwetsbaar en kansloos een auto op de autoweg is. Max is vooral bang in de tunnel waar hij doorheen moet en waaraan hij niet kan ontsnappen. Hij is bang dat hij dood loopt en bang dat het hem niet zal lukken. De angst slaat letterlijk toe en hij moet deze overwinnen om verder te kunnen. De tunnel, maar meer nog het overwinnen van zijn angst, staat symbool voor wat Max in de maanden daarvoor heeft meegemaakt, waar hij doorheen is gegaan: een figuurlijke tunnel, potdicht en steeds nauwer maar waar hij door moest. Op pagina 176 staat zijn tocht van de maanden daarvoor samengevat:

“Ik kan niet meer terug. Ik moet wel vooruit. Ik sper mijn ogen wijdopen en hou het stuur stevig vast tot we de tunnel uit schieten. Afgepeigerd ben ik, uitgeput. Of ik uit een lang en zwaar gevecht kom.”

(...)

“ Op een dag rij ik naar Linde toe” (176).

Uiteindelijk geeft het hem zelfs een kick dat hij het heeft geleerd en dat hij aan het stuur zit. De korte autorit is een breekpunt, een sleutelmoment. Het toont het versnelde proces zoals hij dat hij in de maanden augustus en september heeft meegemaakt. Het tekent voor een overgang. De autorit is een samenvatting van zijn initiatieproces, de auto is Max' liminale ruimte waar hij gelouterd en sterker uitkomt, met een hervonden identiteit, zoals hij zelf zegt als na een lang en zwaar gevecht. Met geloof in eigen kunnen en de moed om verder te gaan. Want op een dag zal hij naar het meisje dat zijn vriendin wordt rijden.

Tijd

In *Wild vlees* komen veel dialogen voor. Ze staan steeds in de tegenwoordige tijd en zorgen voor vertraging, ze beslaan veel van de tijd die verstrijkt, zowel in het heden als in de flashbacks. Max heeft in de eerste hoofdstukken in het heden vooral gesprekken met mensen die waren betrokken bij het ongeluk en de begrafenis van zijn grootvader. Pas later, als hij de situatie beter kan accepteren, zijn er ook dialogen met Linde en met zijn ouders en zus. In het heden zijn er veel gedachtestromen van Max terwijl de hoofdstukken uit het verleden veel meer uit beschrijvende tekst bestaan. Herinneringen van Max die niet 'lang' duren in het heden zijn geschreven in de verleden tijd zodat daardoor duidelijk wordt dat het een herinnering betreft.

Wild vlees start in de bergen in Zwitserland waar Max met zijn vriendengroep een huttentocht maakt. Doordat hij veel te koud water drinkt valt hij waarbij hij zowel zijn hand als zijn kompas beschadigd. De val is een belangrijke vooruitwijzing. Max merkt op pagina 10

op dat de lijnen in zijn hand nooit hetzelfde zouden zijn en 's nachts droomt hij dat er iemand naast hem staat die valt en die hij niet kan houden. Later in *Wild vlees* blijkt dat zijn ongeluk op dezelfde dag plaats vond als dat van grootvader. De tijd wordt steeds expliciet vermeld, het is dan 4 augustus 1999.

Tussen de hoofdstukken over het heden worden delen van de familiegeschiedenis van Max uit de doeken gedaan. In de eerste flashback, die zich slechts twee weken eerder afspeelt dan 4 augustus, namelijk op 25 juli 1999, wordt verteld over hoe grootvader, weer zeventien jaar eerder, een appelboom voor Max plantte toen bleek dat Max zou blijven leven, hoe de boom bloesems droeg en de eerste vruchten. De boomgaard wordt, zeker in de ogen van de jonge Max, zeer geïdealiseerd, het is voor hem de 'idealized garden' van de pastorale. Er is ook een vooruitwijzing naar grootvader die slingerend op de nieuwe racefiets van Max zit. De racefiets waarop grootvader later zal verongelukken. Grootvader, natuurmens, in schril contrast met een racefiets met 20 versnellingen.

De twee flashbacks naar 1950 vertellen het verhaal van de ontmoeting van grootvader Julien, met Marie en over hun eerste jaren, hoe de appelboomgaard bij het huis van grootvader Julien door hem werd uitgebreid en tot bloei werd gebracht, het planten van de appelbomen bij iedere geboorte, het wel en wee en de sucestijd van de boomgaard, de pensionering van grootvader Julien en het overlijden van Marie. De boomgaard heeft hier steeds het geïdealiseerde karakter dat past bij het beeld van de pastorale: de landelijke omgeving en het moreel zuivere leven.

Konstant en Anne worden beschreven als ze elkaar op 21 december 1978 ontmoeten op een feest. De flashback is geschreven in de verleden tijd en toont het gezichtspunt van Anne, Max' moeder. Ze dansen de hele nacht en spreken af voor de week er na. Als Anne bij Konstant is, voelt zijn kot als een ruimte die ook Anne paste, als een warme jas (plaats). Ze bedrijven de liefde waarna Anne denkt: "Hoe kort het ook was geweest, het was in ieder geval lang genoeg geweest om thuis te komen." Later denkt zij: "Zijn armen omsloten haar als een kamer" (plaats).

Het hoofdstuk 18 december 1981 beslaat enkele maanden waarvan het eerste anderhalve etmaal, de geboorte van Max, in een enkele zin past. Daarna volgen de paniek omdat hij bijna dood ter wereld komt en de eerste paar maanden van zijn leven waarin hij zich aan zijn moeder Anne hecht. In de volgende zinnen wordt duidelijk gemaakt wat er de reden van is dat Max zoveel tijd doorbracht bij zijn grootvader. Zijn ouders moesten eerst afstuderen en daarna gaan werken. De gehechtheid van Max in de wereld betreft daarom in de eerste plaats zijn grootvader en grootvaders huis: plaats.

De volgende flashback gaat het verst terug in de tijd, naar het jaar 1900, en vertelt in de verleden tijd over schele Julien en over het lange sterfbed van zijn vrouw Pitta, over de dagen daarna en over haar bezeten kat. Dit hoofdstuk staat vol van spreuken en oude wijsheden die passen bij die beschreven periode en hierdoor wordt, samen met de beschreven dramatische gebeurtenissen, een goed beeld geschetst van hoe rituelen rondom de dood werden uitgevoerd en hoe het er aan toe ging bij het harde maar eerlijke leven op het platteland (traditionele pastorale).

In de flashback naar 1990 is Max acht jaar. Max hoopt dat de kat van opa, een nazaat van de bezeten kat van Pitta, voor het kleine katje zal gaan zorgen dat hij en Linde vonden op de hei. Dit gebeurt niet, de kat doodt de kitten, dit tot groot verdriet van Max die nog niet heeft geleerd dat dit is hoe de natuur werkt.

De laatste flashback speelt zich af als Max zijn kleine tandjes heeft verruild voor grote en hij naar school gaat. Hij is dan zes of zeven jaar. Dit is de enige flashback zonder expliciete datumaanduiding. Max vertelt hier hoe het respect en de liefde tussen hem en grootvader is ontstaan en gegroeid, namelijk doordat hij zich tegen grootvader durfde te verzetten en door het apocalyptische mosselincident waarbij hij misschien wel het leven van grootvader redde (140-148). Apocalyptisch omdat Max op dat moment erg gegrepen wordt door wat hij ervaart als de 'moord' op de mosselen die levend worden gekookt en vervolgens worden losgescheurd uit hun beschermende schelpen. Het lijkt of Max tijdens het eten door zijn gedachten de wraak van de mosselen, maar bovenal zijn eigen wraak, over zijn grootvader afroept: "Barst!"

Vertelsituatie

Max is de ik-verteller in *Wild vlees* van de hoofdstukken die zich afspelen in het heden maar ook in twee hoofdstukken uit het verleden waarin hij zelf aanwezig is. *Wild vlees* vertelt zijn verhaal en dat van zijn familie en de gebeurtenissen in het heden krijgen we via zijn perspectief mee. Door de vele dialogen krijgen we echter ook inzicht in de standpunten van andere personages.

Het laatste hoofdstuk, 11 maart 2001, wordt verteld in de verleden tijd, ondanks dat het aansluit op de eerdere hoofdstukken uit het heden. In dit laatste hoofdstuk wordt verteld over de gebeurtenissen tussen Max en Linde in het scoutslokaal. Er wordt vanaf een afstandje naar gekeken. Er is slecht eenmaal een regeltje verteltekst aan te wijzen, in de allerlaatste alinea: "Hier begon het verhaal van Max en Linde" waarmee de verteller zich uiteindelijk toch 'verraadt'. Doordat het hoofdstuk is geschreven in de verleden tijd sluit het ook aan op de eerdere, dus door de verteller vertelde, flashbacks.

De flashbacks naar het verleden ademen de sfeer van een mondeling verteld verhaal ondanks dat de verteller zich hier nog niet aan de lezer toonde maar er dus wel blijkt te zijn. De verteller vertelt vanuit het perspectief van een familielid van Max, dus vanuit grootvader Julien, de eerste Julien (de grootvader van grootvader) en vanuit Max' moeder Anne. Het zijn vooral hun visies die de lezer verneemt en het zijn ook nu weer vooral dialogen maar ook de handelingen die de personages verrichten waardoor het inzicht van de lezer door meerdere gezichtspunten wordt vergroot.

Het op een na laatste hoofdstuk, 10 maart 2000, bestaat volledig uit een innerlijke monoloog van Max die het graf van zijn grootvader bezoekt en hem daar vertelt over de laatste maanden. Hierdoor krijgt de lezer ook informatie, bijvoorbeeld dat Max tuinman is geworden is geworden van de appelboomgaard, er vindt dus continuïteit plaats en een herstel van plaats en identiteit, en dat het verhaal om levend te worden begraven eigenlijk Max' eigen angst is en dat hij daarom een crematie wilde; grootvader had dat nooit gezegd.

Dat de verteller inzicht heeft in het personage volgens wiens perspectief er vervolgens een episode van het verhaal wordt verteld heeft het effect dat het vertelde authentiek overkomt en een toon en sfeer heeft die past bij de tijd waarin het zich afspeelt. Natuur, landschap en omgeving worden daarom weergegeven zoals het personage het in die tijd heeft ervaren, als een pastorale omgeving of als een warme plaats.

Personages

Max is de zeventienjarige protagonist in *Wild vlees*. Als hij hoort over het verongelukken van zijn grootvader is hij zeer ontdaan. Zijn band met hem was erg sterk. Max bracht jaren bij hem door en hun liefde en respect voor elkaar is langzaam gegroeid, vooral vanaf het moment dat Max zich tegen zijn grootvader durfde te verzetten, diens leven heeft gered en hobby is gaan delen, de appelboomgaard en alles wat daar mee te maken heeft. Max vindt dat hij het recht heeft op het meeste verdriet en hij uit dat door boos te zijn op zijn ouders waarvan hij vindt dat ze alles fout hebben gedaan, hij vindt dat hij grootvader het beste kende en het beste wist wat grootvader wilde, omdat hij het meest van hem gehouden heeft.

Om alles omtrent het ongeluk te weten te komen bezoekt Max iedereen die er mee te maken heeft gehad zodat hij ergens zijn woede op kan loslaten. Die woede heeft hij nodig om niet te gaan janken. Hij wil geen gezeur en sluit zich voor alles en iedereen af. Hij durft Linde niet aan te raken, bang om te breken. Max kan het nog niet aan, zoveel warm en koud tegelijk, hij kan niet bang en boos en droevig combineren met blij en warm. Hij moet het eerst zelf regelen. Maar hij ervaart dat er niets is om zich aan vast te grijpen (85).

Het kost Max moeite moed te verzamelen de begrafenisondernemer te bezoeken maar hij doet het omdat hij ieder detail wil weten. Als deze man heel anders is dan hij had verwacht, namelijk aardig en met respect en zelfs liefde voor zijn vak, hem dan ook nog vertelt dat zijn ouders de kindertekening die hij lang geleden voor grootvader maakte in de kist hebben gelegd, breekt Max uiteindelijk. Er is niemand om boos op te zijn. Max weet zichzelf enorm geholpen door het verhaal en zijn zoektocht is ten einde, hij kan langzaam verder met zijn reis naar volwassenheid en zijn eigen identiteit. Een reis die een voorlopig einde vindt als hij ook er aan toe is om zich helemaal aan Linde te binden, dat ook daadwerkelijk doet en hij weer een stap verder gaat in zijn initiatieproces.

Motieven

Vlees

In *Wild vlees* komt op verschillende manieren het motief vlees naar voren. De verwijzingen zijn talrijk, te beginnen met de titel. Alle familieleden krijgen wild vlees rondom een wond. De littekens vol wild vlees van grootvader worden vermeld op pagina 18 en op 99 als ook de begrafenisondernemer er naar verwijst. Voor Max een extra identificering van zijn grootvader. Ook Max' moeder brengt het ter sprake als ze Max' hand verzorgt:

“Dat wordt wild vlees”.

“Zoals bij opa”.

“Het zit in de familie. Als we een wond hebben groeit er wild vlees op. (...)

(...)

“Wild vlees doet geen pijn als het wordt weggesneden. Het is dood vlees. Maar het komt wel vaak terug” (162).

Het is de bevestiging dat Max tot de familie behoort. Hij is er in opgenomen. Hij heeft het familiekenmerk (van grootvader) overgenomen: “Net als op mijn hand: een witte vlek, met een streep wild vlees” (177).

Wild vlees wordt ook op andere manieren gebruikt. Het besterven van konijnenvlees. En als Max met Linde samen is wordt hij naar het wilde vlees van Linde toegezogen waarbij hij heel even het gevoel heeft dat als hij in dat wilde vlees zou afdalen hij er nooit meer uit zou komen. Maar het is niet zijn lichaam, het zijn zijn woorden die haar vlees openen (192).

