



Ethiek en life writing in jeugdliteratuur

**Bouwstenen voor ethisch verantwoorde levensverhalen over trauma
en de toepassing ervan op de Slashreeks voor jongeren**

Sabine Steels

ANR 722829

Begeleider

Prof. Dr. Helma Van Lierop-Debrauwer

Tweede lezer

Dr. Sara Van Den Bossche

Masterthesis

Kunst- en Cultuurwetenschappen - Jeugdliteratuur

Tilburg, 30 november 2015

SAMENVATTING.....	3
DEEL 1 - INLEIDING.....	4
1. Maatschappelijke en wetenschappelijke relevantie.....	4
2. De zin en (on)mogelijkheid van autobiografisch schrijven bij trauma.....	6
3. Lezersverwachting en partnerschap als sleutels tot een ethisch verantwoord levensverhaal over trauma.....	8
3.1 Ethisch is een authentieke representatie van de historische en persoonsgebonden werkelijkheid	9
3.2 Ethisch is een authentieke representatie van de belangrijke ander.....	10
3.3 Collaboratieve projecten: leidraden voor een ethisch partnerschap en voor een ethische representatie van de informant.....	10
DEEL 2: BOUWSTENEN VOOR ETHISCH VERANTWOORDE LEVENSVERRHALEN OVER TRAUMA.....	12
1. Ethisch is een authentieke representatie van de historische werkelijkheid.....	12
1.1 Historische authenticiteit in de paratekst.....	14
1.2 Historische authenticiteit in de tekst.....	15
1.3 Besluit.....	17
2. Ethisch is een authentieke representatie van de persoonsgebonden werkelijkheid.....	17
2.1 Authenticiteit van de eigen ervaring.....	17
2.2 Ethics of form: voorwaarden voor een ethische representatie van de eigen ervaringen.....	20
2.3 Ethics of form 'plus' voor kinder- en jeugdliteraire autobiografieën.....	26
2.4 Authentieke representatie van de belangrijke andere.....	28
2.5 Besluit.....	31
3. Collaboratieve projecten: leidraden voor een ethisch partnerschap en voor een ethische representatie van de informant.....	32
3.1 Ethisch partnerschap tussen auteur en informant/protagonist.....	32
3.2 Ethische representatie van de informant/protagonist door de auteur.....	35
3.3 Besluit.....	35
DEEL 3 – TOEPASSING VAN DE ETHISCHE EISEN OP VIER BOEKEN VOOR JONGEREN UIT DE SLASHREEKS.....	37
1. Verantwoording: keuze van de casussen en aanpak van de analyse.....	37
2. Voor jou 10 anderen.....	39
2.1 Authentieke representatie van de historische werkelijkheid.....	39
2.2 Authentieke representatie van de persoonsgebonden werkelijkheid.....	42
2.3 Collaboratief project – representatie van de ander en de stem van de auteur.....	49
3. Hou van mij.....	50
3.1 Authentieke representatie van de historische werkelijkheid.....	50
3.2 Authentieke representatie van de persoonsgebonden werkelijkheid.....	52
3.3 Collaboratief project– representatie van de ander en de stem van de auteur.....	56
4. Miss Dakloos.....	56
4.1 Authentieke representatie van de historische werkelijkheid.....	56
4.2 Authentieke representatie van de persoonsgebonden werkelijkheid.....	57
4.3 Collaboratief project– representatie van de ander en de stem van de auteur.....	64

5. Getekend	64
5.1 Authentieke representatie van de historische werkelijkheid.....	64
5.2 Authentieke representatie van de persoonsgebonden werkelijkheid	65
5.3 Collaboratief project – representatie van de ander en de stem van de auteur.....	70
DEEL 4 – BESLUIT: THEORIE EN PRAKTIJK SAMENGEBRACHT.....	71
1. Authentieke representatie van de historische werkelijkheid.....	71
1.1 De paratekst: autobiografie of niet?	71
1.2 Context en chronotoop in de tekst.....	73
2. Authentieke representatie van de persoonsgebonden werkelijkheid	74
2.1 Authenticiteit van de eigen traumatische ervaringen	74
2.2 Ethics of form	75
2.3 Ethics of form plus	80
2.4 De representatie van de belangrijke ander	82
3. Collaboratieve projecten	83
3.1 Ethisch partnerschap tussen auteur en co-auteur.....	83
3.2 Ethische representatie van de co-auteur door de auteur	84
BIBLIOGRAFIE.....	85

Samenvatting

In deze masterthesis ligt de focus op ethiek binnen het genre life writing. Er wordt onderzocht tot op welke hoogte de levensverhalen over trauma voor jongeren verschenen in de Slashreeks beantwoorden aan de ethische eisen die in de theorie aan dit genre worden gesteld. Life writing kent sinds de jaren negentig van de twintigste eeuw een explosieve groei, vooral binnen de volwassenenliteratuur en meer en meer binnen de kinder- en jeugdliteratuur. Het wetenschappelijk onderzoek naar de ethische aspecten van dit genre is nog jong, en met name in de kinder- en jeugdliteratuur werd in deze richting nog nauwelijks onderzoek gedaan.

Er wordt een definitie voorgesteld van wat een ethisch verantwoorde autobiografie zou kunnen zijn. De twee essentiële bouwstenen van die definitie zijn (1) de authenticiteit van de 'representatie van de historische werkelijkheid' en (2) de authenticiteit van de 'representatie van de persoonsgebonden werkelijkheid'. Die bouwstenen worden op basis van een analyse van het onderzoek rond ethiek en life writing in de *volwassenenliteratuur* verder geconcretiseerd in narratologische elementen en technieken.

Uit die analyse blijkt dat de 'representatie van de historische werkelijkheid' als authentiek wordt ervaren wanneer (a) in de paratekst aan het autobiografisch verbond is voldaan en wanneer er transparantie bestaat over wat feit en wat fictie is. (b) In de tekst zelf is de manier waarop de chronotoop wordt neergezet bepalend voor de historische authenticiteit.

Wat de 'representatie van de persoonsgebonden werkelijkheid' betreft, is het essentieel dat de ervaringen *eigen* zijn aan de auteur. Daarnaast blijken er drie bijkomende aspecten ('ethics of form') noodzakelijk: (a) het gebruik van gekaderde stiltes, (b) de erkenning van de limieten van het geheugen en (c) een specifieke manier waarop het zelf gepresenteerd wordt. Bovenop deze ethische eisen die aan autobiografieën voor volwassenen worden gesteld, worden hier op basis van onderzoek uit de *jeugdliteratuur* twee elementen aan toegevoegd die specifiek voor jonge lezers relevant zijn. De twee strategieën die we als 'ethics of form plus' formuleerden zijn (a) de manier waarop het kwade wordt gerepresenteerd en (b) de manier waarop naar de normaliteit wordt teruggekeerd. Binnen de 'representatie van de persoonsgebonden werkelijkheid' zijn er tenslotte ook nog een aantal specifieke ethische eisen ten aanzien van de representatie van de *belangrijke andere*. Tenslotte wordt heel specifiek voor projecten van collaborative life writing onderzocht of er, naast de bovenstaande bouwstenen, extra bouwstenen van ethisch belang zijn, omdat in dit genre ook gekeken moet worden naar de *samenwerking vóór* en niet alleen naar het *resultaat na* het schrijven. Die extra eisen binnen collaborative life writing liggen op vlak van *partnerschap met* en van *representatie van de informant*.