Vlees komt ook op andere manieren voor. Grootvader leert Max wat bemind vlees is, dat van Linde die later alle vrijers zal kunnen krijgen die ze wil. En hij leert hem dat oud vlees eerst op moet, maar dat dit niet erg is als het nieuwe vlees klaar staat. Hiermee verwijst hij naar zijn overlijden. Als grootvader ging plassen ging hij even naar het vlees kijken, Max

begreep dit niet. In de verhalen over het verleden wordt vaak gesproken hoe Julien keek naar het stevige witte vlees aan de armen van de vrouwen en wordt er verteld dat dood vlees genas (118). Tijdens de bevalling wordt het vlees van Max' moeder binnenstebuiten gekeerd; het rauwe vlees spleet langzaam open (93).

Vlees is iets natuurlijk en de motieven verwijzen ook steeds naar natuurlijke processen. Of ze nu met leven, dood, groei of seksualiteit te maken hebben.

Wond

Dicht bij wild vlees ligt het motief van de wond, de wond die Max oploopt in Zwitserland en waarvan hij al weet dat het een litteken met wild vlees zal worden. De wond klopt als een drillboor (12). Op pagina 23 zit er een korst op de wond maar je kunt zien dat er nog etter onder zit, de wond die ettert en bloedt, Max houdt hem (expres) open: "Ik pulk de korst van mijn handpalm (...) Ik zet mijn wijsvinger en duim links en rechts van de wond en duw. Er komt etter uit en daarna waterig bloed" (29). "Ik duw nog harder op de wond (...) mijn vingers onder het bloed" (31).

Een aantal keren daarna maakt Max opnieuw de wond open. Op pagina 39 maakt Max de wond kapot zodat het weer bloedt, hij smeert het bloed op de vrachtwagen van de chauffeur die betrokken was bij het ongeluk (39), hij herhaalt dit als hij op het politiebureau is (51) en later in het ziekenhuis (86). Max zuigt op zijn hand tot de korst los komt en hij weer bloedt (109). De wond doet erg veel zeer (110).

Op pagina 125 is er geen sprake van de letterlijke wond maar wel met de pijn waar deze mee wordt vereenzelvigd. De vermoorde bomen geven een nieuwe pijn die de oude wegduwt: "Niet meer dof en vaag, maar scherp en helder als zomers ochtendlicht." De vernietiging van een deel van de boomgaard wordt door Max als een grote schok ervaren en heeft een apocalyptisch karakter. Ook staat er een vergelijking met de wonden die worden gemaakt bij het enten van bomen. Die wonden zouden helen en uit de littekens zouden takjes groeien op een vreemde boom.

Ook op pagina 128 gaat de wond weer open maar ditmaal heeft Max dit niet zelf veroorzaakt maar is dit het gevolg van het klimmen naar het dakraam in grootvaders huis.

Het is september in het verhaal als Max zijn moeder zijn wond laat verzorgen. De wond die zich rustig had gehouden gaat er weer door leven, hij steekt en klopt weer als in het begin (161-162). De wond gaat nog een keer bloeden als Linde bij Max is en er komt veel bloed in het badwater omdat de wond niet dicht wil (169).

Als Max in maart 2000 het graf van grootvader bezoekt is dit mooi dichtgegroeid: "Gras erover. Keurig litteken" Max was eerder op het kerkhof en vond het graf meer een wond dan een graf. Hij trekt de parallel met de dichtgegroeide wond op zijn hand: een witte vlek, met een streep wild vlees (177).

De wond en het niet willen (laten) dichtgroeien, het willen blijven zien van de wond en willen blijven voelen van de pijn staat symbool voor de gemoedstoestand van Max. Zolang zijn reis, zijn zoektocht niet is volbracht, mag ook de wond niet sluiten en de pijn niet verdwijnen. De lichamelijke wond is synoniem voor zijn verdriet en de mate van genezing is synoniem aan de vorderingen die Max in zijn reis maakt.

Appelboomgaard

Appels en de appelboomgaard vormen een belangrijk motief. Veel wat met de boomgaard te maken heeft verwijst naar de natuurlijke cyclus van het leven. De appelboomgaard als symbool voor het leven. Zo heeft grootvader bij iedere geboorte een levensboom geplant en wordt er in de boomgaard geklonken op nieuwjaar.

Grootvader was de appelman, zelfs zijn poep had de kleur van appels. Hij laat Max beloven hem te begraven onder een appelboom – dan kan hij daarin terugkomen. Er zijn een heleboel appels in grootvaders zakken mee de kist in gegaan, evenals de kindertekening van Max met de appelboom die ook staat afgedrukt op het doodsprentje met de tekst: “De boom draagt voor zichzelf geen appels”. De appelpitten die tijdens zijn dood in de zakken van grootvader zaten, plant Max op het graf en Max zorgde voor een appelblad op de grafsteen wat staat voor een kort en stevig leven.

Er wordt veel verteld over de appelboomgaard. Over het ontstaan en de groei en bloei. Hoe de bomen leven, het beste groeien, dat ze een lief nodig hebben. Max erft grootvaders appelboek met daarin al zijn kennis. Over oude gewoonten en spreuken die met appels te maken hebben. Oude handigheden om de appelbomen en appels beter te laten groeien. En er zijn liedjes en spreuken: “De schoonste bomen geven de schoonste vruchten niet”. Hierdoor refereert de boomgaard aan de geïdealiseerde pastorale.

Max neemt veel van zijn grootvader over. Zijn moeder vergelijkt hem met een appelboom, een boom van twee meter. Hij is nu degene die hete bliksem maakt. De boomgaard is heel belangrijk voor Max, hij houdt hem op de been. Via het stuk gecultiveerde natuur dat de boomgaard is blijft zijn grootvader leven en heeft Max een doel in zijn leven. Aan de appelboomgaard ontleent Max een groot deel van zijn identiteit.

Oude verhalen en volkswijsheden: pastorale

In *Wild vlees* worden veel verhalen verteld, zoals het verhaal over de floddermadammekes dat gaat over de dood van jonge meisjes in de bloei van hun leven. Of het verhaal over kwelgeesten of over de appelhelften waaruit man en vrouw groeiden. Er zijn ook vele volkswijsheden in *Wild vlees* te vinden zoals: “Waar je niet van doodgaat, daar word je beter van.” Bij het verfrommelen van het bovenlaken is iemand haar pakje aan het maken, vertrekkenklaar (65), en de ramen en deuren worden open gezet om een bevalling beter te

laten verlopen (58) en worden wonden, zweren, wratten en moedervlekken langs dood vlees gewreven omdat dit speciale krachten heeft, het geneest (117).

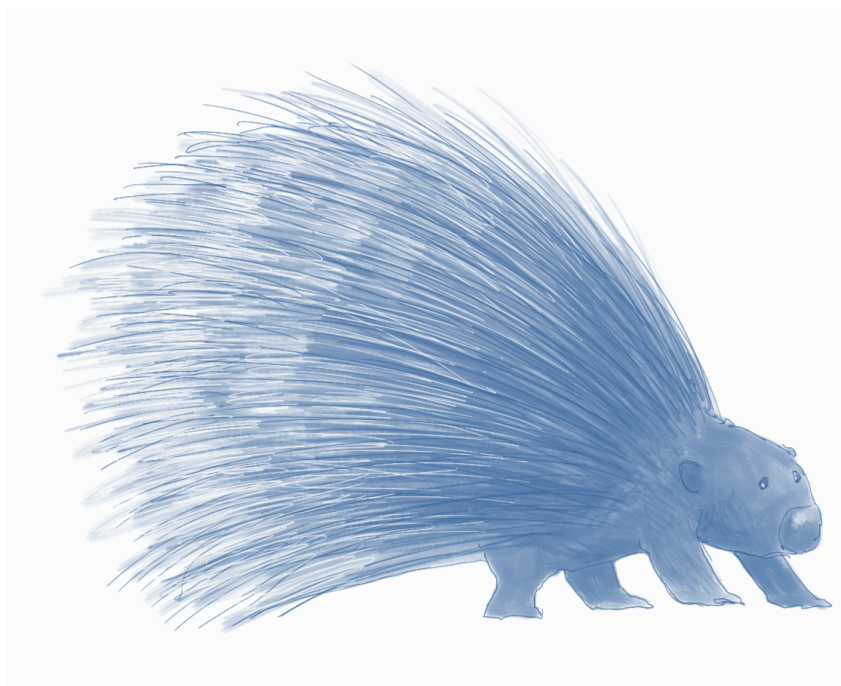
In deze verhalen en spreuken zit vaak veel waarheid. Ze verwijzen vaak naar het leven op het platteland en vat dit leven in doorleefde clichés samen. Er is geen sprake van idealisering maar van realisme.

Tunnel

Naar Max' angst voor tunnels staat op pagina 21 al een aanwijzing, daar betreft het een droom van Max dat hij in een tunnel zit. De oorzaak van zijn angst zou de lange vochtige tunnel van het geboortekanaal kunnen zijn (95). De angst uit zich tijdens de autorit als Max door de tunnel moet, de samenvatting van zijn initiatieproces (177).

Beeldspraak

Er komen in *Wild vlees* een aantal vormen van beeldspraak voor die betrekking hebben op de natuur. Bijvoorbeeld als een beeld steekt als een wesp (31), of dat grootvader nu zelf gevallen is, net als zijn bomen (125). Max ziet in de lege schelpen van de mosselen hun lijkenhuisjes (144) en hij durft tijdens het mosselincident niet van zijn harde stoel af te komen om een dokter te laten bellen, bang om meteen in elkaar te zakken, alsof hij met een vreemde spier aan de stoel vast zit, waarmee hij zich vergelijkt met een mossel die met een spier vast zit aan zijn schelp (146).



3.5 Niet zonder liefde

Samenvatting

De blanke Juma heeft een relatie met Arjun, zoon van een Afrikaanse vader en Belgische moeder. Arjun wil hun relatie in de openbaarheid brengen om zodoende zijn moeder en de vader van Juma voor te zijn die onlangs ook een relatie hebben gekregen. Juma schrikt van dit idee en vlucht de metro in, op weg naar de andere kant van Antwerpen. Arjun volgt haar bovengronds, bang als hij is van tunnels en van opgesloten zijn, waarbij hij gebruik maakt van de technieken van parkour. Parkour betekent snelheid, uitdagingen, ritme en bewegingen die in elkaar overvloeien (71). Het is letterlijk het nemen van hindernissen. Gaandeweg hun tocht worden de familieachtergronden van beiden duidelijk, de redenen waarom de huwelijken van hun ouders zijn stukgelopen en hoe het daarna met de vier ouders is gegaan. Gaandeweg hun tocht komen beiden er ook achter dat hindernissen er zijn om te nemen, om er dwars doorheen te gaan, ongeacht de consequenties, en de sprong te wagen.

Structuur – compositie, ruimte en tijd

Compositie

Niet zonder liefde telt 24 hoofdstukken die zowel genummerd zijn als een naam hebben. De namen van de hoofdstukken bestaan bijna allemaal uit twee delen. Het eerste deel van de naam is de titel, het tweede deel geeft aan waar in Antwerpen het hoofdstuk zich afspeelt. Er

is ook een hoofdstuk gesitueerd in Brussel terwijl het laatste hoofdstuk geen geografisch bepaalde locatie kent.

Er is een patroon te vinden in de opbouw van de hoofdstukken. Na een hoofdstuk vanuit het perspectief van Arjun volgt een hoofdstuk vanuit het perspectief van Juma waarna een hoofdstuk volgt vanuit het perspectief van één van de andere personages uit het verhaal. Dit patroon wordt alleen in de laatste drie hoofdstukken onderbroken als Arjun een hoofdstuk opschuift en er daarna niet meer over Juma wordt verhaald maar om de parabel van Schopenhauer vertelt.

Het verhaal volgt de twee protagonisten op hun beider tocht door Antwerpen. De tocht van Arjun bovengronds, de tocht van Juma ondergronds. *Niet zonder liefde* refereert daarmee direct aan een kenmerk van de initiatieroman, namelijk het door de adolescent maken van een reis, van een zoektocht. De hoofdstukken daar tussenin schijnen hun licht op de achtergrond van beiden, daarin worden de belangrijkste gebeurtenissen uit hun familiegeschiedenis uit de doeken gedaan door de direct betrokken familieleden of door vrienden.

Ruimte

Er zijn een aantal ruimtes van belang in *Niet zonder liefde*. Juma wordt gevolgd terwijl zij in de metro van station Antwerpen-Centraal naar de linkeroever reist, de metro is haar ruimte maar ook de gedachten die zij heeft horen bij de ruimte waarin ze vertoeft. Arjun legt ongeveer dezelfde route af maar dan boven de grond. Zijn ruimte is de stad en ook de voetgangerstunnel. Ook Arjun verblijft onderweg met zijn gedachten op vele plaatsen.

De overige personages bevinden zich allemaal in hun eigen omgeving, meestal thuis. Oma Marie-Louise is in haar flat. Mo is in zijn flat. Pedropiano is op zijn eigen stek op de markt om muziek te maken. Nora is in haar huis. Walter in zijn studio. Florent is in zijn wijk in Brussel in een winkel met producten uit zijn land: dichterbij 'thuis' kan hij in België niet zijn, en Céline is in haar flat.

Deze ruimtes zijn geen van alle natuurlijk. Florent is degene die in zijn gedachten vertoeft in Afrika, op de rode savanne, waar hij de kudde hoedt, samen met zijn broers, en hij zich de kracht van runderen, koeien en stieren herinnert (121). Dit kan worden gezien als een verwijzing naar pastorale omdat er sprake is van het platteland. Florent idealiseert dit hier. Ook is er een verwijzing in te zien naar plaats omdat uit het stuk duidelijk wordt dat zich daar in Afrika nog steeds een deel van zijn ziel bevindt en waar hij zijn zoon Arjun in zou willen laten delen.

Tijd

De tijd die het duurt om over de tocht van Juma en Arjun te lezen, vanaf Antwerpen-Centraal naar de linkeroever van de stad, duurt langer dan de tijd die de werkelijke reis in beslag neemt bij het overbruggen van deze afstand. Alle hoofdstukken zijn geschreven in de tegenwoordige tijd en samen doen zij verslag van de tochten. De hoofdstukken zijn doorspekt met terugblikken en flashbacks die de lezer tot een aantal jaren terug in de tijd brengen en op de hoogte brengen van de gebeurtenissen in de families van Juma en Arjun.