Voor de toepassing werden vier boeken uit de Slashreeks geselecteerd. Slashboeken zijn een vorm van collaborative life writing: een gevestigd auteur schrijft samen met een co-auteur diens levensverhaal. De vier geselecteerde boeken hebben met elkaar gemeen dat het gaat om het levensverhaal van een jongere die een trauma opliep *binnen het gezin*. Uit de toepassing blijkt dat één boek – *Voor jou 10 anderen* (Oldenhave en Van Eck, 2008) – *alle* ingrediënten voor een ethisch verantwoord levensverhaal gebruikt en een tweede boek – *Miss Dakloos* (Rood en Matthews, 2010) – op één na *alle* ingrediënten inzet. Het derde boek – *Getekend* (De Vlieger en Holvoet, 2015) – voldoet aan bijna geen enkele eis en hetzelfde geldt voor het vierde boek – *Hou van mij* (Botman en Van Leur, 2009) – dat zich evenwel als *roman* en niet als autobiografie presenteert. Twee van de drie boeken met een 'autobiografisch verbond' voldoen met andere woorden volledig aan de bouwstenen die volgens de theorie als ethische eisen naar voor komen. Maar de toepassing wijst uit dat er een belangrijke nuance noodzakelijk is binnen het theoretische deel. Door het collaboratieve aspect bestaat de kans dat er een 'paradox van de authenticiteit' ontstaat: bij teksten waarin alle ethische bouwstenen worden toegepast, verhoogt volgens de theorie de authenticiteit, maar de professionaliteit die noodzakelijk is om die ethische bouwstenen narratologisch adequaat in te zetten, verraadt tegelijkertijd de stem van de ervaren auteur (ten nadele van de stem van de co-auteur, tevens informant), en vermindert daardoor de authenticiteit.

DEEL 1 - Inleiding

1. Maatschappelijke en wetenschappelijke relevantie

In deze masterthesis ligt de focus op het genre van de traumatische levensverhalen. Dat genre kreeg stevig voet aan de grond na de twee wereldoorlogen van de vorige eeuw: *Het achterhuis. Dagboekbrieven 12 juni 1942 – 1 augustus 1944* van Anne Frank is daarvan het meest bekende voorbeeld. Maar talloze overlevenden van de Holocaust of hun nakomelingen hebben hun verhaal over die oorlog nadien opgeschreven. Het is sinds de jaren negentig van de twintigste eeuw dat het aantal levensverhalen waarin (de verwerking van) een trauma centraal staat, een algemene en forse opmars kent. Dat heeft verschillende oorzaken.

Levensverhalen werden traditioneel vooral door staatsmannen van respectabele leeftijd geschreven die in hun 'mémoire' terugblikten op een rijkgevoeld en maatschappelijk relevant leven dat exemplarisch was voor de rest van de bevolking. Dat monopolie werd omvergeworpen door een aantal emancipatorische krachten die in de tweede helft van de twintigste eeuw hun volle uitwerking kenden: het juk dat werd afgegooid na de kolonisatie, de emancipatie van de vrouw op vlak van stemrecht, van werk en van maatschappelijk positie, het protest van studenten tegen de gevestigde orde, de toenemende migratie, de roep om gelijke behandeling van homo's en lesbiennes,... Het bundelen van deze krachten in sociale en politieke bewegingen maakte het mogelijk voor een grotere groep mensen om effectief gehoord te worden. Het verhaal van hun onderdrukking werd relevant genoeg om het in de vorm van 'life writing' aan de wereld kenbaar te maken. (Smith & Watson, 90-91; Gilmore, 16; Kokkola, 111)

Sinds het eind van de jaren negentig en onder impuls van de massamedia is het tonen van de 'gewone man' met zijn alledaagse bekommernissen, zijn twijfels en zijn intimiteiten een succesvol bestanddeel van de hedendaagse cultuur geworden. Dit vertaalt zich in de visuele media onder meer in reality television waar het succes van het programma recht evenredig is aan de mate waarin geheimen en privé-informatie wordt opgebiecht of onthuld. In de geschreven media zijn equivalenten daarvan onder meer te vinden in de getuigenissen van jonge of gewone mensen die symbool staan voor een cultureel tijdperk en wier verhaal in weekbladen als spraakmakend interview verschijnt of in boekvorm als 'waargebeurd verhaal'. (Gilmore, 17) Deze schriftelijke bekentenissen verschijnen onder verschillende gedaanten: van literaire parel tot populair pamflet, maar komen direct of indirect tegemoet aan een groeiende vraag naar persoonlijke overlevingsverhalen die als zelfhulp of gids door de lezer ter hand kunnen worden genomen. (Smith & Watson, 219) In 1996 wijdde de *New York Times Review* een speciale editie aan de autobiografie als nieuwe literaire trend en schreef de populariteit ervan toe aan de toenemende 'cultuur van confessie' waaraan deze literaire vorm de perfecte uiting kan geven. (Gilmore, 1)

Traumatische levensverhalen zijn zo inmiddels deel van onze Westerse cultuur geworden en openden sindsdien een nieuw, onderzoeksveld voor de geesteswetenschappen, onder andere op vlak van ethiek. In deze 'cultuur van confessie' of – letterlijk - 'biecht' gaat het immers om het belijden van de zonden, en die zijn niet voor het publiek bedoeld. Wanneer traumatische levensverhalen worden toevertrouwd aan het papier, worden er pijnlijke gebeurtenissen gedeeld. Of en hoe dit op een ethische manier kan gebeuren, is een vraag die door geesteswetenschappers werd opgepikt. Sinds begin 2000 buigt een handvol wetenschappers zich binnen de volwassenenliteratuur over vragen van ethiek en life writing. Voor jeugd- en kinderliteratuur is dit onderzoek nauwelijks op systematische wijze gebeurd. Lydia Kokkola (2003) onderzocht in *Representing the Holocaust in Children's Literature* de manier waarop traumatische gebeurtenissen van de Holocaust in kinder- en jeugdliteratuur - ook autobiografische - naar voren worden gebracht en stelt daarin enkele essentiële ethische kwesties centraal. Maar over het algemeen is het onderzoek binnen het veld van ethiek en life

writing nog schaars. Er verschijnen voor kinderen, maar vooral voor jongeren, hoe langer hoe meer levensverhalen, en velen daarvan behandelen een traumatische gebeurtenis. De Slashreeks, die in 2006 op de Annie M.G. Schmidtlezing door Edward van de Vendel in het leven werd geroepen, is daarvan een mooi voorbeeld. Met die reeks wilde hij de jeugdliteratuur opnieuw “naar de werkelijkheid van nu” duwen, wortelen in de realiteit en niet meer zo angstvallig van heftige ervaringen wegblijven (Van de Vendel, 127). In de boeken van de Slashreeks schrijft een gevestigd auteur op basis van feiten het bijzondere levensverhaal van een jongere die zich staande wist te houden in “heftige levensstormen”. (Van de Vendel, 127) Daarmee is de Slashreeks een vorm van collaborative life writing waarvan inmiddels dertien delen verschenen. Deze steile opmars van het genre voor jongeren, nu ook in Nederland en Vlaanderen maakt het relevant om aan de ethische aspecten van life writing voor kinderen en jongeren aandacht te besteden. De onderzoeksvraag in deze masterthesis is:

Tot op welke hoogte beantwoorden de levensverhalen over trauma voor jongeren verschenen in de Slashreeks aan de ethische eisen die in de theorie aan het genre gesteld worden?

Om op deze vraag een antwoord te kunnen bieden, gaan we als volgt te werk:

1. In een eerste deel onderzoeken we of er ten aanzien van de genres ‘fictie’ en ‘autobiografie’ überhaupt ethische aanspraken worden gemaakt en welke dat zijn. Daarvoor geeft het onderzoek van Wayne Booth (1988) naar ethiek en fictie ons een goede houvast. Dat vullen we aan met de inzichten van Philippe Lejeune (1975) over de definitie van een autobiografie. Het resultaat is een **definitie** van wat een ethisch verantwoorde autobiografie (voor volwassenen) zou moeten zijn. (deel 1)
2. In een tweede theoretisch deel onderzoeken we of die definitie zich in **concrete narratieve elementen** laat vertalen, op basis van het onderzoek dat werd gedaan naar ethiek en life writing binnen de volwassenenliteratuur, en waar mogelijk aangevuld met onderzoek uit de jeugdliteratuur. Daarnaast kijken we, op basis van onderzoek in de kinder- en jeugdliteratuur in het algemeen, of er voor het jonge lezerspubliek bijzondere, narratieve elementen zijn die noodzakelijk en supplementair kunnen zijn voor een ethisch verantwoord levensverhaal voor kinderen en jongeren. Tenslotte onderzoeken we in dit tweede deel of er voor een project van ‘collaborative life writing’ naast deze bovenstaande bouwstenen, nog andere ethische bouwstenen zijn, omdat in dit genre, waar twee mensen samenwerken, ook specifiek moet gekeken worden naar de *samenwerking vóór* en niet alleen naar het *resultaat van* het schrijven. Het resultaat van dit theoretische deel zou een ‘**road map**’ moeten zijn die als leidraad kan dienen bij de toepassing. (deel 2)
3. In het derde deel **analyseren** we vier boeken van de Slashreeks voor jongeren op basis van deze road map. (deel 3)
4. In het vierde en tevens laatste deel leggen we de toepassing en de theorie samen en trekken daaruit **conclusies**. (deel 4)

Het uitgangspunt van deze aanpak is dat wat ethisch verantwoord is voor volwassenen lezers, als minimumstandaard geldt voor kinderen en jongeren. Wanneer we in het theoretische deel dus op zoek gaan naar bouwstenen voor een ethisch verantwoord levensverhaal, maken we niet continu het onderscheid tussen volwassenen- en jeugdliteratuur. Slechts wanneer er elementen zijn die alleen voor kinderen en jongeren gelden, wordt dit ook expliciet aangegeven. In het andere geval geldt hetgeen wordt geschreven voor beide doelpublieken.