Wat kenmerkend is voor bijna alle hoofdstukken is dat alle personages erg veel tijd spenderen aan het voeren van telefoongesprekken en van het inspreken en afluisteren van voicemails. Handelingen die juist ver van de natuur af staan.

Arjuns eerst hoofdstuk bestaat uit zijn gedachten en uit een gesprek met Juma. In de hoofdstukken die volgen spreekt Arjun nauwelijks met iemand maar volgen we zijn gedachten waarin hij beetje bij beetje loslaat over de situatie omtrent hem en Juma en die van zijn moeder en haar vader die sinds kort ook een relatie hebben. Ondertussen maakt hij van de stad een parkourterrein, hij verovert de stad zoals hij Juma wil veroveren. Tijdens zijn tocht zijn er vele terugblikken en flashbacks die inzicht geven in zijn achtergrond. Een lange flashback betreft de avond dat zijn vader vertrok en hij vertwijfeld de deur uit vluchtte en Mo ontmoette (56-60). Een terugblik gaat over de eerste kus met Juma (74), een andere flashback over het moment dat hij met Juma gaat picknicken in de jachthaven en Juma hem durft te vertrouwen bij een klimpartij en zich aan hem overgeeft (107-110).

De tocht van Arjun brengt hem tot aan de voetgangerstunnel die onder de Schelde door gaat. Arjun heeft grote angst voor kleine ruimtes en tunnels en hij heeft het gevoel dat hij stil valt. Vanwege het vertrouwen dat Juma in hem stelde in de jachthaven gaat hij toch de tunnel in maar hij stort in. In cursiefschrift staat vervolgens beschreven wat hij voelt: "Ik sluip, bots ergens op, duw, zit vast, kruip in een hol, dieper en dieper. Ik adem zand, eet zand. Nooit raak ik hier nog uit. Ik word begraven. En ik ben erbij."

In de Juma-hoofdstukken leren we Juma kennen door wat ze denkt over wat ze in de metro meemaakt, gebeurtenissen die haar laten terugdenken aan eerdere gebeurtenissen in haar leven. Deze hebben te maken met Arjun en met haar familie: de problemen die haar moeder Céline nog altijd ervaart doordat zij een miskraam heeft gekregen. Zo komen er regelmatig flashbacks in de hoofdstukken voor die een beeld scheppen van het leven dat Juma de laatste jaren heeft geleid, zoals wanneer ze haar vader betrapt die er vandoor wil gaan (96), of wanneer haar moeder weer de hele dag in haar bed is blijven liggen. Juma denkt vooral aan haar relatie met Arjun en hoe ze hem heeft ontmoet. Ze denkt over de zwangerschap van haar moeder, de miskraam en de depressie waar haar moeder in terecht kwam en die er

uiteindelijk de oorzaak van was dat haar vader vertrok. Dit heeft Juma angstig gemaakt voor de liefde, ze is bang deze weer te verliezen.

In de metro raakt Juma in gesprek met een oude man die erg vriendelijk tegen haar is. Hierdoor wordt ze een stuk rustiger. Het gesprek met hem zet Juma terug in de realiteit. Zijn opmerkingen maken de oude Juma in haar wakker.

In de twee hoofdstukken over oma Marie-Louise komen gedachtestromen en vele monologen voor. Oma praat tegen zichzelf maar vertelt ook hele verhalen tegen de blikken koektrommel met daarin de as van haar overleden man René. Hierdoor krijgt de lezer veel informatie over haar vroegere leven terwijl ze ondertussen soep kookt en de kleine kerstboom optuigt. Ze vertelt hem over de miskraam van hun dochter Céline, over het weglopen van hun schoonzoon en over het wel en wee van kleindochter Juma die dankzij haar Arjun is tegengekomen. De herinneringen uit het verleden worden in chronologische volgorde opgehaald.

Ook in het andere hoofdstuk over oma houdt ze hele verhalen tegen René, totdat taxichauffeur Olav haar komt halen. De rest van dit hoofdstuk bestaat vrijwel alleen uit dialoog tussen oma en Olav.

Deze hoofdstukken geven informatie over het leven van Juma zonder dat zij zelf in het hoofdstuk voorkomt. Er is ook informatie over Juma afkomstig van Walter, de vader van Juma en van Céline, haar moeder. Over Walter komen we te weten dat hij zich zijn fouten van vroeger realiseert en dat hij beseft dat hij Juma tekort heeft gedaan. Tegelijkertijd denkt hij na over de situatie in het nu, over zijn relatie met Nora, de moeder van Arjun. Via Walter komen we te weten hoe hij en Nora elkaar hebben ontmoet en dat Juma en Arjun daarbij aanwezig waren.

Via Céline verkrijgt de lezer de laatste die informatie over Juma. Pas laat in *Niet zonder liefde* wordt duidelijk hoe Céline er werkelijk aan toe is. Zij sleept zich letterlijk en figuurlijk in haar leven voort. Er komen in dit hoofdstuk geen terugblikken voor, echter, door het telefoongesprek dat zij voert met Walter wordt wel meer duidelijk over het verleden.

Via de hoofdstukken over Mo, Pedropiano en de vader en moeder van Arjun krijgen we informatie over zijn achtergrond en zijn verleden. Mo denkt na over zijn leven, over een ontmoeting met Arjuns moeder die zich aan hem opdrong en over de ontmoeting met Arjun die nu zijn beste vriend is. Het was de avond waarop Arjuns ouders besloten uit elkaar te gaan (52). Het wordt duidelijk dat Arjun en Juma elkaar regelmatig treffen in de flat van Mo en daar hun eigen leven leiden, zonder dat hun ouders er van af weten. Zij hebben daar samen een eigen plaats gecreëerd.

Nora denkt na over haar leven met Florent, de vader van Arjun, en over haar leven samen met Arjun sinds zijn vader weg is en geeft de lezer hier zodoende veel informatie over. Er worden steeds meer open plekken ingevuld.

Florent is op bezoek in een Afrikaanse winkel en heeft daar gesprekken met Afrikaanse vrouwen. Tussen de gesprekken door denkt hij na over zijn leven. Zodoende wordt er informatie gegeven over zijn achtergrond als vluchteling, als mensenrechtenactivist en over zijn werk bij het Commissariaat voor de vluchtelingen. Ook denkt hij na over zijn huwelijk met Nora.

In het hoofdstuk over Pedropiano geeft het verhaal informatie over de serenade die Arjun aan Pedropiano vroeg te spelen voor Juma, en dit zegt iets over Arjuns karakter.

Het opvallendst aan deze indeling van de tijd is dat wat er verteld wordt over het verleden in een groot contrast staat met de duur van de tochten die Juma en Arjun maken, die duren namelijk in verhouding maar kort. Wat verder opvalt is dat het in de stadsroman *Niet zonder liefde* inderdaad moeilijk is om 'natuur' te vinden; dat wat kan worden aangemerkt als natuur blijft op de achtergrond. De persoonlijke omstandigheden van Juma en Arjun, en vooral hoe deze zijn ontstaan, krijgen de meeste nadruk.

Vertelsituatie

De hoofdstukken die zijn geschreven vanuit het perspectief van Arjun zijn geschreven in de ik-vorm. Alleen Arjun is ik-verteller, alle andere personages kennen een ander perspectief. Dit onderscheidt Arjun van de andere personages en dicht hem een andere rol toe, toch is het Juma die eigenlijk grotere 'sprongen' moet maken dan Arjun die al zeker is van zijn zaak en de beslissing om hun relatie wereldkundig te maken al heeft genomen. Omdat Juma de grootste stap zet, deze ontwikkeling doormaakt, is meer nog dan Arjun, zij het belangrijkste personage in *Niet zonder liefde*. En is het bij haar dat zich een initiatieproces aftekent.

Bij de overige personages is er sprake van een personale vertelsituatie en de lezer komt van allemaal de persoonlijke gedachten te weten. Hoewel er geen verteller in *Niet zonder liefde* aanwezig is, geeft de toon van de tekst wel voortdurend het gevoel dat er een verhaal wordt verteld. Een enkele keer is dit sterker, als de verteller iets over een personage zegt en daarbij meer afstand lijkt te nemen: "De gedachte steekt, venijnig scherp: als Juma in Arjuns schoenen had gestaan, dan had zij er misschien al de brui aan gegeven" (79), of op pagina 62: "Elke keer als Juma naar de klomp verdriet in dat bed keek, droop ze af. Hoe haalde ze het in haar hoofd om haar moeder nog meer pijn te doen! Dat deed een dochter toch niet, het zout in de wonde wrijven?"

Personages

Het personage Arjun laat zich kennen als een romantische jongen die juist omdat het huwelijk tussen zijn ouders is fout gelopen het zelf beter wil doen. Zo regelt hij een serenade als hij Juma wil veroveren en de plek waar dit gebeurt, behoudt voor hem altijd iets magisch.

Arjun wil anders zijn, uitbreken, uit de rij gaan. Hij doet aan parkour, het nemen van hindernissen, en hij is bereid de voor hem lastigste hindernis van allemaal, een tunnel ingaan, voor Juma te nemen. Parkour staat voor de natuur:

“Kinderen doen het vanzelf. Mensen die in de natuur leven ook. Andere zijn in de Vietnamoorlog bedacht, om beter te kunnen ontsnappen aan de vijand” (52).

“Als katten plakten ze tegen de muur.”

(...)

“Traceurs willen juist de soepelheid van een kind weer naar boven halen” (58).

Arjun wil de liefde tussen hem en Juma bevestigd zien en openbaar gemaakt omdat zijn moeder, die hij een rotwijf vindt vanwege al haar affaires, en Juma's vader ook een relatie hebben. Hij gaat daar ver in en probeert ze uit elkaar te drijven. Hier is hij later niet trots op. Arjun heeft een negatieve mening over de vader van Juma en zijn moeder, maar er gaat bij hem iets kantelen en dat heeft te maken met de opmerking van de Kosovaarse taxichauffeur Olav die Arjun aan het denken zet.

In *Niet zonder liefde* wordt de ontwikkeling die Arjun doormaakt het best zichtbaar als hij in de taxi ligt en zich realiseert dat de poging de ouders uit elkaar te drijven eigenlijk heel kinderachtig was. Het kan inderdaad ook best zijn dat de ouders bij elkaar hun geluk hebben gevonden. Hij staat hier nu voor open en moest de tocht maken om zich te realiseren dat de wereld niet alleen om hem en Juma draait.

Juma wordt heen en weer geslingerd tussen Arjun en haar moeder Céline die zij niet in de steek durft te laten of durft te kwetsen vanwege de depressie waarin deze verkeert. Juma is boos op haar vader die hen dit heeft aangedaan en is gevlucht, hen in de steek heeft gelaten. Juma is bang voor wie ze zal zijn als ze niet meer de verzorgster van haar moeder is.

Juma kan veranderen van elfjuma in Jumafeeks, een verandering niet omdat ze Arjun niet wil maar omdat ze juist heel erg bang is om hem kwijt te raken. Ze bedenkt hoe Arjun juist haar (buien) accepteert. Ze bedenkt hoe zij zou hebben gereageerd als het andersom was en Arjun was weggerend en beseft dat ze het (te) bont heeft gemaakt deze keer. Ze moet moed vergaren om te durven zeggen dat zij en Arjun bij elkaar horen en hun eigen weg willen gaan. Ze beseft dat Arjun gelijk heeft en dat ze zich niet mogen laten tegenhouden (43). Ze realiseert zich dat weglopen niets oplost (78). Juma zag Arjun al zo graag, maar nu ze hem kwijt is, is hij haar nog liever (134).

In dit alles wordt ook de ontwikkeling van Juma zichtbaar. Zij durft voor zichzelf te kiezen en haar moeder met deze wens te confronteren en durft het aan de sprong te wagen en er niet bij voorbaat bang voor te zijn dat het mis loopt. Ook bij Juma zien we een snel initiatieproces, met de metro als haar liminale ruimte waar ze, afgesloten van alles en iedereen, zelfs van Arjun wiens batterij leeg is, haar eigen beslissing moet nemen en op moet komen voor zichzelf en haar eigen identiteit.

Motieven

Hindernissen - Arjun

Een motief dat zowel letterlijk als figuurlijk kan worden beschouwd is het nemen van hindernissen. Arjun wil rennen, klimmen, springen. Stilstaan is doodgaan. Hindernissen veroveren is zijn lust en zijn leven, hij wil hindernissen nemen in plaats van ze te ontwijken. Hij wil zelfs hindernissen opzoeken: een lastig lief is niks voor hem want hindernissen zetten een mens pas echt in beweging. Alles draaide alleen nog om bewegen (58), je val leren breken, uit de val weer nieuwe energie opdoen (59). Het geeft hem een kick om de ander in gang te trekken en Arjun wil Juma de durf geven om te springen. Zijn hindernissen staan voor het overwinnen van de vijand. Zijn persoonlijkheid. Zijn identiteit. Springen als metafoor voor je kans wagen in het leven (35).

De grootste hindernis die hij echter tegenkomt, de voetgangerstunnel, is niet met springen te nemen: "Is dat echte liefde: voor elkaar het grootste obstakel trotseren? Maar mijn obstakel is veel groter dan het hare. Of niet? Kun je meten hoe zwaar een hindernis voor een ander weegt?" (108).

Hindernissen – Juma

Voor Juma is een hindernis vaak te steil, ze verliest haar grip, glijdt weg, durft niet te springen. Ze is bang om slecht neer te komen en haar botten te breken. En juist door niet te springen is dat precies wat zal gebeuren (12). Juma kan alleen maar vluchten en wil onder(gedoken) blijven (16). Volgens Arjun verschuilt ze zich, net als haar vader. Die knijpt er ook tussenuit als het moeilijk wordt. Haar grootste hindernis is ze zelf. Haar hindernissen zijn haar figuurlijke apocalyps. Ze moet ze overwinnen.