2. De zin en (on)mogelijkheid van autobiografisch schrijven bij trauma

Traumatische levensverhalen kunnen vele ladingen dekken. Het kan gaan om het verhaal van een overlevende van oorlogsgeweld of genocide of over de schending van mensenrechten op basis van ras of herkomst. Maar ook trauma's op individueel niveau zoals huiselijk geweld, incest of seksueel misbruik kunnen het onderwerp zijn van traumatische levensverhalen. Smith & Watson (2010) onderscheiden en benoemen in een appendix aan hun standaardwerk *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives* maar liefst zestig verschillende types autobiografieën (Smith & Watson, 253-293). Traumaverhalen zijn er daar één van, maar wie ze alle zestig overloopt, vindt verschillende subtypes van het traumaverhaal waarin het accent iets anders ligt maar die elkaar ook overlappen. In een 'testimonio' bijvoorbeeld, wil de verteller de situatie van een onderdrukte groep onder de aandacht brengen. In een 'act of witnessing' wil de getuige bij de lezer het bewustzijn aanwakkeren, hetzij voor een persoonlijke context, hetzij voor een historische of politieke gebeurtenis. En in een 'survivor narrative' staan het vrijuit kunnen praten en de psychologie van het slachtoffer centraal.

Het 'trauma narrative' wordt gedefinieerd door het Griekse woord 'trauma' dat 'wond' betekent en een ervaring van extreme horror of een extreme schok beschrijft die onmogelijk op onproblematische wijze door het geheugen kan worden verwerkt of opgeslagen. (Smith & Watson, 283) Hoewel er duidelijk nuances bestaan tussen en binnen de verschillende types van life writing, worden in deze masterthesis de termen 'autobiografie', 'life writing' en '(traumatisch) levensverhaal' inwisselbaar gebruikt en doelen ze op het levensverhaal van iemand die zowel auteur, verteller als protagonist van het verhaal is en de traumatische ervaring die hij heeft beleefd onderwerp maakt van de autobiografie. Wanneer het gaat om een samenwerkingsproject waarbij de protagonist niet de auteur is, maar er tussen beiden wel nauw is samengewerkt, wordt de term 'collaborative live writing' gebruikt.

De traumatische ervaring als onderwerp stelt bijzondere eisen aan een autobiografische tekst. Leigh Gilmore verwoordt het in *The Limits of Autobiography* (2001) als volgt: "*The subject of trauma refers to both a person struggling to make sense of an overwhelming experience in a particular context and the unspeakability of trauma itself, its resistance to representation*" (Gilmore, 46) Het is pas aan het eind van de negentiende eeuw dat de oorspronkelijke, louter fysieke betekenis van het woord 'trauma' in Frankrijk een bijkomende mentale component kreeg. Er werd erkend dat een traumatische ervaring een impact kan hebben op het geheugen en tot traumatisch (in tegenstelling tot organisch) geheugenverlies kan leiden. (Gilmore, 25). Bovendien heeft trauma een ambivalente verhouding met taal. Enerzijds is een traumatische ervaring zo verpletterend dat het niet in taal te vatten is. Anderzijds worden het praten en schrijven over trauma door velen erkend als de beste manier om het te genezen. (Gilmore, 6-7) Gilmore stelt vast dat trauma en zelf-representatie niet steeds ten volle tot uiting kunnen komen in een autobiografische context. Daarin wordt immers conventioneel verwacht dat 'de waarheid' wordt verteld, terwijl bij een traumatische ervaring taal tekortschiet en het geheugen gaten vertoont. Hier ontstaat een moeilijk overbrugbare paradox tussen de verwachtingen ten aanzien van waarheid en de onmogelijkheid die te realiseren. Gilmore (2001) meent dat de waarheidsaanspraken van de autobiografie vaak onvoldoende geschikt of zelfs contraproductief blijken voor hoe een traumatisch verhaal in taal wordt omgezet. Om niet afgerekend te worden op feitelijkheden, niet veroordeeld te worden omwille van uitvergrotingen of aanpassingen maar het onzegbare van het trauma toch in taal om te zetten, kiest de schrijver soms bewust voor een vorm van zelf-representatie die afwijkt van de autobiografie. Het antwoord ligt buiten het genre zelf. Uit het genre stappen, of tenminste de grenzen ervan opzoeken laat toe om net méér 'zelf-referentieel' te schrijven. (Smith & Watson, 12; Gilmore, 6-7)

Binnen de traumastudies erkent men twee manieren waarop trauma geconceptualiseerd kan worden: via 'acting-out' en 'working-through'. (Vloeberghs, 183) Tot in de jaren negentig waren academici het er unaniem over eens dat autobiografisch schrijven een vorm van zelf-genezing kan zijn. Suzanne Henke bedacht daarvoor de term 'scriptotherapy' waarbij volwassen mensen

hun verhaal uitschrijven 'to both heal themselves and reconfigure selves deformed by earlier abuse.' (Smith & Watson, 279) Schrijven wordt een middel waarop een voorheen onmachtig iemand 'terug kan schrijven' om een andere interpretatie van de feiten te geven. Binnen trauma studies wordt deze manier van omgaan met trauma ook als 'working-through' aangeduid: de beangstigende herbeleving die bij de getraumatiseerde opduikt in de vorm van flashbacks, nachtmerries en emotionele uitbarstingen wordt een halt toegeroepen door ze te interpreteren, in hun context te plaatsen en ze naar een bewust, gestructureerd verhaal om te zetten. (Vloeberghs, 183.) Sinds een aantal jaren zijn er academici die de scriptotherapy betwisten. Op basis van onderzoek van de hoorzittingen van de Truth and Reconciliation Commission in Zuid-Afrika stelden ze vast dat de getuigen, door over het trauma te praten, het herbeleefden en op die manier geheutraumatiseerd in plaats van genezen werden. In de terminologie van traumastudies is hier sprake van 'acting-out', een toestand waarin traumatische gebeurtenissen zich herhalen en het individu ze herbeleeft "in het heden met een gevoel van absolute tegenwoordigheid." (Vloeberghs, 183).

Hoewel 'acting-out' één vorm van manifestatie kan zijn, lijkt het meer waarschijnlijk dat het bewust schrijven van een zelf-referentiële tekst in de eerste plaats 'working-through' tot doel heeft, een therapeutische interventie die erop gericht is zich beter, of toch alleszins niet slechter te voelen achteraf. Het gaat om een vorm van 'terugschrijven' naar het verleden, naar wat er toen gebeurd is. Daarmee toont de auteur aan de lezer een alternatief verhaal, een 'counter story', het tegenovergestelde van het verhaal dat hen meestal gepresenteerd werd. Uiteindelijk is de 'working-through' dan niet louter het omzetten van trauma in een gestructureerd verhaal, maar gaat het verder dan dat en verleent het schrijven de overlever opnieuw 'agency', iets wat hij ten tijde van het trauma miste.