Bellen, gsm

In *Niet zonder liefde* wordt veel gebeld. Met de GSM en met de gewone telefoon. Ieder personage doet er aan mee. Bellen, de voicemail inspreken of afluisteren. Bellen is de manier om contact te houden en dat is er voortdurend, behalve als de batterij leeg is. De mooiste toepassing in *Niet zonder liefde* komt op het conto van de oude man die één keer per dag naar

de laatste door zijn overleden vrouw ingesproken voicemail luistert (motief liefde, 112). Bellen staat weliswaar ver van de natuur maar toch refereert het aan plaats. Het verlangen naar contact, naar familie, naar het gevoel bij een groep te horen.

Vogels

Plaatsverbondenheid kan ook worden bereikt door het voorkomen van natuurlijke aspecten en daarvoor zorgen de meeuwen op pagina 24 waarvoor er geen vroeger en geen later is, alleen het nu op dit moment vliegen, er gewoon zijn.

Liefde

In *Niet zonder liefde* wordt veel gesproken over liefde. Ook de huwelijken die zijn uitgedraaid op een scheiding zijn in liefde begonnen. Er zijn veel verwijzingen naar de lichamelijke bevestiging van liefde. Elkaar aanraken, lichamelijk liefde. De magische plek van de eerste zoen tussen Juma en Arjun. De lichamelijke liefde van Nora voor Florent: “Elk stukje van zijn lichaam dat zijn leven in gevaar kon brengen, werd door haar gekoesterd” (118). Het prettig gevoel van de aanloop, bij het springen dat door Mo wordt vergeleken met het voorspel (54).

Oma vindt dat Juma de wereld in moet trekken, zich moet amuseren, een lijf van vlees en bloed kussen, moet flodderen en gloeien (27, 30). Dat ze mee moet doen met springen en duikelen. Er zijn bespiegelingen over liefde, want wat blijft er over van liefde die je hebt gevoeld, na een scheiding of na een overlijden. En er is het geloof in de liefde bij het koppel op de boot dat al 25 jaar gelukkig samen is: het kan toch (109). In de opera kun je leren over de liefde 37, en alle belangrijke liedjes gaan over liefde (69).

Het belangrijkste is de liefde tussen Juma en Arjun en het moment dat vooral Juma daar met overtuiging voor kiest en niet bang meer is er mee naar buiten te komen, het gaat over de liefde van je leven hebben gevonden en daarmee een verbondenheid aan de ander, een plaats.

Familie, familiebanden

In *Niet zonder liefde* zijn vele verwijzingen naar familie en de banden tussen familieleden. Soms hechter, soms losser, er is bedrog, er zijn excuses. Soms zijn de banden ingewikkeld en is het moeilijk alles goed te houden. Familie staat op de eerste plaats voor geborgenheid en verbondenheid, voor het hebben en koesteren van een plaats.

Voor Arjun zijn de banden met zijn familie slecht, zijn nieuwe parkourvrienden vormen een nieuwe familie. Hij vindt zijn moeder geen moeder. Vader Florent vindt dat Arjun zijn wortels moet leren kennen. Florent is gevluht om zijn familie te behoeden voor marteling en moord, zijn grootste angst is om uit te sterven en geen nakomelingen te hebben.

Juma's verlangen naar een hechte familieband wordt duidelijk bij het familietafereeltje in de metro: "Goud zou ze er voor geven om weer een schakeltje te mogen zijn in die ketting, om dicht bij elkaar te staan wachten op een deur die opengaat, klaar om de wereld in te stappen en te genieten van de feestdagen" (20).

Oma vindt dat je er wat voor moet doen om de familie bijeen te krijgen en ze vergelijkt dit met vluchteling Olav die zijn familie moet missen. Die vindt dat ze goed voor de familie zorgt, zij heeft daar nog twijfel over. Oma had het beter willen doen dan haar ouders, maar zonder dat je daar erg in hebt doe je het toch hetzelfde (153). Familie is ook het missen van de kinderen: die er zijn, die er niet zijn en die er niet mochten zijn.

Céline vindt zichzelf een moeder van niks, maar ze is altijd de moeder van iemand, en Walter de vader van iemand: ze zijn de ouders van twee. Over de miskraam in het gezin wordt niet gepraat, deze wordt doodgezwegen. Bomma van den boerenbuiten had als enige een andere aanpak na de miskraam. Hier vinden we een minimale verwijzing naar de pastorale en een idealisering daarvan. Idealisering op het moment dat achteraf blijkt dat deze Bomma de juiste aanpak van Céline voor ogen had.

Oma vertelt in het laatste hoofdstuk de parabel van Schopenhauer, over beesten in grote kou die ontdekken dat te dicht bijeen wel warm is maar ook steekt en dat te ver van elkaar te koud is. De ruimte tussen de stekelvarkens verbeeldt de ruimte tussen de familieleden waardoor er ook in *Niet zonder liefde* toch een stukje 'echte' natuur te vinden is:

"Niet te dicht bijeen, want dat kon dus echt fameus zeer doen.

Niet te ver van mekaar, want dat was dus veel te koud.

Maar juist dicht genoeg bijeen om het goe warm te hebben" (160).

Beeldspraak

Florent noemt het gezin een mand, een weefsel, hecht, omsluitend, betrouwbaar en veilig (121), dit verwijst naar plaats.



3.6 Met huid en haar

Samenvatting

Joppe neemt de zorg op zich voor Tist, de bijna honderdjarige opa van zijn vader, en trekt daarom bij hem in. In dezelfde periode bereiden hij en zijn klasgenoten een oorlogsdemonstratie voor. Deze demonstratie maakt veel los bij de betrokkenen. Zo gaat Joppe door het lint en vecht hij met zijn beste vriend Tobias, een ruzie die eigenlijk veel te maken heeft met de jaloezie die Joppe voelt omdat het meisje waar hij verliefd op is, Alya, niet tussen hen kan kiezen. Hij belandt een nacht op het politiebureau. Ook Tist krijgt een klap van de beelden en de oorlogsgeluiden tijdens de demonstratie en zijn gedachten voeren hem keer op keer terug naar zijn verleden. Terwijl Joppe zijn verhaal vertelt over hoe het verder gaat met Tist die steeds meer zorg nodig heeft, leren we ook de geschiedenis van Tist kennen. Hoe na de gelukkige eerste jaren van zijn jeugd, het overlijden van zijn zusje en het weglopen van zijn moeder in de oorlog zulke grote drama's voor hem waren dat hij van huis vlucht en gaat vechten in de oorlog.

Hij komt er redelijk ongeschonden uit en herneemt na enkele jaren rondtrekken zijn leven op een nieuwe plaats. Hij hertrouwt, heeft een stiefdochter en krijgt een zoon maar blijkt niet goed in staat om te gaan met liefde en met het leven waardoor hij vele mensen van zich verjaagt. Pas vele jaren later, op zijn sterfbed, lukt het hem om zich met de gebeurtenissen te verzoenen en het geheim over de familie aan Joppe en Joppes vader prijs te geven.

Structuur – compositie, ruimte en tijd

Compositie

Met huid en haar telt 62 hoofdstukken die om en om in 2003, in het verre of het minder verre verleden spelen. Het eerste en laatste hoofdstuk van het boek spelen zich chronologisch gezien enkele dagen na elkaar in augustus 2003 af maar worden onderbroken doordat protagonist Joppe – in 60 hoofdstukken - twee verhalen gaat vertellen. Hij vertelt zowel zijn eigen verhaal, vervlochten met de laatste maanden van het leven en de verzorging van Tist, als het levensverhaal van Tist dat hij laat beginnen in oktober 1913 en dat op chronologische wijze door Joppe wordt opgetekend. Alle hoofdstukken zijn benoemd met de aanduiding van de maand en het jaar, of met alleen het jaar, waarin de beschreven gebeurtenissen plaatsvinden. Door deze expliciete tijdsaanduiding is het voor de lezer duidelijk wanneer en in welke tijdgeest een hoofdstuk zich afspeelt. De lezer neemt hoofdstuk na hoofdstuk kennis van de geschiedenis van Tist die ook de familiegeschiedenis van Joppe is.

Beide verhalen verlopen grotendeels chronologisch waarbij in de hoofdstukken over het verleden geen flashbacks en slechts enkele terugblikken voorkomen. In de hoofdstukken over het heden komen wel flashbacks voor en zijn er meer verwijzingen naar het verleden. Ik-verteller Joppe vertelt daarin over zijn leven, deelt met de lezer zijn herinneringen aan Tist en vertelt over zijn vriend Tobias en over zijn vriendin Alya. De hoofdstukken in het heden naderen langzaam het beginpunt van *Met huid en haar*, augustus 2003. Het allerlaatste hoofdstuk is chronologisch gezien ook het laatste moment uit het verhaal.

Ruimte

Er kan in *Met huid en haar* een onderscheid worden gemaakt tussen de ruimtes in het heden en de ruimtes in het verleden. In het heden, de periode van maart tot en met augustus 2003, komen een tweetal belangenruimtes voor, de meeste gebeurtenissen spelen zich af in de flat van Tist en gaan vooral over de verzorging die Tist krijgt tijdens zijn ziekbed. Het is de ruimte waar Tist heen en weer zweeft tussen verleden en heden en waar de waarheid in Tist ligt te wachten op het moment dat hij er aan toe is deze aan kleinzoon Lex en achterkleinzoon Joppe te onthullen. Tist verkeert dus om en om in het heden en in het verleden. Over zijn verleden wordt in deze hoofdstukken niets verteld. Over de dingen die hij zegt of vragen die hij stelt, krijgt de lezer informatie in de hoofdstukken die zich in het verleden afspelen.

Het plein, de kerktoren en de straten buiten waar de demonstratie zich afspeelt zijn samen de andere belangenruimte omdat ze inspelen op het gemoed van Joppe en Tist. De beelden van de demonstratie en de oorlogsgeluiden, het klokgeluid en het geluid van het djembé-orkest hebben veel invloed op zowel Tist als Joppe. Tist hoort er zijn doodsklokken in en Joppe krijgt er een angstmoment door dat uitmondt in een gevecht met Tobias.

Het moment van de demonstratie en zijn catastrofale afloop is op twee manieren dramatisch. Het is niet alleen een dramatisch moment voor Joppe die een hevig angstmoment ervaart dat wordt gevoed door alle emoties rondom Tist en rondom Alya. Maar de demonstratie en de wijze waarop deze wordt uitgebeeld met de doden, de gewonden en de dramatische oorlogsgeluiden, vertegenwoordigt ook de echte oorlog. Een oorlog waarin ook de natuur wordt vernietigd en die daarom altijd als apocalyptisch kan worden aangeduid.

Het verhaal over het verleden beslaat een aantal periodes waarin maar een paar ruimtes voorkomen, zij hebben allemaal te maken met Tist. De eerste ruimte uit het verleden is het ouderlijk huis van Tist aan de dijk in het dorpje aan de rivier. Daar horen ook de jaarmarkt en de dijk langs het slib bij. Ook het verhaal over de pekduivels en de bottenmadam hoort bij deze ruimte en tekent de sfeer. De vader van Tist en Tist vertellen dit verhaal vaak en er wordt vaak naar het verhaal of naar pekduivels en het slib waarin ze wonen verwezen.

Deze ruimte representeert de traditionele pastorale. Het platteland, het moreel zuivere leven en de bijna sentimentele beschrijvingen er van die duidelijk moeten maken dat het leven van het gezin waar Tist in opgroeit, in ieder geval in zijn jonge ogen, een gelukkig en eerlijk leven is. Er moet weliswaar flink worden gewerkt maar er is ook ruimte voor plezier zoals op de jaarmarkt.

Deze ruimte, het huis aan de dijk, is ook het toneel voor de oorlogsomstandigheden van enkele jaren later. Met de armoede en de honger: hoe moeder het eten uit haar eigen mond spaart om dat aan haar jongste kind te geven in de ijsskoude winter van 1917 waarin zelfs alle honden en ratten zijn opgegeten en eikels en boomschors op het menu staan. Ook de begraafplaats behoort tot deze ruimte, het is klein Trieneke die begraven wordt. De omstandigheden zijn apocalyptisch, het leven niet vol te houden.

Met het vertrek van Tist uit huis verandert ook de ruimte. Tist zoekt letterlijk de ruimte. Eerst in de oorlog zelf, waar het apocalyptische karakter ervan blijkt uit de beschrijvingen van de loopgraven. Hier is echter sprake van een omgekeerde wereld. Hoewel de apocalyps van oorlog erger te noemen is dan het drama dat Tist thuis heeft meegemaakt, geldt dit voor hem niet. Voor hem is het juist andersom. In de 'escape', de vlucht van huis, na het overlijden van zijn zusje en het weglopen van zijn moeder, gebeurtenissen waarvoor hij zich verantwoordelijk voelt, wil hij in de oorlog juist zijn bevrijding vinden door bereid te zijn te sterven.

Na de oorlog trekt Tist van dorp naar dorp. Er is een vrouw voor nodig om hem halt te laten houden en te laten stoppen met wegrennen. Hij is dan in het dorp van Lewie, wiens leven hij redde in de oorlog en hij zal op verschillende plekken in dit dorp wonen, bij Lewie op zolder boven De Volkslust, het café van Lewie, en later in zijn eigen huis tegenover het café. De

Volkslust, het café van Lewie en later van diens zoon Gaston, is ook deel van deze ruimte, ook daar spelen veel van de gebeurtenissen, en dus van zijn leven, zich af. Over Tist kan worden gezegd dat hij na het drama in zijn jeugd nergens meer een echt thuis vindt, nergens een echte plaats heeft. Hij wil zich ook niet (meer) hechten, niet aan personen, niet aan plekken. Door zijn gedrag jaagt hij vele familieleden van zich weg. Zijn zoon Pol kopieert zijn gedrag, ook hij vlucht naar de oorlog omdat de oorlog minder erg, minder dramatisch, is dan het leven thuis. Lex in de generatie daarna vlucht niet naar de oorlog maar naar een oorlogsdemonstratie, maar evengoed is dit een vlucht van huis omdat Tist er ook voor hem geen plaats van heeft kunnen maken. Lex zal daarna niet meer thuis gaan wonen. Voor ieder van hen is deze vlucht een pastorale 'escape' het is een letterlijke ontsnapping uit hun omgeving zonder dat er een terugkeer (mogelijk) is. Voor Pol wordt het uiteindelijk zelfs een ontsnapping uit het leven.

Het café van Lewie is juist wel een plaats en tegelijkertijd ook een pastorale 'retreat' voor degenen die (nog) niet kunnen vluchten, zoals Pol als hij nog jong is, of zoals Sien en haar dochter Mie die graag in het café zijn en er ook werken. Mie zal ook nog een werkelijke 'retreat' ondernemen als zij, voor die tijd nog behoorlijk ongebruikelijk, een week op vakantie gaat naar het Zwarte woud.

Ook bij deze ruimte hoort een begraafplaats. Pol en Mie liggen er begraven. Tist zal uiteindelijk altijd op deze plek blijven wonen. In zijn laatste jaren woont hij in een flat tegenover het café, het dorp is dan al lang geen dorp meer maar een stad geworden. Van pastorale is dan geen sprake meer.

Tijd

In *Met huid en haar* is een verschil in de wijze van vertellen te vinden die betrekking heeft op de manier waarop met tijd wordt omgegaan. In het heden komen er veel gedachtestromen van Joppe voor. Deze geven informatie over wat hij denkt en wat hij van zaken en mensen vindt. Hij stelt zich daarin ook vragen over Tist die later in *Met huid en haar* in de hoofdstukken over het verleden worden beantwoord. Behalve gedachtestromen vertelt Joppe ook over zijn dromen en zijn fantasieën. Ook komen er in het heden veel dialogen voor. Ook hieruit verkrijgt de lezer veel informatie over het verhaal dat op deze manier door meerdere personages wordt becommentarieerd en in meerdere personages inzicht geeft.

In het heden wordt de chronologie van het verhaal regelmatig onderbroken. Er zijn vele vooruitwijzingen die er op duiden dat het geheim waarvan sprake is uiteindelijk zal worden onthuld. Dit maakt *Met huid en haar* ook een boek met spanning: de klokken die galmen dat Tist het eindelijk eens moet vertellen "Ik moet eindelijk eens zeggen wat ik allang had moeten zeggen" (116).

Op pagina 199 is er de aankondiging van de dokter dat er oude wonden van Tist open zouden kunnen gaan omdat de energie om deze dicht te houden op raakt; dit verwijst naar het geheim dat Tist op het einde zal onthullen.

Meer nog dan vooruitwijzingen zijn er flashbacks en terugblikken te vinden. Naar momenten uit het leven van Joppe toen hij bij Tist en Sien was, zoals toen Sien zei dat de oorlog nog in Tist zit, of verwijzingen naar rijstepap en soep zonder knoflook. Naar momenten uit zijn diepe vriendschap met Tobias. Tobias vertegenwoordigt voor Joppe een plaats, ze zijn bloedbroeders (33). Ook waar het Tist betreft, juist Joppe en Tobias hebben veel samen met Tist meegemaakt (Duvel drinken, keiharde pannenkoeken in honing, vieze liedjes zingen (164-165)). En ook is er de terugwijzing van kroegbaas Gaston naar de laatste nacht, de nacht dat Tist in slaap is gevallen toen hij bij zijn zusje klein Trieneke moest waken (89).

In de hoofdstukken over het verleden komen juist veel beschrijvingen voor door de verteller, zoals het hoofdstuk over de omstandigheden in de oorlog (53-56). De tijd staat daardoor stil of er wordt om en om afgewisseld met dialoog zoals bij de omschrijving van de kuren van bokje Sus waardoor een levendige tekst ontstaat (46-48).

Ook in de hoofdstukken over het verleden is sprake van veel dialoog waardoor de lezer veel informatie krijgt. Soms houdt de inhoud van de dialoog een vooruit- of terugwijzing in zoals bij het gesprek tussen de jonge Tist en boer Fluppe die vertelt hoe vader had gevraagd hoe een bok te slacht en klaar te maken; met veel knoflook (71).

Een enkele keer komt er een droom van Tist voor, zoals in de nacht van het overlijden van klein Trieneke als hij over haar en over bokje Sus droomt en over hoe hij de zeis van vader pakt.

Er zijn slechts enkele verwijzingen naar een nog eerdere periode. Er wordt beschreven hoe de Italiaanse moeder van Tist bij zijn vader terecht kwam en er is een terugblik op hoe Sien de ouders van Joppe een handje hielp om er voor te zorgen dat hij er kwam (229). Ook komen er verwijzingen naar gebeurtenissen voor die op dat moment nog in de toekomst liggen en die terug te vinden zijn in latere hoofdstukken: "Een leven later, toen Tist op sterven na dood was..." dan zal Tist nog altijd dromen van dit moment met het bokje (38). En er is een vooruitwijzing naar de grote oorlog, die komt altijd met tekorten (48).

Door het spelen met de tijd zijn vooral de veranderingen duidelijk zichtbaar. De veranderingen van ruimtes, de veranderingen in de tijdgeest, de veranderingen in karakter. Er wordt heen en weer gesprongen van de oude Tist naar de jonge nog enthousiaste Tist. De jonge Tist krijgt in de oorlog zulke 'klappen' dat hij steeds harder wordt en zich opsluit in zichzelf. Bij de oude Tist gaat zijn lichamelijke aftakeling juist gepaard met het weer milder worden van zijn karakter als zijn verkoudheid eerst naar ziek zijn en uiteindelijk tot zijn

sterfbed leidt. Er wordt een steeds completer beeld van Tist geschetst. En hoewel Joppe de 'echte' protagonist van *Met huid en haar* is, is ook in de gebeurtenissen die Tist op jonge leeftijd meemaakt zijn initiatieproces te herkennen, gebeurtenissen die hem bruut de volwassenheid in hebben geworpen.

Vertelsituatie

In *Met huid en haar* is Joppe de verteller van het verhaal. Zowel van de verhaallijn in het heden, als van de verhaallijn die start in 1913 en eindigt in 1985 bij zijn eigen geboorte. De verhaallijn in het heden is geschreven in de ik-vorm. Joppe heeft het woord en doet verslag van de gebeurtenissen. Dit gebeurt in de tegenwoordige tijd. Dat Joppe ook de verteller is van de familiegeschiedenis maakt hij zelf op een paar plaatsen in *Met huid en haar* duidelijk. Zo zegt hij op pagina 7: "Maar ik kan niet zwijgen. Hoe zou ik mijn mond kunnen houden over de voorbije maanden?", op pagina 16 gevolgd door: "Maar dat is een lang verhaal. Dat komt nog." Als *Met huid en haar* bij het laatste hoofdstuk is aanbeland, op pagina 231, wordt de lezer zelfs voor een dubbele keuze gesteld:

"Kies maar: voor een milde, heftige, rustige, bewusteloze, kleurloze of kleurige dood, voor een geheim dat is verteld of mee het graf in ging.
Kies maar. In een verhaal kan dat. In een verhaal wel".

Op de allerlaatste pagina maakt Joppe duidelijk hoe hij het verhaal over zijn familie te weten gekomen is en hij stelt de lezer wederom de keuze om er voor te kiezen of het verhaal meer wens dan waarheid is (232).

Doordat Joppe als ik-verteller aanwezig is in *Met huid en haar* beleeft de lezer het heden via hem, leert de lezer de situatie vooral via Joppe kennen en is de wijze waarop hij de zaken aan de lezer besluit door te geven, de wijze waarop de lezer het verhaal krijgt aangeboden. Alleen via dialogen komt de lezer de visie van andere personages te weten, als ook zij aan het woord zijn. Het is naast de gebeurtenissen die plaatsvinden vooral via Joppe zelf dat de lezer een idee krijgt van het proces dat hij doormaakt in de periode van maart tot en met augustus 2003.

Joppe is de verteller van de hoofdstukken die zich afspelen in het verleden, de verteller van de familiegeschiedenis en dit gebeurt in de verleden tijd. De ene keer is hij als verteller beter 'zichtbaar' dan de andere keer, bijvoorbeeld in de inleidende alinea over de oorlog, een stukje dat in de tegenwoordige tijd is geschreven (53), maar hij is niet zelf in het verhaal aanwezig. Hij zweeft er als het ware boven. Hij geeft de gebeurtenissen weer en bepaalt wat de lezer daarvan meekrijgt. De verteller bepaalt de manier waarop op nostalgische wijze over de

eerste jaren van het leven van Tist in een buitengebied, in een dorpje bij de rivier en over het leven op het land en de jaarmarkt wordt geschreven.

De gebeurtenissen waarover wordt verteld zijn gebaseerd op het leven van Tist, het is zijn verhaal dat Joppe achteraf vertelt, na Tists overlijden en begrafenis. Joppe stelt zich op als een verteller die inzicht heeft in Tist, hij laat de lezer de geschiedenis beleven door de ogen van Tist. Zo leert de lezer Tist van binnenuit kennen: “Zoveel kou en angst bij één klein meisje. Nu dat kussentje pakken en het zachtjes op haar hoofdje drukken. Een genadige dood, geen honger en dorst en kou en angst meer” (85). Het is dus ook via de ogen van Tist dat de lezer de pastorale beschrijving van zijn omgeving in 1913 meekrijgt en de apocalyptische in 1917.

Omdat in de hoofdstukken in het verleden ook veel dialogen voorkomen, komt de lezer ook de gedachten en visies van andere personages te weten. Daarnaast geven ook hun handelingen inzicht in wat deze personages denken en voelen en wat men denkt over het gedrag van Tist. Het feit dat hij door anderen regelmatig ‘keikop’ wordt genoemd is dan ook veelbetekenend voor het karakter van Tist.

Personages

Joppe is de protagonist in *Met huid en haar*. We leren hem kennen via zijn gedachten en via de gebeurtenissen in het verhaal en hoe hij daar mee omgaat. De andere personages uit het verhaal praten tegen Joppe over hemzelf, dit zijn ook momenten om Joppe beter te leren kennen.

Zo komt de lezer via Alya te weten dat Joppe voorzichtig aangelegd is, ze noemt hem zelfs “Meneer gevarendriehoek” (100). Joppe zegt inderdaad later tegen Alya dat ze voorzichtig moet zijn bij het ophangen van de boxen en dat ze niet over te ver over de rand moet hangen. Volgens Tobias wilde Joppe altijd een meisje dat aan zijn voeten lag en bleef liggen en is Alya te wild voor hem (160). Gaston vergelijkt Tist en Joppe en noemt ze allebei keikoppen. Deze eigenschap komt ook naar voren in het stagegesprek waar Joppes koppigheid en het werken in teamverband worden genoemd als verbeterpunten (157).

Joppe wil zo goed mogelijk overkomen bij Alya. Hij is verbaasd over zichzelf dat hij aanbiedt bij Tist te logeren. Eigenlijk vindt hij Tist maar lastig. Vanwege de verzorging die Tist vraagt kan Joppe niet steeds bij de voorbereiding voor de demonstratie en bij Alya zijn en voelt hij zich buitengesloten. Dit maakt hem boos. Hij is ook boos op zijn beste vriend Tobias die een concurrent is geworden waar het om Alya gaat. Hij is bang om Alya naar Tobias te vragen, bang voor het antwoord.

Het effect van de demonstratie is groot; er worden zaken losgemaakt. Joppe gaat door het lint en vecht met Tobias en Tist krijgt er een terugslag door. De demonstratie en het

gevecht zijn het keerpunt bij Joppe. Het is het crisismoment, het sleutelmoment in zijn initiatieproces. Alle opgekropte frustratie komt er uit. Zowel vanwege Alya en Tobias, als vanwege zijn afwezigheid bij de demonstratievoorbereiding, als vanwege de zorg voor Tist die hij zelf op zich heeft genomen omdat hij zijn ouders uit en Alya in de buurt wilde hebben. Joppe voelt zich dubbel schuldig en wil beter voor Tist zorgen en het bijleggen met Tobias zijn bloedbroeder van wie hij zich realiseert dat hij juist met hem graag over Tist praat – die heeft ook heel veel met hem meegemaakt. Joppe maakt een omslag.

De vriendschap met Alya wordt een liefdesrelatie. Zij vindt hem een held vanwege zijn grote en vergaande zorg voor Tist. Hij vraagt als Alya hem kust *niet* of ze nooit meer zijn oren zal loslaten of naar waar en wanneer en hoe en of ze zal kiezen. Hij is de voorzichtigheid voorbij, hij heeft zich ontwikkeld en voelt zich sterker, hij is bezig zijn identiteit te vinden.

Joppe ontwikkelde zich ook tijdens zijn stage, als hij zijn vader ziet stuntelen beseft hij dat hij zijn vader heeft ingehaald wat betreft de verzorging van de oude mens, van Tist: “Sinds mijn eerste stage ben ik geen kind meer” (216). Hiermee geeft Joppe zelf aan wat proces van zijn initiatie heeft versneld. De maanden van zorg voor Tist vielen samen met zijn stage en kunnen daarom worden beschouwd als zijn liminale fase.

Motieven

Djembé

De Afrikaanse djembé van Alya is verbonden met de natuur en met de natuurvolkers die erop spelen. Joppe is in de ban van Alya en raakt in de ban van de trommel. De geluiden van het djembéorkest tijdens de demonstratie hebben een groot effect op het publiek. Alya vertelt over de achtergrond van de ritmes. Er is het jachtliedje dat krijgers voorbereidt op de jacht (66). Er is een deuntje dat de adem, dat de hartslag volgt – of andersom: de trom slaat en het hart volgt (144) en een wiegelied met het ritme van de harteklop dat opnieuw wordt gespeeld als kleine kinderen huilen. De djembé helpt om er bij in slaap te vallen, rustig te worden (207). Alya zou de djembé in willen zetten in haar stage in het ziekenhuis om mensen gerust te stellen (137). Als Alya speelt voor Tist heeft dit een groot effect op hem, het maakt hem rustig. Voor Tist is dit ook een ‘retreat’, het even wegtrekken naar een natuurlijker, idyllischer omgeving. Alya speelt het liedje voor de held, voor Joppe die zo goed voor Tist zorgt, en het heeft ook een groot effect op hem (208). Joppe leert ook zelf te spelen en hij speelt voor Tist waarbij hij zijn hart volgt (225).