Naast deze algemene doelstelling die in de meeste traumatische zelf-referentiële teksten ingebed ligt, zijn er een aantal andere specifieke doelstellingen die elk een ander accent leggen. Overlevers van een trauma dat door veel mensen tegelijk beleefd is, bijvoorbeeld de Holocaust of een andere genocidale oorlog, of het massaal wegnemen van Aboriginal kinderen bij hun ouders ('Stolen Generation', zie Douglas, 33-41)), schrijven opdat niet zou worden vergeten en om bij te dragen aan het **collectief** geheugen. Veelal dient de tekst ook als waarschuwing voor de toekomst, om ervoor te zorgen dat dit soort gebeurtenissen nooit meer zullen plaatsvinden. De tekst draagt dus een boodschap in zich en onthult daarmee de eerder pragmatische benadering door de auteur. Van Lierop (1997) onderzocht in dit verband in hoeverre teksten van autobiografische verhalen voor kinderen aanwijzingen geven voor de literatuuropvatting van de auteur. De onderzochte autobiografische teksten hadden als onderwerp de Tweede Wereldoorlog en passen in die zin in de traumatische zelf-referentiële teksten die hier onderzocht worden. Op basis van de klemtoon die gelegd werd op het verleden dan wel op het heden of een verbinding tussen de twee, werd de literaturopvatting van de auteur geduid. Voor een pragmatisch literaturopvatting "is het sleutelwoord actuele relevantie: het verleden van het hoofdpersonage wordt beschreven met het oog op ontwikkelingen in de hedendaagse maatschappelijke context van het individu." (Van Lierop, 420) Een tweede motief voor het schrijven van een zelf-referentiële tekst ligt op een **individueel** niveau. Het slachtoffer van de traumatische ervaring wil tonen dat hij ondanks de tegenslagen toch succesvol in het leven staat. Hij wil daarmee inspireren, hoop geven en een voorbeeld zijn voor mensen die zich in dezelfde situatie bevinden. Ook hier staat de pragmatische intentie van de auteur voorop. Tenslotte zijn er schrijvers die geen boodschap willen meegeven maar schrijven om zichzelf en hun naasten inzicht te verschaffen in wie ze zijn. Die teksten kunnen een middel zijn om mensen die hetzelfde hebben meegemaakt erkenning te geven, te eren en te respecteren, maar dat is slechts een nevenwerking en niet hun eerste doel. Dit doet denken aan wat Van Lierop (1997) bij een expressieve literaturopvatting opmerkte, met name een klemtoon op "individuele relevantie: de auteur roept zijn of haar eigen verleden op en geeft daar vanuit zijn of haar verbeelding nú, vorm aan." (Van Lierop, 420) Wanneer we in de volgende theoretische en toegepaste delen autobiografische teksten voor volwassenen en adolescenten onderzoeken, willen we bekijken of

er een link is tussen de auteursintentie enerzijds en de ethiek van het zelf-referentieel schrijven anderzijds. Dit brengt ons, naast de dimensies 'levensverhaal' en de dimensie 'trauma' bij de derde dimensie van deze scriptie, met name die van 'ethiek' binnen levensverhalen over trauma.

3. Lezersverwachting en partnerschap als sleutels tot een ethisch verantwoord levensverhaal over trauma

Met *The Company we Keep: An Ethics of Fiction* (1988) zette Wayne Booth ethische vraagstukken binnen de literatuurstudie stevig op de agenda. 'Ethical criticism' – het onderzoek naar de ethische effecten van een literair werk – bestond al langer, maar Booth slaagde erin het debat inhoudelijk te verbreden en verdiepen. Traditionele vragen over hoe literatuur de overtuigingen, gevoelens en het denken van de lezer kunnen beïnvloeden, werden door Booth onder meer aangevuld door vragen naar de *verantwoordelijkheid* van de auteur en van de lezer. Van de negen vragen die Booth stelt ten aanzien van de auteur en zijn verantwoordelijkheid, zijn er twee die ons in de context van autobiografische projecten in het bijzonder interesseren, met name "*What Are the Responsibilities of the Author to 'Truth'?*" en "*What Are the Author's Responsibilities to Those Whose Lives Are Used as 'Material'?*" (Booth, 130-132). De eerste vraag is in het bijzonder relevant voor autobiografisch schrijven omdat het de kern van wat een ethische manier van life writing kan zijn, aanraakt. De tweede vraag is daarvan een belangrijk gevolg dat hierna in tweede orde wordt geduid.

Booth onderzoekt de vraag naar waarheid voor *fictionele* literatuur en verwijst naar Coleridge en zijn 'willing suspension of disbelief'. Dit axioma wijst op de bereidheid van de lezer om de gebeurtenissen in een fictieel verhaal als 'echt' te aanvaarden, ook al zijn ze niet echt gebeurd of misschien zelfs niet eens mogelijk. Die houding is nodig om zich werkelijk in het verhaal, het fictieve universum te kunnen inleven en ervan te genieten. Booth wijst erop dat deze houding weliswaar noodzakelijk maar nooit totaal is of kan zijn, met name wanneer het gaat om morele normen. "*In all cases we willingly suspend disbelief about some matters but not about all; most authors would be distressed if we said, after our reading, that nothing we found in it carried over to our "real" selves.*" (Booth, 151). Dus ondanks de willing suspension of disbelief is de lezer niet bereid om zijn morele standaarden, bijvoorbeeld rond 'hebzucht', 'trouw' en 'eerlijkheid' als kompas overboord te gooien. Deze moeten ook binnen fictionele werken echt of realistisch blijven. Behalve voor de morele waarden, kan een lezer van fictionele werken zijn scepticisme dus opzij schuiven en hoeft er niets 'waar' te zijn.

In autobiografische discoursen geldt de toepassing van de willing suspension of disbelief niet meer. In tegendeel, de lezer verwacht juist van een autobiografie dat ze 'waar' is. Lejeune (1975) stelde in zijn *Le pacte autobiographique* deze verwachting van de lezer ten aanzien van een autobiografie scherp. Het 'verbond' tussen schrijver en lezer bestaat erin dat in een autobiografie de auteur zich aan de lezer toont zoals hij is. Lejeune stelt als voorwaarde om over een autobiografie te kunnen spreken dat de identiteit, en dit wil zeggen ook de naam, van de auteur zoals die op het omslag verschijnt, dezelfde moet zijn als die van de verteller en van het personage (Lejeune, 23-24). De tekst waarin het personage en de verteller voorkomen moeten dus verwijzen – *refereren* – naar een bestaande werkelijkheid buiten de tekst: "*Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels: exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une "réalité" extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non "l'effet de réel", mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un "pacte référentiel", implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend.*" (Lejeune, 36) De definitie van een autobiografie luidt bij Lejeune: "*Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité*". (Lejeune, 14)

Deze definities reiken ons *cumulatieve* bouwstenen aan om de aspecten van life writing die van ethisch belang zouden kunnen zijn op systematische wijze te onderzoeken.

Ten eerste onderscheidt de (auto)biografie zich van andere genres omdat ze referentieel is ("*textes référentiels*") en informatie verschaft over een werkelijkheid buiten de tekst. Het betekent dat ze de werkelijkheid **representeert**. Ook van fictionele teksten kan gezegd worden dat ze referentieel zijn, maar waar deze refereren naar 'een wereld', zullen autobiografen claimen dat ze 'de wereld' representeren. (Smith & Watson, 10) Representeren en representatie wordt in deze masterthesis verder gebruikt in de tweede betekenis van Van Dale als 'weergave'. (Van Dale, 2379)

Ten tweede is een autobiografie een **retrospectieve** representatie ("*récit rétrospectif*") waarin het accent ligt op het *individuele leven* van een persoon maar waarbij dat leven onlosmakelijk ingebed is in een *historische context*. De autobiografie bestaat dus uit twee basiselementen: de **historische** context en de **persoonsgebonden** ervaring.

Ten derde moet de representatie van deze historische en persoonsgebonden gebeurtenissen **waar** zijn. Door de combinatie van het 'pacte référentiel' (de representatie van een werkelijkheid buiten de tekst) en het 'pacte autobiographique' (auteur, verteller en hoofdpersoon zijn dezelfde) ontstaat een 'pacte de vérité'. De auteur zweert via de autobiografie om "*la vérité, toute la vérité, rien que la vérité*" te vertellen. (Lejeune, 36). Maar Lejeune erkent dat deze eed in de praktijk een onmogelijkheid is en nuanceert ze op twee fronten, met name de "*degré de ressemblance auxquels le texte prétend*" en het "*champ du réel visé*".

- a) De "*degré de ressemblance auxquels le texte prétend*" wijst erop dat 'waar' niet volledig en éénduidig 'waar' is maar dat het gaat om een 'mate van gelijkenis', met name in de mate dat *de auteur* ze kan kennen, rekening houdend met zijn persoonlijke interpretatie, met onvermijdelijke gaten in het geheugen, met ongewilde deformaties en vergissingen. Eerder dan 'waar', is het engagement van de auteur dan dat hij de gebeurtenissen zo betrouwbaar, zo **authentiek** mogelijk weergeeft, zonder te pretenderen dat wat hij zegt naar één absolute waarheid refereert. In deze masterthesis wordt het concept 'authentiek' oorspronkelijk in deze eenvoudige betekenis, zoals ze ook in Van Dale verschijnt, gebruikt. Naarmate we meer inzicht verwerven verder in de masterthesis zal het concept ook voller en preciezer van betekenis worden.
- b) Het tweede - "*champ du réel visé*" - betekent dat Lejeune meent dat er openheid moet zijn over het bereik waarop de 'pacte de vérité' van toepassing is: de waarheid over een *bepaald aspect* van het leven, zonder dat hij zich op dezelfde manier engageert voor een ander aspect. (Lejeune, 36).

Samenvattend kan men stellen dat een autobiografie een specifieke lezersverwachting opwekt omdat '*l'identité de nom*' van de auteur, de verteller en het personage één en dezelfde zijn. De lezersverwachting houdt in dat de representatie van de historische context en van de persoonsgebonden gebeurtenissen en ervaringen authentiek is. Daarbij stelt Lejeune dat het bereik waarop die authenticiteit van toepassing is expliciet dan wel impliciet moet worden aangegeven.

3.1 Ethisch is een authentieke representatie van de historische en persoonsgebonden werkelijkheid

Wanneer een lezer er van overtuigd is dat de auteur, de verteller en de hoofdpersoon een en dezelfde zijn, dan leest hij de tekst als een autobiografische tekst. Met deze (h)erkenning van het

autobiografisch verbond, leest de lezer anders, voelt hij zich anders en beoordeelt hij het verhaal anders dan bij fictie. Wanneer een autobiografische tekst niet authentiek blijkt te zijn, dan voelt de lezer zich misleid. De innerlijke overtuiging van waaruit hij het boek las, met name het geloof in de betrouwbaarheid van de auteur, wordt teniet gedaan. De auteur heeft het ethische principe dat ten grondslag ligt aan de autobiografie verbroken: hij heeft het vertrouwen van de lezer geschonden. Wanneer we één van de ethische kwesties van Booth rond fictie, met name *“What Are the Responsibilities of the Author to “Truth”?* met de hierboven gestelde inzichten toepassen op autobiografische teksten, kunnen we ervan uitgaan dat de vraag naar authenticiteit voor dit genre de ethische vraag bij uitstek is. Een autobiografische tekst is (pas) ethisch als zij authentiek is in de representatie van de persoonsgebonden en historische werkelijkheid.

In het volgende hoofdstuk zal onderzocht worden hoe de historische en de persoonsgebonden authenticiteit gestalte krijgen in de autobiografie. De keuze van het onderscheid tussen historische en persoonsgebonden authenticiteit is ingegeven door de inzichten van Lejeune (1975), maar sluit ook aan bij eerder onderzoek naar authenticiteit in zelf-referentiële teksten. Schrijvers (2013) besluit in haar onderzoek naar authenticiteit in autobiografische prentenboeken dat authenticiteit in life writing bepaald wordt door de controleerbaarheid van de historische informatie, door de aangetoonde autoriteit van de auteur om het verhaal te vertellen en door de relatie tussen een ‘past and present self’. (Schrijvers, 73) De eerste component verwijst naar de historische authenticiteit in onze definitie terwijl de twee anderen bij de persoonsgebonden authenticiteit worden onderzocht. Van Lierop (2014) maakt de opsplitsing naar ‘historische authenticiteit’, ‘authenticiteit van ervaring’ en ‘linguistische authenticiteit’, waarbij de laatste twee voor een groot deel samenvallen en vaak moeilijk te onderscheiden zijn (Van Lierop, 359-360). Ook deze indeling kan makkelijk ingeschoven worden onder de historische authenticiteit en de persoonsgebonden authenticiteit.

3.2 Ethisch is een authentieke representatie van de belangrijke ander

Bij de representatie van persoonsgebonden ervaringen kan een belangrijke, bijkomende ethische kwestie aan de orde worden gesteld. Want die representatie beperkt zich niet tot de eigen ervaringen van de auteur. In autobiografische teksten komen onvermijdelijk ook ‘belangrijke anderen’ (*“significant others”*) aan bod. Smith & Watson (2010) verwijzen met die term naar *“those whose stories are deeply implicated in the narrator’s and through whom the narrator understands her or his own self-formation”*. (Smith & Watson, 86) Het is hier dat de tweede ethische vraag van Booth - *“What are the Author’s Responsibilities to Those Whose Lives Are Used as “Material”?* – een diepere relevantie krijgt wanneer het om zelf-referentiële in plaats van om fictionele teksten gaat. (Booth, 130). Want wat houdt een authentieke representatie van de ander in? En is authentiek in deze context ook altijd een garantie voor ethisch?

3.3 Collaboratieve projecten: leidraden voor een ethisch partnerschap en voor een ethische representatie van de informant

Bovenstaande redenering geldt voor het autobiografische genre in zijn algemeenheid en spitst zich toe op de tekst zelf. Hetgeen gerepresenteerd wordt, moet authentiek zijn. Thomas Couser (2004) onderzoekt in *Vulnerable Subjects. Ethics and Life Writing* een heel specifieke toepassing van het autobiografische project, met name die waarbij er twee of meer personen samenwerken om het verhaal van één van hen te schrijven. Dit soort van life writing is gekend onder de term collaborative life writing en het is dit genre van life writing dat in het toegepaste deel onderzocht zal worden. Hoewel het geen autobiografische tekst in de strikte zin van het woord is, blijven de algemene eisen van authenticiteit van de representatie ook in collaborative life writing onverkort gelden. Daarbovenop komt dat een auteur het levensverhaal van een informant/protagonist opschrijft en er ook ethische eisen op deze specifieke vorm van

representatie rusten. En naast de ethische eis van *representatie in de tekst* stelt zich bij collaborative life writing, een bijkomende ethische eis *voorafgaand aan de tekst*, met name op vlak van *partnerschap en samenwerking*. Couser wijst op de inherente machtsverhouding die aan dit soort samenwerkingen ten grondslag ligt. Schematisch voorgesteld zet Couser de soorten collaborative life writing op een continuum dat gaat van de etnografische autobiografie waarin *schrijvers boven hun subjecten* staan tot autobiografieën van beroemdheden waarin *de subjecten boven de schrijver* staan. Die machtsverhouding heeft een invloed op het inhoudelijk resultaat maar ook op het samenwerkingsproces dat eraan vooraf gaat. (Couser, 36-40)

4. Besluit

Geïnspireerd door Wayne Booth (1988) en Philippe Lejeune (1975) ontwikkelden we een definitie die de bouwstenen aanreiken voor ethisch verantwoorde levensverhalen over trauma. Een project van collaborative life writing zou aan drie eisen moeten voldoen wil het als ethisch verantwoord bestempeld worden:

- (1) De representatie van de historische en van de persoonsgebonden werkelijkheid moet authentiek zijn
- (2) De representatie van de belangrijke ander moet authentiek zijn
- (3) Er moeten leidraden bestaan voor een ethisch partnerschap en een ethische representatie wanneer het gaat om collaboratieve projecten.

De twee eerste eisen gelden voor alle soorten van autobiografie, inclusief de collaborative life writing projecten. De derde eis geldt enkel voor collaboratieve projecten. Om inzicht te krijgen in wat deze eisen precies inhouden gaan we in het volgende theoretische deel, voornamelijk op basis van onderzoek binnen de volwassenenliteratuur, op zoek naar narratieve middelen en technieken die de eisen concreet maken. Daarbij is de aanname dat hetgeen een tekst authentiek en dus ethisch maakt voor volwassenen, als minimumstandaard geldt binnen de kinder- en jeugdliteratuur. Aan de hand van onderzoek binnen de jeugdliteratuur onderzoeken we of die 'ethische minimumstandaard' volstaat dan wel moet aangevuld worden voor jongerenliteratuur. Allicht stelt ook de traumatische component een extra vereiste aan een ethische representatie voor jongeren. Kinder- en jeugdliteratuur kenmerkt zich door verhalen over groei, persoonlijkheidsontwikkeling, ontdekking, inwijding en integratie in de maatschappij, terwijl trauma gewoonlijk het tegenovergesteld verbeeldt en gepaard gaat met gruwel en destructie.