Familie en familiebanden, generaties

Joppe doet verslag van het verhaal van Tist. Alle generaties komen daarin voor: de vader van Tist, Tist, Pol, Lex en Joppe. Al hun wel en wee passeert de revue en uit alles blijkt hoe sterk de banden met familie en in een gezin kunnen zijn.

Op een aantal momenten springen er zinnen uit die de familiebanden benadrukken: Tist weet niet wat erger is: “Naar klein Trieneke kijken, of naar moeder kijken die naar klein Trieneke kijkt” (85). Joppe ervaart zijn vader als: “Een vader die alles laat vallen en naar zijn kind toesnelt” (119). Ook het kijken naar oude familiefoto’s roept het familiegevoel op. Moeilijke momenten zijn er ook. Bijvoorbeeld als Tist niet weet wie de vader van het kind van Mie is, het ergste denkt, want hoe moet er worden omgegaan met een kind van de vijand (167).

Ook zijn er vaak subtiele verwijzingen naar de overeenkomsten tussen de mannelijke familieleden. Pas op het laatst in het verhaal wordt duidelijk wie de vader van Lex is maar al eerder zijn overeenkomsten op te merken: zowel Tist als Lex hebben angst voor het vaderschap. En alle vier trekken zij ten strijde tegen de oorlog en ontvluchten daarbij het ouderlijk huis. En het zijn keikoppen.

Joppe ervaart zichzelf en Tobias is ook een soort van familie (157) en met zijn baas van het Italiaanse restaurant spreekt hij ook over de kracht van familiebanden die ook in Italië sterk zijn.

Dood

De dood is een zeer centraal maar natuurlijk element dat in *Met huid en haar* een grote rol speelt en waarmee het verhaal direct begint. *Met huid en haar* doet verslag van het doodsbed van Tist. Het verhaal op pagina 12 over de bottenmadam die radeloos van verdriet vanwege het overlijden van haar eigen kind gek werd, is een goede inleiding op al het sterven. Er gaan veel mensen dood en hun sterven heeft een groot effect op de personages. Klein Trieneke sterft in de oorlog, moeder verdwijnt, Pol gaat dood in WOII, Mie gaat dood in Duitsland tijdens haar vakantie. We zien de doden terug op begrafenissen en begraafplaatsen die regelmatig worden genoemd, terwijl de doodsklokken luiden. Ook de veerman keert vaak in het verhaal terug: als degene die overzet van leven naar dood.

De dood van hun ‘huisdier’ bokje Sus heeft ook veel effect. Sus stond voor heel veel zottigheid en haar dood zorgt voor onenigheid in het gezin en heeft bovendien weinig positief effect gehad omdat niemand van de bok kan eten. Tist houdt hier zijn levenslange afkeer van knoflook aan over omdat Sus daarin was klaargemaakt. Tist zelf wil maar niet dood: “Honderd, duizend keer zocht Tist de dood, maar de dood wilde hem niet hebben” (121). Tist redt juist twee jongens, eentje door hem te helpen dood te gaan, de ander door hem te helpen te leven (120).

Tijdens de demonstratie worden doods klokken geluid. Voor Tist voelt dit of deze voor hem zijn bedoeld, zijn generale repetitie (123). De lichamen onder de witte lakens en de mist moeten doen lijken of er echte doden zijn: volgens de Spaanse tv zijn er 100 doden.

Er zijn verwijzingen naar de holocaust: de pekduivels en de bottenmadam maakten het nooit zo bont als de mensen van vlees en bloed of wolven of duivels, naar de doden tijdens 9/11 en naar de dood op de stage van Tobias (136). *Met huid en haar* eindigt met de begrafenis van Tist (232).

Oorlog

In *Met huid en haar* is steeds sprake van oorlog. De oorlog die staat voor de apocalyps, een grote ramp en vernietiging van (een deel van) de wereld en dus ook van de natuur. In *Met huid en haar* betreft het de Grote Oorlog, WOI. Hierover verneemt de lezer hoe onmenselijk het leven was, met grote armoede en hongersnood in de laatste oorlogsjaren. De rampspoed thuis doet Tist vertrekken naar die oorlog. Tist droomt er tot op hoge leeftijd nog over, de oorlog zit nog altijd in hem (24). Hij houdt er iets aan over: met eten knoei je niet en je gooit geen eten weg (151).

Ook WOII speelt een rol als Pol daarnaar vertrekt en zo het gedrag van zijn vader kopieert. Tist verwijt dit zijn zoon: alleen snotneuzen die nooit in een oorlog zaten willen er naar toe (162). Als later de verhalen over de holocaust bekend worden, wordt de wens voor de toekomst uitgesproken dat Lex nooit een oorlog zal hoeven meemaken (174-176).

Lex vertrekt naar een stad in het noorden om te demonstreren tegen de Vietnamoorlog. Hiervan zijn beelden op tv te zien, burgers, kinderen worden het slachtoffer, Tist kan er niet naar kijken (211).

In *Met huid en haar* komen verwijzingen voor naar 9/11 en het vallen van de torens (83). Iedereen weet nog waar hij was en wat hij deed op het moment van de aanslag. Door het gevoel dat de oorlog dichtbij is en doordat de jeugd de oorlog zo verwerpelijk vindt komt er een demonstratie tegen waar Joppe bij betrokken is. Daarin worden de verschrikkingen van de oorlog nagebootst: geluiden, gewonden. Tist is boos op de geluiden en op het namaken van wonden. De wereld is uiteen gescheurd in twee helften, in wie er in zat en wie de oorlog van horen zeggen kent (83).

Behalve echte oorlog is er ook nog de innerlijke oorlog van Tist. Hij trekt het boetekleed aan van het overlijden van zijn zusje en het weggelopen van zijn moeder en zijn schuldgevoel blijft. Hij zal nooit meer volledig van iemand durven houden.

Beeldspraak

In *Met huid en haar* komt beeldspraak voor met verwijzingen naar natuur. Zo worden bonsaiboompjes met mensen vergeleken: “Maar kromme wortels of niet, als ze maar nieuwe blaadjes krijgen” (131).

Er is vaak sprake van een veerman, een letterlijke, over de rivier maar ook de dokter is de veerman die komt met zijn bootje. Tist vergelijkt het leven met een sjokkend paard, een sukkeldrafje, gewone draf en vliegende galop en uit de bocht vliegen, maar voor Joppe gaat de vliegende galop (van de tijd) nog te traag.

4 Conclusie

In alle vijf de geanalyseerde romans van Marita de Sterck komt natuur voor. Opvallend is dat, waar Bracke juist niet de verhaalmotieven gebruikt om de aanwezigheid van de relatie mens-natuur aan te tonen, in de vijf geanalyseerde romans het vaak de motieven zijn die een duidelijk inzicht geven in welke natuurlijke elementen een belangrijke rol spelen in de initiatieprocessen, zoals bijvoorbeeld het helende water in zowel *Splinters* als in *Op kot*, de wond in *Wild vlees* of de djembé in *Met huid en haar*.

Er zijn grote verschillen in de wijze waarop en in de mate waarin de natuur voorkomt. Zo zijn er duidelijke verschillen te constateren tussen de twee stads- en de drie andere romans. Zowel in *Op kot* als in *Niet zonder liefde* vinden we geen natuurlijke ruimte, geen 'echte' natuur. Zelfs 'urban nature' is in *Niet zonder liefde* niet te vinden. In *Op kot* is dat een enkele keer, het betreft dan het park, waar het op dat moment de ruimte vertegenwoordigt van het 'buitenleven'.

Er is wel natuurlijke ruimte in de andere romans. *Splinters* speelt zich deels af in een kamp in het bos en tijdens een uilentocht, en de dierentuin en het speelveldje vertegenwoordigen de 'urban nature'. In *Wild vlees* is de appelboomgaard prominent aanwezig en in *Met huid en haar* is de landelijke omgeving van de jonge Tist belangrijk in het verhaal. Hieronder volgt een bespreking van de resultaten van de analyses.

Natuur

In *Splinters* is volop natuur aanwezig: het kampgebied in het bos met het moeras en de vele vleermuizen. Jutta verblijft ook in haar herinneringen in de natuur. Aan zee, waar ze als kind met haar ouders de zomervakantie doorbracht. In de stad komt 'urban nature' voor in de vorm van de dierentuin en van het speelveldje voor Jutta's flat. Het water van de zee en het zand zijn natuurelementen. Water heeft uiteindelijk een louterend en helend effect op Jutta, zij spoelt haar vorige leven van zich af en gaat verder.

In de stadsroman *Op kot* heeft de natuur de vorm van Ib de tamme huisrat. In de stad staat het park voor de 'urban nature'. Door de begrafenissen van het ratje, het feestje en er te plassen krijgt het park de functie van buiten. De rattenkoning is een verwijzing naar (een speling van) de natuur. Dit heeft overeenkomsten met Ib en haar dode en zwakke jong en met Nina en haar moeder.

In beide romans is water een belangrijk natuurlijk element bij het afwentelen van de crisis waarin protagonisten Jutta en Nina terecht zijn gekomen. Nadat Jutta na een aantal weken eenzame afzondering uit haar kamer komt, gaat ze met haar kamer, met haar herinneringen en met zichzelf aan de slag. De afsluitende douche daarna met het ranselende water op haar nek en schouders markeert de overgang naar het einde van haar crisis.

Ook in *Op kot* is er sprake van helend water. Nu markeert het water de eerste stap op weg naar het einde van Nina's crisis. Nina wordt gebaad door haar vriendinnen Laura en Judith waarna Judith besluit bij Nina in bad te stappen: "Alles is warm en zacht, arm tegen arm, wang tegen wang" (141). Het is als een hergeboorte: de crisis is nog niet bezworen maar hierna is Nina in staat zich voor het eerst tegen haar vriendinnen over haar verleden uit te laten en maakt zij een voorzichtig stapje vooruit.

De roman met de belangrijkste rol voor de natuur is *Wild Vlees*. De natuur krijgt hierin vorm door de appelboomgaard van grootvader Julien.

In de stadsroman *Niet zonder liefde* komt geen werkelijk natuurlijke ruimte voor. De stekelvarkens refereren aan de natuur, het betreft hier de parabel die binnen het verhaal wordt verteld. Het beoefenen van parkour refereert ook aan natuur. Kinderen doen het als vanzelf en mensen die in de natuur leven ook. Parkour is als katten tegen de muur klevend.

In *Met huid en haar* speelt de natuur vooral een rol in het leven van de jonge Tist en is zichtbaar in de omgeving van het huis aan de dijk. In de betreffende hoofdstukken komt Joppe niet voor, hij is er de verteller van en alleen op de achtergrond aanwezig. In de vertelling klinkt door dat Tist gelukkig is in zijn dorp aan de rivier waar het buitenleven veel invloed heeft op het leven van de personages. Tists idealistische kijk op de landelijke omgeving contrasteert daardoor scherp met het harde realisme van de natuur ten tijde van de oorlog. De djembé waar Alya op speelt refereert aan natuur en aan natuurvolkoren.

Pastorale

Pastorale is in *Splinters* zichtbaar als de tegenstelling tussen kamp en stad. Het kamp met al zijn leuke bezigheden in een tijdelijke wereld zonder problemen is populaire pastorale, het tijdelijk wegtrekken uit de stad naar een natuurlijker omgeving is pastorale 'retreat'. Van het kamp neemt Jutta iets mee: de slaapzak van Anton, een 'pastoral trace', om zo een stukje van de pastorale bij zich te houden. Ook de uilentocht is een pastorale 'retreat'. De vakanties aan zee zijn populaire pastorale, het geïdealiseerde buitenleven.

De dierentuin heeft twee gezichten, Jutta beziet deze nu met een kritische blik maar herinnert zich nog hoe zij de dierentuin zag als kind. Kritische en populaire pastorale worden tegenover elkaar geplaatst.

Nina ontgroeit in *Op kot* haar ouderlijk huis in een klein stil dorp. De tegenstelling dorp – stad verscherpt en valt in het voordeel van de stad uit. Het geeft de ontwikkeling in Nina aan en is een voorbeeld van kritische pastorale. Kritische pastorale is ook te vinden in Pols verhaal over de hulp van studenten op het platteland bij de dreigende mislukking van de aardappeloogst. Het is realistisch en idealiseert het leven op het platteland niet. De hulp van de studenten wordt wel als idealistisch ervaren. Schrijven is Nina's pastorale 'retreat', het

tijdelijk ontsnappen aan de werkelijkheid naar een betere omgeving, voor haar ligt deze ontsnapping in het schrijven van fictie.

De appelboomgaard in *Wild vlees* toont de cyclus van leven, groei en dood en staat symbool voor traditionele pastorale; de geïdealiseerde landelijke omgeving en het moreel zuivere leven. De boomgaard is de 'idealized garden'. In de bewoners van het huis herhaalt de cyclus van leven en dood zich.

De benaming van bomma van den boerenbuiten is in *Niet zonder liefde* een verwijzing naar pastorale. Omdat zij, achteraf gezien, de enige was die goed omging met de miskraam van Céline, krijgt de verwijzing een idealistisch karakter. De natuur van Afrika: het platteland, de rode savanne, het hoeden van de kudde samen met zijn broers, en de kracht van runderen; de koeien en de stieren, is Florents geïdealiseerde pastorale herinnering aan Afrika.

De natuur in *Met huid en haar* is zichtbaar in de omgeving van het huis aan de dijk. Hier wordt het moreel zuivere landelijke leven geleefd, het leven op het platteland. Alles ademt de pastorale sfeer. Een door de ogen van de jonge Tist gezien idealistisch beeld, een pastorale beschrijving van zijn omgeving in 1913. De cyclus van leven en dood op het platteland maakt de pastorale realistisch. In de oorlog is het drama thuis voor Tist een grotere ramp dan de oorlog en hij zoekt de oorlog op: een 'escape' uit schuldgevoel.