DEEL 2: Bouwstenen voor ethisch verantwoorde levensverhalen over trauma

In dit deel onderzoeken we op theoretisch niveau enerzijds ethische eisen rond *representatie* (tekst) en anderzijds etische eisen rond *samenwerking en partnerschap* (proces). Voor het eerste aspect is het de bedoeling een set van narratieve middelen en technieken te achterhalen die in het genre gebruikt worden als blijk van *authenticiteit*. We zoeken daarbij eerst naar middelen die de historische authenticiteit ondersteunen en daarna naar technieken die de persoonsgebonden authenticiteit ondersteunen. Vooral in dit laatste onderdeel zullen we beroep doen op een aantal sleutelconcepten die binnen de discipline van life writing algemene ingang hebben gevonden en uitvoerig in Smith & Watson (2010) zijn toegelicht, met name 'ervaring', 'geheugen', 'identiteit' en 'agency'. Voor zowel de historische als voor de persoonsgebonden werkelijkheid trachten we de technieken van een authentieke, ethische representatie operationeel te maken door middel van concrete voorbeelden uit de volwassenen- en uit de jeugdliteratuur. Voor de voorbeelden uit de volwassenenliteratuur baseren we ons *The Ethics of Life Writing* (2004) onder redactie van Paul John Eakin en op het onderzoek van Kate Douglas (2010) die in *Contesting Childhood* verschillende traumatische autobiografieën onderzocht, onder meer ook op hun ethische aspecten. Omdat er bij ons weten nog geen onderzoek gebeurde dat specifiek gericht is op traumatische gebeurtenissen en life writing binnen jeugdliteratuur, doen we voor de voorbeelden uit de kinder- en jeugdliteratuur een beroep op het onderzoek van Lydia Kokkola *Representing the Holocaust in Children's Literature* (2003) en op het hoofdstuk over de Holocaust van Katrien Vloeberghs in *Uitgelezen Jeugdliteratuur* (2008). Deze onderzoeken richten zich op de representeerbaarheid van de Holocaust voor kinderen en jongeren. We vinden het een plausibele aanname dat de bevindingen omtrent representeerbaarheid van de Holocaust ook toepasbaar zijn op individuele traumatische ervaringen. We denken dan ook de resultaten uit de onderzoeken van Kokkola (2003) en Vloeberghs (2008) gelegitimeerd te kunnen veralgemenen naar representeerbaarheid van individuele traumatische ervaringen en gebeurtenissen. De uitwerking van het tweede aspect, met name ethische eisen rond *samenwerking en partnerschap* bij collaboratieve projecten, baseren we ons op de ethische principes die Couser in *Vulnerable Subjects* (2004) achterhaalt.

1. Ethisch is een authentieke representatie van de historische werkelijkheid

De authenticiteit van een autobiografisch project wordt versterkt wanneer auteurs historische, controleerbare elementen in het boek opnemen. Historische elementen verwijzen naar de werkelijkheid die heeft plaatsgevonden. Het gaat dan om historische, door iedereen gekende gebeurtenissen en feiten, maar ook om de identificatie, bijvoorbeeld door middel van documenten en foto's, van de auteur. De link tussen de naam van de auteur en de verteller en protagonist in het boek, behoren tot de historische authenticiteit. Het gaat met andere woorden om informatie die redelijk makkelijk onderworpen kan worden aan wat Lejeune '*une épreuve de vérification*' noemt, en dus voor 'waar' kan worden aangenomen.

Uit onderzoek blijkt dat vooral in de kinder- en jeugdliteratuur het expliciet maken van de historische authenticiteit van belang is. Katrien Vloeberghs (2008) meldt in het kader van historische kinder- en jeugdromans: '*Aangezien van de jonge lezer niet verwacht kan worden dat hij al de nodige basiskennis over de gebeurtenissen heeft verworven, ligt een eerste motivering om kinderliteratuur over dit onderwerp te schrijven in de overbrenging van feitelijke informatie. Talrijke werken nemen kaarten, grafieken, tijdlijnen en cijferlijsten op, willen doorgeven wat wanneer is gebeurd en hoe het allemaal historisch in zijn werk is gegaan. Het is bovendien erg opvallend dat kinder- en jeugdboeken over het onderwerp expliciet vermelden welke band de*

gebeurtenissen in het verhaal heeft met de historische realiteit, of hoe de auteur verwant is met (of gelijk is aan) de protagonist van de roman.' (Vloeberghs, 176)

Kinderen hebben nog te weinig feitelijke basiskennis om historische achtergrond niet te vermelden. Daarom vindt men in literatuur voor deze doelgroep verhoudingsgewijs meer historische verwijzingen en omkadering dan in volwassenenliteratuur. Het belang om historische informatie correct mee te geven als het over ingrijpende gebeurtenissen zoals de Holocaust gaat, wordt ook door Kokkola (2003) benadrukt. In haar studie rond de representatie van de Holocaust in kinderliteratuur volgt ze de stelling van Des Pres dat die *zo accuraat en getrouw mogelijk* aan de feiten en omstandigheden van de gebeurtenis moet voorgesteld worden, zonder enige wijziging of manipulatie, ook en zelfs niet om artistieke redenen. Een van de redenen die ze aanhaalt voor deze nood aan historische accuraatheid is de nog steeds wijdverspreide *ontkenning* dat de Holocaust heeft plaatsgevonden. Auteurs van individuele teksten zijn dus extra verantwoordelijk voor de manier waarop ze 'waarheid' opzetten. (Kokkola, 53) Een van de belangrijkste vragen in het onderzoek naar Holocaustliteratuur en naar traumaliteratuur in het algemeen is dan hoe die teksten hun verantwoordelijkheid nemen om de feitelijke van hun inhoud te presenteren. (Kokkola, 53)

Maar tegelijkertijd stelt Kokkola (2003) zich de vraag of het werkelijk 'waarheid' is die moet gezocht worden in Holocaustliteratuur. Dat zou immers betekenen dat enkel non-fictie aanvaardbaar is als het over Holocaust gaat. (Kokkola, 22) en dat is volgens haar niet het geval: de zo getrouw mogelijke weergave van een traumatische gebeurtenis kan wél ingebed worden in een fictionele setting. Het is dus zaak kinderen duidelijk te maken wat waar gebeurd en dus historisch authentiek is en wat niet. Dit is des te meer noodzakelijk omdat kinderen onvoldoende stilstaan bij het genre dat ze lezen en welke gevolgen dat heeft voor de verhouding met de werkelijkheid. De volwassen lezer vult de verschillende verwachtingspatronen ten aanzien van genres als de autobiografie, de biografie of de historische roman (cfr the willing suspension of disbelief vs het autobiografische pact) vanzelf in. Bij kinderen gebeurt dat niet vanzelfsprekend. (Kokkola, 89) Zo kunnen er misverstanden ontstaan in de twee richtingen: bij een autobiografie kunnen ze alles voor 'waar' aannemen 'omdat het autobiografisch is' en in een historische roman kunnen ze de waarheid net niet zien indien die niet duidelijk wordt gecommuniceerd. Het is voor kinderen dus absoluut noodzakelijk om expliciet aan te geven wat 'echt' is en 'wat niet', waar de fictie stopt en waar de geschiedenis haar intrede doet. (Kokkola, 92)