Op het ziekbed van de oude Tist is het spel van Alya op de djembé een 'retreat', het tijdelijk wegtrekken naar een natuurlijker omgeving. Voor een aantal personages is het café een 'retreat', een tijdelijke ontsnapping uit het dagelijkse leven.

Plaats

Jutta's slaapkamer in *Splinters* is volkomen haar plaats. Het woelen in het stro op het kamp is plaats, de speciale tijd die Jutta doorbrengt met haar vader is plaats en dit gevoel houdt zij vast in haar knuffelbeer.

In de vijf romans is een aantal keren een rol weggelegd voor dieren. In *Splinters* is dat de teddybeer van Jutta. Een knuffeldier is weliswaar geen levend dier maar behalve dat het voor kinderen de verbeelding is van een echt dier, staat de teddybeer voor de momenten die Jutta deelde met haar vader, momenten die haar een gevoel van verbondenheid gaven, een plaats. Een plaats die haar is ontnomen en die zij tracht vast te houden in het knuffelbeest. Het heremietkreeftje vertolkt deze rol nog duidelijker. Zoals vader dit diertje zijn schelp, zijn plaats ontnam, zo ontnam haar vader ook Jutta haar plaats.

Het huis in *Op kot* vindt zichzelf een plaats, vooral het kot van Nina en de keuken. Ib 'helpt' de eerste maanden bij het krijgen van een thuisgevoel, een plaats. De fysieke nabijheid en het leren kennen van de kotbewoners versterken haar familiegevoel, haar gevoel van verbondenheid, het gevoel van plaats. Op het einde bedankt Nina het huis dan ook, het is echt haar plaats geworden. Er is ook een opening naar haar ouders, waardoor de plaats die ze nooit heeft gehad, nooit als zodanig heeft ervaren, nu tot haar leven kan gaan behoren.

Het huis van Julien en de eerdere generaties in *Wild Vlees*, vertegenwoordigt voor velen een plaats en is meer plaats voor Max dan zijn ouderlijk huis ooit was. De appelboomgaard is voor hem erg belangrijk. Hij is er opgegroeid, het is zijn thuis en hij ontleent er voor een groot deel zijn identiteit aan. De appelboomgaard is mede wie Max is, het is zijn stabiele factor, en nu zijn grootvader die de boomgaard vertegenwoordigde, en een deel van de boomgaard zijn weggefallen, wankelt Max. Want behalve dat hij er vaak logeerde houdt hij ook heel veel van de bewoners. Ook het kot van Konstant en diens armen zijn meteen een plaats, in dit geval voor Anne.

Omdat Florent in *Niet zonder liefde* 'zijn' Afrikaanse landschap aan zijn zoon wil laten zien refereert dit ook aan plaats. Voor Arjun en Juma is de flat van Mo een plaats, maar ook de liefde tussen hen geeft Juma en Arjun een plaats. Zeker omdat ze die allebei thuis niet vinden. Er is in deze stadsroman plaatsverbondenheid door natuurlijke aspecten: de meeuwen die oma door de lucht ziet scheren. Ook het vele telefoneren refereert aan plaats en toont het verlangen naar verbondenheid met anderen.

In *Met huid en haar* is, tot de drama's plaatsvinden, het ouderlijk huis van Tist een plaats voor hem. Na zijn vlucht vindt hij nergens meer een plaats. Ook in *De Volkslust* niet die een plaats is voor velen maar niet voor Tist. Familie en familiebanden zijn sterk in deze roman en geven ook betekenis aan het archetype plaats. Voor Joppe staat ook zijn vriend Tobias voor plaats.

Apocalyps

Wat betreft de drie 'images of nature', daarvan komt apocalyps in de romans veel minder voor dan de pastorale en plaats. De apocalyptische dreiging van het moeras als symbool voor de crisis van Jutta in *Splinters*, de wraak van Max en de levend gekookte mosselen die sterven in de pan voor het genot van de volwassenen en het deels omhakken van de appelboomgaard in *Wild vlees* en de honger, de dood en de vernietiging van de wereld ten tijde van oorlog in *Met huid en haar* zijn de enige momenten. Het betreft hierbij niet de stads- maar de andere drie romans.

Initiatieproces

In *Splinters* storten de relatie en de breuk met Anton en het mislukte feestje Jutta in een crisis. Ze sluit zich tijdens haar crisis op in haar slaapkamer. Haar kamer staat symbool voor haar liminale fase en ruimte, voor het initiatieproces dat ze doormaakt. Het is haar reis naar volwassenheid, het verkrijgen van haar eigen identiteit. De ontwikkeling van Jutta wordt duidelijk geschetst. Van een teruggetrokken meisje verandert ze tijdens de verkering langzaam in een vrouw - ook haar ontmaagding is deel van haar initiatieproces - waarna een pauze optreedt in de vorm van een crisis waar zij zichzelf uitsleept en waar ze goed uit komt. De glijbaan die vaak in haar dromen voorkomt staat voor de fase in het initiatieproces waarin Jutta zich bevindt. Het ranselende water van de douche is het sleutelmoment, het markeert de overgang naar de weg uit haar crisis.

Antons initiatieproces krijgt in de roman veel minder aandacht. Hij refereert er eenmaal zelf aan als zijnde een tocht door een donker bos, een titanengevecht met de mooie prinses op het eind.

Een belangrijk dier is Ib, de tamme rat van Nina uit *Op kot*. Het drama van het afstoten van het pasgeboren zwakke jong is de directe aanleiding voor de crisis van Nina die zich al lang aankondigde. Ib volgt slechts haar natuurlijke, dierlijke gedrag maar voor Nina is het de verpersoonlijking van het drama dat zij zelf heeft meegemaakt. De situatie met het dood geboren en verstoten ratje lijkt veel op de geboorte van Luna en van haarzelf en op de verstoting door haar moeder in haar kindertijd. Door Ib vanaf dat moment te negeren kopieert Nina haar moeders gedrag. Nina's latere herstel houdt ook het herstel in van de hechting met haar moeder en van de hechting aan Ib waarvoor zij de zorg weer op zich neemt.

Tijdens de crisis waarin Nina terecht komt sluit ze zich op in haar kamer. De crisis is Nina's liminale fase en haar kamer haar liminale ruimte. Nina maakt een proces door, al vanaf het moment dat ze op kot is komen wonen, ze is bezig volwassen te worden. De gebeurtenissen zetten haar gevoelens op scherp en de dood van het ratje is een drama te veel. Het zijn haar kotgenoten die Nina helpen er weer bovenop te komen, waarbij het nemen van een bad, samen met Judith, het sleutelmoment is, een natuurlijk proces van opnieuw geboren worden.

Spiegels zijn symbolisch voor de fase in het initiatieproces waarin Nina zich bevindt en tonen haar ontwikkeling. Ook haar dromen werpen hier een licht op. Het herstel van Ib na de operatie is vergelijkbaar met de situatie en gemoedstoestand van Nina na haar crisis. Na de crisis komt Nina's eigen identiteit naar boven. Het grootste deel van de 'reis' is achter de rug. Haar relatie met David en ontmaagding zijn stapjes verder, het zoeken naar professionele hulp ook. De pop als het alter ego van Nina staat ook symbool voor haar ontwikkeling. De (voorlopig) laatste fase van haar initiatieproces is de fotoexpositie met daarin de pop die haar en Luna's geboorte visualiseert: ze durft zichzelf te tonen.

De heftige gevoelens van Max, zijn schuldgevoel, woede en intense verdriet maken dat hij een zoektocht onderneemt, een reis, op zoek naar antwoorden. De appelboomgaard is als grond van zijn bestaan, zijn identiteit, letterlijk en figuurlijk onder hem weggeslagen, en hij moet zijn fundament hervinden. Zijn reis brengt hem op een aantal plekken, liminale ruimten in zijn initiatieproces. Hij moet hier eerst doorheen, de reis afmaken, voordat hij kan rouwen en verder kan. De wond aan zijn hand die open moet blijven en veel pijn moet blijven doen, is daarvan een symbool: eerst moet Max zijn zoektocht, zijn reis, zijn initiatieproces volbrengen. Dan pas kan hij 'genezen'. Het feit dat hij bij de nieuwe bewoners van grootvaders huis als tuinman aan de slag kan in de appelboomgaard schenkt hem weer vaste grond, geeft hem zijn identiteit weer terug.

De tocht in de auto is de apotheose, de samenballing van alles wat vooraf ging. Deze trip is Max' geconcentreerde initiatieproces, met de afgesloten auto als liminale ruimte, de liminale fase in het kort: de ervaring in de tunnel als samenballing van zijn initiatie. Na de angst volgt de overwinning en de kick en het vooruitkijken naar de toekomst. Met een meer volwassen identiteit.

Het initiatieproces van Juma in *Niet zonder liefde* is niet aan natuur verbonden maar aan de ontwikkeling van haar liefdesrelatie met Arjun en aan de vele moeizame relaties tussen de personages onderling, haar familie. Ook is het proces verbonden aan de manier waarop Juma haar handelen baseert op de familierelaties en aan de keuzes die ze daarbij maakt.

Uiteindelijk kiest ze voor zichzelf, voor haar eigen identiteit. Hierin is een parallel zichtbaar met de parabel van Schopenhauer die in *Niet zonder liefde* wordt verteld. Het gedrag van de stekelvarkens uit de parabel is symbolisch voor het gedrag van de personages in *Niet zonder liefde*. Voor het zoeken naar precies de juiste distantie tussen familieleden onderling voor een prettig leven samen.

Voor Juma deze keuze maakt is er sprake van een overgangsfase, van een letterlijke en figuurlijke reis. Juma bevindt zich in haar initiatieproces waarin de voorafgaande maanden in de finale terecht komen. Hindernissen maken een deel uit van Arjuns persoonlijkheid, zijn identiteit. Voor Juma zijn het (nog) struikelblokken. Haar grootste hindernis is ze zelf. In de korte duur van de rit maakt Juma een omslag, ze kiest voor zichzelf en voor Arjun. Wat automatisch het zich afkeren van haar moeder betekent. De tocht met de metro staat voor dit (versnelde) initiatieproces, waarbij de tocht de liminale fase en de metro de liminale ruimte en het middel van transport representeren, de metro is zowel haar letterlijke transportmiddel tussen begin- en eindpunt, als haar figuurlijke passage tussen twee fasen in haar initiatieproces.

Arjun vindt troost in het 'urban realism' van parkour dat hem identiteit verleent, het beschermt hem symbolisch tegen mogelijke vijanden. Er is bij hem nauwelijks sprake van een initiatieproces of van een ontwikkeling. Alleen op het eind van het verhaal ziet hij in hoe fout

het was de ouders uit elkaar te willen drijven. En ziet hij in dat de wereld niet alleen om hem en Juma draait.

De initiatie van Joppe speelt zich af vanaf maart tot aan de begrafenis van Tist in augustus. De demonstratie en het gevecht zijn het keerpunt. Het is het crisismoment in zijn initiatieproces. Tegelijkertijd met zijn zorg voor Tist ontwikkelt Joppe zich tijdens zijn stage: “Sinds mijn eerste stage ben ik geen kind meer”. Hiermee geeft Joppe in *Met huid en haar* zelf aan wat het proces van zijn initiatie heeft versneld. De maanden van zorg voor Tist vallen samen met zijn stage en deze periode kan daarom worden beschouwd als zijn liminale fase. Bij Joppe speelt de natuur een minder grote rol in zijn initiatieproces. De meest bepalende manier waarop hij met de natuur te maken heeft is als Alya op de djembé speelt. De djembé zorgt met zijn ritmes voor rust, geruststelling en ontspanning maar zweept ook op tijdens de demonstratie en kan het ritme laten klinken voor de held of met een ritme zorgen voor de opwindende van de jacht. De ritmes en klanken van de djembé hebben een sterke invloed op Joppe. Iedere keer dat hij ze hoort, ondergaat hij heftige emoties. Het is de djembé die hem in de opeenvolgende stadia van zijn initiatieproces begeleidt.

De onderzoeksvraag in deze thesis luidt:

Op welke wijze speelt de natuur een rol in het initiatieproces van de protagonisten uit vijf recente adolescentenromans van Marita de Sterck?

Hieronder zal een antwoord op deze vraag worden gegeven.

De stedelijke omgeving is zoals Kahn en Kellert dat verwachten inderdaad een belangrijke context in de vijf geanalyseerde jeugdromans. En ook Kaplan en Kaplan hebben grotendeels gelijk met hun bewering dat adolescenten een voorkeur hebben voor verstedelijkte gebieden. De uitspraak van David Whitley dat in adolescentenromans de natuur beperkt voorkomt blijkt ook juist te zijn.

Met uitzondering van *Wild Vlees* speelt de stedelijke omgeving in alle romans een rol. Een grote rol (in *Op Kot* en in *Niet zonder liefde*) of een minder grote (in *Splinters* en in *Met huid en haar*). Dit neemt echter niet weg dat er ook in romans die zich afspelen in de stad natuur in voorkomt: in alle vijf de romans wordt de natuur duidelijk gevoeld, zelfs in de stadsromans *Op kot* en *Niet zonder liefde*.

De natuur krijgt nergens expliciete nadruk, met als enige uitzondering het zomerkamp in *Splinters* dat juist zeer nadrukkelijk de natuur deels als setting heeft. Aan het milieu, of aan de milieuproblematiek wordt in geen van de vijf romans aandacht besteed.