Ook Lejeune (1975) laat in zijn omschrijving van de autobiografie marge voor fictionele elementen wanneer hij schrijft dat het *bereik van de werkelijkheid* waarover men schrijft impliciet of expliciet aangegeven moet worden. Dat impliceert dat het mogelijk is dat een deel van de autobiografie *niet* naar de werkelijkheid refereert. Gilmore (2001) stelt iets gelijkaardigs vast in haar onderzoek naar traumatische levensverhalen. Omwille van de verwachtingen die een autobiografische tekst ten aanzien van 'de waarheid' creëert, zoeken de getraumatiseerde schrijvers waarvan Gilmore de teksten analyseert, de grenzen van het autobiografische op. Uit angst om door de lezer beschuldigd te worden van liegen, te doen alsof of dingen aan te dikken, kortom van niet exact de waarheid te vertellen, dreigt de schrijver in een continu stilzwijgen te vervallen. De conventies die gelden bij 'het vertellen van de waarheid' kunnen botsen met hoe een traumatische gebeurtenis wordt omgezet in taal: "*The portals are too narrow and the demands too restrictive.*" (Gilmore, 3) Het traumatisch aspect maakt het moeilijk om te voldoen aan de eisen van waarheid die een autobiografie oplegt. Wel blijven deze teksten zelf-referentiële teksten, waarvan de authenticiteit in de eerste plaats ligt in de subjectieve beleving. De objectieve authenticiteit staat hierin niet voorop. Het is van belang deze kanttekening volledigheidshalve mee te geven: hoewel er veel traumatische autobiografieën worden gepubliceerd, wordt er ook gezocht naar andere manieren om het traumatische zegbaar te maken. In die projecten wordt de grens tussen fictie en factie niet steeds duidelijk gemaakt.

De historische authenticiteit kan meer of minder subtiel blijken uit de paratekst (de peri- en de epitekst) van het boek, en in de chronotoop die gecreëerd wordt in de tekst zelf. Achtereenvolgens gaan we hier dieper op in.

1.1 Historische authenticiteit in de paratekst

Politics of Reading

Gerard Genette introduceerde het concept van 'paratekst'. Daarmee doelde hij op de elementen die de eigenlijke tekst omkaderen en van uitermate groot belang zijn omdat ze de lezer kunnen sturen in de manier waarop hij de tekst leest. (Smith & Watson, 100) Volgens Smith & Watson (2010) is het in autobiografische teksten voornamelijk de peritekst, dat is de informatie op de cover en ter in- en uitleiding van de eigenlijke tekst, die uitnodigt tot een bepaalde 'politics of reading'. Hier wordt met andere woorden de authenticiteit van het boek (al of niet) kracht bijgezet. Daartoe plaatsen uitgevers op de cover woorden als 'waargebeurd', 'mémoire' of 'autobiografie', ze integreren foto's in het boek, gebruiken voetnoten om de ernst en daardoor de geloofwaardigheid te versterken of kiezen een expert om een inleiding te schrijven. De peritekst construeert de 'goede trouw' van de persoon die zijn verhaal vertelt of wiens verhaal verteld wordt, en het kan autoriteit geven aan de verteller die misschien nog onbekend is en bovendien een verhaal brengt dat ingaat tegen een tot dan toe dominant discours. (Smith & Watson, 101)

Foto's op de cover

In haar analyse van vijftien covers van autobiografieën over de kindertijd, stelt Douglas (2010) vast dat de cover functioneert als een deel van het 'autobiografisch pact'. Daarvoor worden twee elementen gebruikt: de naam van de auteur én de foto van de auteur. Op alle vijftien covers die Douglas analyseerde, stond een foto van een kind. Dertien van de vijftien foto's bleken een reproductie van een familiefoto waarop effectief de auteur als kind staat afgebeeld. De foto op de cover doet geloven dat de persoon die er op staat dezelfde persoon is als diegene wiens verhaal binnenin staat. De foto in combinatie met de naam van de auteur verzekeren de lezer van het waarheidsgehalte van de tekst. Foto's worden immers geassocieerd met waarheid en authenticiteit: ze geven letterlijk 'een beeld van de werkelijkheid' (cfr. *'l'image du réel'* van Lejeune). Kress & Van Leeuwen (1996) spreken in hun onderzoek over een 'hoge mate van naturalistische modaliteit' wanneer het om beelden gaat: ze gelijken zo optimaal als mogelijk op de realiteit. Ook Schrijvers (2013) concludeert in haar masterthesis dat het invoegen van beelden met een hoge naturalistische modaliteit, hetgeen het geval is voor foto's, een hoge mate van authenticiteit aangeven. Zelfs als niet kan geverifieerd worden dat de beelden naar de realiteit verwijzen, vermindert dit niet het gevoel van authenticiteit van het levensverhaal. (Schrijvers, 70-71).

De lezer gaat ervan uit, zonder dat dit noodzakelijkerwijze bevestigd is, dat de foto op de cover die van de auteur-autobiograaf is. Gegeven deze geïnternaliseerde assumptie, wordt de foto een bewijs van authenticiteit. In het geval van het corpus van Douglas, gaat het om foto's van kinderen, hét culturele symbool van onschuld, reinheid en volgens Douglas daardoor ook van authenticiteit. Het is dus slim om een foto - bij voorkeur van een kind - te gebruiken, de cover is immers het eerste contact van een lezer met een boek en dus cruciaal in de relatie tussen tekst en lezer. De foto op de cover wordt manifest gebruikt om het pacte autobiographique te versterken en is minstens een even belangrijke leidraad om een tekst *als* autobiografie te (h)erkennen als de naam van de auteur. (Douglas, 44)

De peritekst

Ook Kokkola (2003) onderkent het gebruik van de peritekst als het evidente middel om de feitelijkheid van een werk te signaleren. Het is vooral daar dat aangeduid wordt welk deel gebaseerd is op historisch bewijs en wat er aan de verbeelding van de auteur is ontsproten. Uit haar onderzoek blijkt dat auteurs en uitgevers van Holocaustliteratuur juist via de peritekst hun werk authenticeren en de historische accuraatheid ervan aanduiden. Dat doen ze via een

inleidend voorwoord, een biografisch nawoord, een opdracht, de tekst op de achterflap of op de cover zelf. Daarbij gaan ze vaak heel expliciet te werk door secties in te voegen waarvan de titel luidt: “*What is true about this book*” (Jane Yolen (1988), *The Devil’s Arithmetic*) of een uitleiding die uitlegt “*where fact ends and fictions begins*” (Lois Lowry (1989), *Number The Stars*), soms gebeurt dat op subtiele wijze door een slimme technische ingreep. Dat deed Ruth Minsky Sender, een overlever van de Holocaust in *The Cage* (1985), een voornamelijk autobiografisch boek. Nergens wordt er expliciet gezegd dat het om een autobiografisch project gaat, maar toch kan door middel van de paratekst afgeleid worden dat de auteur en de protagonist van het verhaal, hoewel ze een andere naam dragen, toch een en dezelfde persoon zijn. Zo verwijst ze op de binnenflap van het boek naar de dood van haar broers en zussen en van haar moeder, die allemaal figureren in het boek. Op die manier maakt ze duidelijk dat er een link is tussen haar eigen leven en dat van de protagonist zonder dat het haar verplicht om strikt autobiografisch te zijn. Ze heeft het zichzelf, net zoals de auteurs die Gilmore (2001) onderzocht, mogelijk gemaakt om dingen weg te laten of te verbloemen zoals ze dat zelf wil en toch nog de waarheid van haar verhaal te behouden. (Kokkola, 57-59)

Beeldmateriaal

Ook beelden worden ingezet om de authenticiteit te verhogen, ondervindt Kokkola (2003). Vooral aan officiële documenten zoals identiteitsbewijzen, geboorteakten, adoptiepapieren en reisdocumenten blijkt een hoge historische authenticiteit te worden toegekend. Het mag dus niet verwonderen dat dit soort documenten in de peritekst wordt gebruikt om de authenticiteit van het werk te verzekeren. Toch waarschuwt Kokkola (2003) ook voor het gebruik van dit soort documenten in de paratekst. Door een historisch document op te nemen in een tekst die ook fictieve elementen bevat, ontstaat een dialoog tussen fictie en feit waardoor het statuut van beiden wijzigt. De documenten wijzen niet meer alleen op ‘echtheid’ want de fictionele omgeving stelt de feitelijkheid van de documentatie tegelijkertijd ook in vraag. (Kokkola, 60) Wanneer fictie en feiten gemengd worden en onduidelijk blijft in welke mate dit het geval is, is dit voor de jonge lezer verwarrend. Het is voor hen dus belangrijk dat in de paratekst duidelijk wordt aangegeven welke delen van het boek waargebeurd en verifieerbaar zijn en welke niet. Dat kan bijkomend ook gebeuren in de epitekst, in casu interviews of boekbesprekingen. Hier kan de auteur feitelijke elementen meegeven, bijvoorbeeld over de authentieke link tussen auteur, personage en verteller, die niet expliciet in het boek of de peritekst staan. Omwille van het kleine bereik van de epitekst zou het in elk geval voor een jong lezerspubliek geen ethische keuze zijn om zo’n link enkel daar te expliciteren. Kokkola (2003) wijst er overigens op dat het ook onvoldoende is om enkel in de peritekst de authenticiteit te benadrukken: ook met materiaal *in* de tekst moet duidelijk gemaakt worden wat ‘echt’ of ‘authentiek’ is en wat niet. (Kokkola, 60-61)