Bij de keuze van het corpus is gelet op het moment van verschijnen van de vijf romans. Ze zijn allen verschenen terwijl er al sprake was van een wereldwijde milieucrisis en terwijl ook het begrip *ecocriticism* al werd gehanteerd. Behalve de eenmalige vermelding van recycling in *Op kot* is daar in geen van de romans iets van terug te vinden. Er is geen sprake van een ecologische boodschap en ze dragen (daarom) niet bij aan het bewuster maken van de eigen rol van mensen in de bedreiging van de natuur. Er is echter van deze bedreiging in geen van de romans iets terug te vinden. Er is dus in geen van de romans sprake van een hernieuwde aandacht voor de natuur in de vorm van betrokkenheid bij het milieu en bij de milieuproblematiek die volgens Whitley weer langzaam aan het ontstaan zou zijn (Whitley, 31).

Natuur komt voor in vele vormen. Bijvoorbeeld in de reizen en vakanties die er worden gemaakt naar werkelijk natuurlijke ruimte, in de vorm van dieren, van natuurlijke elementen zoals zand en water of in de vorm van de fysieke verbondenheid met mensen die voor een plaats zorgt.

Natuur is te vinden in het echt: op het platteland of in een park, in de vlucht van vogels maar ook in flashbacks, herinneringen of dromen waarbij men zich de natuur herinnert of inbeeldt. Wat dat betreft heeft Bracke gelijk als zij zegt dat er in iedere roman kan worden gelet op het voorkomen van de natuur, zelfs in stadsromans. Hoewel de natuur daar vaak alleen met een vergrootglas of pas na diepgaande analyse te ontdekken valt.

Initiatie en initiatieriten zijn van oudsher sterk verbonden met de natuur. De natuur speelt in de vijf geanalyseerde romans wisselende en sterk uiteenlopende rollen. Bijvoorbeeld een rol op de achtergrond zoals in *Niet zonder liefde* waarin de natuur als decor aanwezig is in de parabel over de stekelvarkens, of een rol die vooral veel betekent voor de sfeer van het verhaal in *Met huid en haar* tot de allesbepalende rol van de natuur in *Wild vlees* waar de boomgaard letterlijk en figuurlijk de grond van Max' bestaan betekent. De natuur is dus altijd aanwezig en speelt altijd een rol en is dus steeds, in iedere geanalyseerde roman van belang.

De rol van de natuur wisselt ook sterk waar het de initiatieprocessen van de protagonisten betreft. De natuur kan het directe crisismoment veroorzaken, zoals het natuurlijke, dierlijke gedrag van het ratje Ib of de dood van Max' grootvader dat doen. De natuur kan zich tijdens het initiatieproces ook op de achtergrond bevinden zoals in de vorm van de djembé van Alya of in de vorm van de wond van Max en daar een ondersteunende of symbolische rol vervullen.

De natuur kan echter ook een louterende rol vervullen en zorgen voor genezing en herstel zoals het water van Jutta's douche en het water tijdens het baden en opnieuw geboren worden door Nina.

Doordat Max als tuinman voor dat deel van de appelboomgaard dat zal blijven voortbestaan zal gaan zorgen, heeft de natuur voor hem een louterende en tegelijkertijd een hele praktische rol.

Bij de louterende rol van de natuur wordt gebruik gemaakt van de herstellende, genezende kwaliteiten van de natuur waarbij op het persoonlijke niveau van de personages een verandering teweeg wordt gebracht: 'nurturing human development'. Er heeft zich voor die tijd inderdaad een periode van instabiliteit en lijden voorgedaan. En er treedt inderdaad pas herstel op indien het personage daarvoor open staat, het is een reflectie van het innerlijk (Whitley, 20). Er is sprake van een diepgaande emotionele ervaring bij het ondergaan van de natuur waarbij het dus niet uit hoeft te maken of men zich daarbij op het platteland of in de stad bevindt. In iedere roman kan worden gelet op het voorkomen van de natuur, zelfs in stadsromans.

Als algemene conclusie kan worden gesteld dat de natuur alom tegenwoordig is in de vijf geanalyseerde romans en daarin vele verschillende en vaak belangrijke rollen speelt. De rol van de natuur in de afzonderlijke romans is groter dan de rol die de natuur in de afzonderlijke initiatieprocessen van de protagonisten speelt, daarbij spelen namelijk ook andere verhaalelementen vaak nog een belangrijke rol, bijvoorbeeld de adolescente protagonist zelf, één of meer andere personages in het verhaal of ervaringen die zijn opgedaan in de zorg voor de medemens.

5 Discussiepagina

De belangrijkste vraag die het werken aan deze thesis heeft opgeroepen is de vraag wat men precies kan beschouwen als natuur. Ook Bracke komt in haar dissertatie tot deze vraag die daarin niet wordt beantwoord (152, 153). Het gaat hierbij om het verschil tussen wat als 'echte' natuur wordt aangeduid en wat wordt aangeduid als gecultiveerde natuur in de stad met het concept 'urban nature'.

Bij een wetenschappelijk onderzoek zou er een definitie gebruikt kunnen worden om zodoende tijdens onderzoek en analyse geen onduidelijkheid te ervaren over wat de natuur 'is'.

Bijkomende vraag is dan wie de grens tussen wat natuur is en wat niet vast mag stellen. Zijn dit de literatuurwetenschappers die zich bezighouden met *ecocriticism* of moeten zij te rade gaan bij biologen? Hierbij kan tevens meespelen of er zich wat dit betreft veranderingen hebben voorgedaan in perceptie sinds het ontstaan van de wereldwijde milieucrisis en of dit effect heeft in definiëring.

Een andere vraag betreft de invulling van de archetypen. Daar waar de pastorale redelijk eenvoudig te herkennen en te beschrijven is, is dit bij plaats en apocalyps veel minder het geval. Vooral bij plaats lijkt het verband met dat wat als natuur wordt gezien soms moeizaam tot stand te worden gebracht. Het is een discussie waard om plaats en archetypen af te kunnen bakenen.

Het is vast en zeker mogelijk om ook andere archetypen bij de ecokritische analyse te betrekken, bijvoorbeeld het archetype van de zorgende moeder, van de 'Mother Earth' of het archetype van de 'wilderness', archetypen waarbij een onlosmakelijk verband met de natuur bestaat.

Interessant onderwerp van onderzoek is ongetwijfeld dat wat er in jeugdliteratuur in Nederland over het milieu en de milieucrisis wordt geschreven. En hoe anders dit is in hedendaagse werken, werken uit deze tijd van milieucrisis en van milieubewustzijn, vergeleken met werken van voor die tijd (Bracke, 174). Hier kan dan een afbakening plaatsvinden in tijd of een keuze worden gemaakt voor een auteur of genre. Aangezien er, zeker in Nederland, nog weinig aandacht aan dit onderwerp is besteed, ligt er nog een heel onderzoeksgebied open.

Een ander interessant onderzoeksonderwerp kan de verdieping zijn van ecokritisch onderzoek zijn naar de verschillen tussen stads- en andere romans.

6 Bronnen

LITERATUURLIJST

Primair

- Sterck, M. de, (2006). *Met Huid en haar*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Sterck, M. de, (2012). *Niet zonder liefde*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij.
- Sterck, M. de, (2013). *Op kot*. (2^e druk, e-book). Uitgeverij Querido.
- Sterck, M. de, (1998). *Splinters*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij B.V.
- Sterck, M. de, (2003). *Wild vlees*. Groningen: Wolters-Noordhoff.

Secundair:

1. Adkins, K. (2004), "Foundation-Stones": Natural History for Children in St. Nicholas Magazine (p. 31-47), in: Dobrin, S.I. & Kidd, K.B. (Eds.), *Wild Things: Children's Culture and Ecocriticism*. Detroit, MI: Wayne State University Press.
2. Appleyard, J.A., S.J. (1991). *Becoming a Reader: The Experience of Fiction from Childhood to Adulthood*. Cambridge: Cambridge University Press.
3. Bavidge, J. (2009), *Ecocitizens: What Does Urban Ecocriticism of Children's Literature Unearth?* In: *Deep into Nature: Ecology, Environment and Children's Literature* (p. 9-10). Devoted to the IBBY/NCRCL MA conference held at Roehampton University on 15 November 2008: Children's Literature and the environment.
4. Bhalla, A. (2012). Eco-Consciousness through Children's Literature – A Study, In: IRWLE VOL. 8 NO. II.
5. Bloois, J. de & Peeren E. (2010). *Kernthema's in de literatuur- en cultuurwetenschap*, Den Haag: Boom Lemma uitgevers.
6. Boven, E. Van & Dorleijn, G. (2010). *Literair mechaniek: Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten* (2^e geh. herz. dr). Bussum: Uitgeverij Coutinho.
7. Bracke, A. (2012) *Ecocriticism and the Contemporary British Novel*, proefschrift ter verkrijging van de graad van doctor aan de Radboud Universiteit Nijmegen.
8. Cutter-Mackenzie, A. Payne, P.G. & Reid, A. (2011) (Eds.) Editorial, *Environmental Education Research*, 16:3-4, 253-264.
9. Dobrin, S.I. & Kidd, K.B. (2004), Introduction: Into the Wild (p. 1-15), in: Dobrin, S.I. & Kidd, K.B. (Eds.), *Wild Things: Children's Culture and Ecocriticism*. Detroit, MI: Wayne State University Press.
10. Dobrin, S.I. (2004), "It's Not Easy Being Green": Jim Henson, the Muppets, and Ecological Literacy (p. 232-253), in: Dobrin, S.I. & Kidd, K.B. (Eds.), *Wild Things: Children's Culture and Ecocriticism*. Detroit, MI: Wayne State University Press.
11. Ghesquière, R. (2009). *Jeugdliteratuur in perspectief*. Leuven: Acco.
12. Greenway, B. (1994-1995). Introduction: The Greening of Children's Literature, In *Children's Literature Quarterly, Special Section: ecology and the child*.
13. Herman, L. & Vervaeck, B. (2009). *Vertelduivels: Handboek verhaalanalyse* (4^e ongew. dr). Nijmegen: Uitgeverij Vantilt.

14. Hilton, M. & Nikolajeva, M. (2012), Time of Turmoil, in: M. Hilton & M. Nikolajeva (Eds.), *Contemporary Adolescent Literature and Culture: The Emerging Adult*. Farnham (UK): Ashgate Publishing Limited.
15. Joosen, V. & Vloeberghs K. (2008). *Uitgelezen Jeugdliteratuur: Een ontmoeting met traditie en vernieuwing*. Leuven: LannooCampus & Leidschendam: Biblion Uitgeverij.
16. Kahn, P.H. & Kellert, S.R. (Eds.). (2002), *Children and Nature: Psychological, Sociocultural, en Evolutionary Investigation*, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
17. Lierop-Debrauwer, H. van & Bastiaansen-Harks, N. (2005). Over grenzen: De adolescentenroman in het literatuuronderwijs. In: *Lezen en leesgedrag van adolescenten en jongvolwassenen*, Stichting Lezen reeks 6. Delft: Eburon.
18. Lierop-Debrauwer, H. van (2002). Een gemiste kans: De adolescentenroman voor de jeugd in het literatuuronderwijs in de tweede fase. In: *Lezen en leesgedrag van adolescenten en jongvolwassenen*, Stichting Lezen reeks 5. Delft: Eburon, p.15-25.
19. Natov, R. (2009), Pastoral and Healing: The Image in the Imagination. In: *Deep into Nature: Ecology, Environment and Children's Literature* (p. 3-4). Devoted to the IBBY/NCRCL MA conference held at Roehampton University on 15 November 2008: Children's Literature and the environment.
20. Newman, M. (2009), More than human: How Deep Is Ecology in Children's Fiction? In: *Deep into Nature: Ecology, Environment and Children's Literature* (p. 12). Devoted to the IBBY/NCRCL MA conference held at Roehampton University on 15 November 2008: Children's Literature and the environment.
21. Platt, K. (2004), Environmental Justice Children's Literature: Depicting, Defending, and Celebrating Trees and Birds, Colors and People (p. 183-197), in: Dobrin, S.I. & Kidd, K.B. (Eds.), *Wild Things: Children's Culture and Ecocriticism*. Detroit, MI: Wayne State University Press.
22. Plevin, A. (2004), Still Putting Out "Fires": Ranger Rick and Animal/Human Stewardship (p. 168-182), in: Dobrin, S.I. & Kidd, K.B. (Eds.), *Wild Things: Children's Culture and Ecocriticism*. Detroit, MI: Wayne State University Press.
23. Sigler, C. (1994-1995). Wonderland to Wasteland: Toward Historicizing Environmental Activism in Children's Literature. In *Children's Literature Quarterly, Special Section: ecology and the child*.
24. Sterck, M. De (1997). 'Een vaste stek? De adolescentenroman tussen Nijntje en Nabokov.' In: H. van Lierop-Debrauwer, H. Peters en A. de Vries (red.), *Van Nijntje tot Nabokov. Stadia in geletterdheid*. Tilburg: Tilburg University Press, p.80-95.
25. Strickland, T. (2009), Stones, Woods and Water: Deep Ecology and Children's Literature. In: *Deep into Nature: Ecology, Environment and Children's Literature* (p. 6-7). Devoted to the IBBY/NCRCL MA conference held at Roehampton University on 15 November 2008: Children's Literature and the environment.
26. Talairach-Vielmas, L. (2009), Victorian Children's Literature and the Natural World: Parables, Fairy Tales and the Construction of 'Moral Ecology'. In: *Deep into Nature: Ecology, Environment and Children's Literature* (p. 13-14). Devoted to the IBBY/NCRCL MA conference held at Roehampton University on 15 November 2008: Children's Literature and the environment.
27. Whitley, D. (2012), Adolescence and the Natural world in Young Adult Fiction, in: M. Hilton & M. Nikolajeva (Eds.), *Contemporary Adolescent Literature and Culture: The Emerging Adult*. Farnham (UK): Ashgate Publishing Limited.

INTERNET

1. <http://www.dbnl.org/auteurs/auteur.php?id=ster019> (7 mei 2013).
2. <http://users.telenet.be/marita.de.sterck/> (16 maart 2013 / 20 april 2013 / diverse data in mei, juni en augustus 2013)
3. <http://www.encyclo.nl/lokaal/10760> (17 juni 2013).

ILLUSTRATIES

Jan Lieffering - <http://www.janlieffering.nl/>