1.2 Historische authenticiteit in de tekst

Waargebeurde en controleerbare historische gebeurtenissen integreren in een tekst kan het authenticiteitsgehalte versterken. Dat werkt het best wanneer het impliciet gebeurt: lezers geraken van de historische authenticiteit doordrongen door de chronotoop die de auteur schetst. De chronotoop geeft een sfeer van de tijd en de ruimte weer waarin het verhaal zich afspeelt. Vloeberghs haalt in de bespreking van de Holocaustliteratuur voor kinderen het gebruik van ‘frequente motieven’ aan om de chronotoop gestalte te geven. (Vloeberghs, 179) Voorbeelden van die frequente motieven zijn bijvoorbeeld de deportaties, de Davidsster of de erbarmelijke leefomstandigheden. Hoewel Vloeberghs deze elementen in haar artikel niet onder de informatieve, kennisgerichte elementen bespreekt, kunnen ze volgens ons wel overtuigend onder de representatie van de historische werkelijkheid vallen. Alles wat een beeld schept van een hedendaagse of historische context draagt onzes inziens bij tot een sterkere historische authenticiteit. Daartoe behoort bijvoorbeeld ook de taal die de personages spreken. Hoewel taal ook persoonsgebonden is en dus als een element van persoonsgebonden authenticiteit kan

geapprecieerd worden (Schrijvers, 17), is taal in oorsprong tijds- en regiogebonden en het gebruik ervan in een autobiografisch werk kan in dat opzicht dus ook de historische authenticiteit kracht bijzetten. We zijn er ons dus van bewust dat in andere onderzoeken taal hetzij apart wordt behandeld onder de noemer van 'linguistische authenticiteit', hetzij eerder als een persoonsgebonden kenmerk wordt gepercipieerd. In ons onderzoek maken we bewust de keuze om het onder de historische authenticiteit te behandelen omdat taal óók tijd- en plaatsgebonden is en in die zin niet persoonsgebonden is.

Symbolen en frequente motieven

Kokkola (2003) onderscheidt een aantal elementen die invloed hebben op de geloofwaardigheid van de chronotoop. Een evidente manier is om te werken met symbolen of specifieke beelden die intussen deel zijn gaan uitmaken van het collectief geheugen. In het kader van de Holocaust gaat het dan om het vermelden van de Davidster, of het beschrijven van veetrucks die mensen vervoeren of van rokende schouwen, van grijs gestreepte hemden. Al deze elementen hebben intussen een voor de Holocaust iconische status gekregen. (Kokkola, 68) Maar deze elementen kunnen in een jeugdliteraire omgeving uiteraard enkel zinvol ingezet worden indien de jonge lezers bekend zijn met deze iconische beelden.

Subtiele details

Een geloofwaardige chronotoop wordt ook geschetst door subtiele (niet-iconische) details die wijzen op een bepaalde historische periode: het beschrijven van kledij, gebruiksvoorwerpen, voertuigen, huizen. Aiken deed onderzoek naar de manier waarop dit best wordt geïntegreerd en ze stelde vast dat een auteur secuur moet omgaan met deze details: niet te veel maar precies voldoende om geloofwaardig te zijn, en dat is, zo blijkt, net evenveel beschrijvingen geven als een auteur vandaag over de 'tijd van nu' zou doen. Bovendien blijkt dat het voor jonge lezers van belang is dat niet alleen de dingen die 'anders zijn' worden beschreven, maar ook dingen die hetzelfde zijn als vandaag. Er is een evenwicht nodig tussen hetgeen hetzelfde bleef en hetgeen anders was, opdat de jonge lezers zich vertrouwd zouden voelen met de historische setting. De meest effectieve details zijn diegene waar kinderen een aanknopingspunt mee hebben en dus al kennen, bijvoorbeeld voedsel. (Aiken, "Interpreting the Past", in Kokkola, 71-72)

Authentieke taal

De historische authenticiteit wordt ten derde ook versterkt door het gebruik van een authentieke taal. Dat kan door ongekuiste spreektaal te gebruiken. In *Gypsy in Auschwitz* (1999), werd het verhaal van Rosenberg, een overlever van de Holocaust opgetekend. Hij vertelde het aan een auteur en nadien werd het naar het Engels vertaald. De uitgever vermeldt dat de vertaling bewust niet verbeterd of herschreven is om tot een grammaticaal correcte tekst te komen. Door op deze manier te werken, creëert de tekst een intimiteit tussen lezer en personage en heeft de lezer de indruk de gebeurtenissen samen met de protagonist te beleven. (Kokkola, 76) In het algemeen meent Kokkola (2003) dat de taal die gebruikt wordt een echo moet vormen van de gesproken taal, onder meer ook door het soort uitdrukkingen dat gebruikt wordt. Bovendien wijst ze erop dat het gebruiken van de tegenwoordige tijd, veel krachtiger werkt omdat de lezer het gevoel krijgt aanwezig te zijn bij het gebeuren en zich dus fysiek in staat voelt om het waarheidsgehalte van wat wordt gezegd, te controleren. (Kokkola, 64) Hoe authentieker dus de taal – met echo's van de spreektaal en in de tegenwoordige tijd - hoe sneller lezers het waarheidsgehalte van de volledige tekst zullen onderkennen. (Kokkola, 79) Ook hier geldt dat de (jonge) lezer die spreektaal uiteraard wel moet herkennen alvorens die voor hem kan bijdragen tot de authenticiteit van de tekst.

Douglas komt indirect tot dezelfde bevinding in haar analyse. De autobiografieën die gebruik maken van lokale dialecten en van typisch woordgebruik van adolescenten, komen overtuigend over. De literaire autobiografieën van Karr zijn mede daardoor '*unapologetically autobiographical – subjective, personal, and stirring.*' (Douglas, 28) Daar tegenover staan de autobiografieën die geen lokale dialecten maar standaard Engels (als equivalent van het Algemeen Beschaafd Nederlands) gebruiken. Het gaat onder meer om *Our Little Secret* (2007)

van Fairhurst en *A Child called 'It'* (2001) van Pelzer. Zij zijn geen professionele maar 'first time' schrijvers, en ze mikken op een zo breed mogelijk publiek om hun boodschap over te brengen. De taal is emotioneel maar hoogst toegankelijk. De auteurs zijn vooral geïnteresseerd in het politieke potentieel van hun woorden. Mede door het gebruik van standaard Engels komt hun tekst niet authentiek over. Niet toevallig worden deze teksten bij Douglas in het hoofdstuk 'Ethics of Writing' besproken als voorbeeld van teksten waarvan de ethische verantwoordelijkheid sterk in twijfel wordt getrokken. (Douglas, 114, 141, 155)

Het reisverhaal

Tenslotte stelt Kokkola vast dat een van de meest effectieve middelen om aan te geven dat een tekst zich in het verleden afspeelt, het reisverhaal is, omdat die de link tussen 'tijd en ruimte' in de tekst omzet in een fysieke handeling. De tijd die voortschrijdt en de weg die wordt afgelegd, worden gevoeld in de bladzijden die worden omgedraaid. (Kokkola, 68)

1.3 Besluit

Het leven van een persoon is onlosmakelijk ingebed in een historische en maatschappelijke context. Een autobiografie wordt door een lezer als authentiek ervaren wanneer er verwijzingen zijn naar verifieerbare historische en maatschappelijke elementen. Een ethische representatie van de historische werkelijkheid kan achterhaald worden uit de analyse van de paratekst en van de tekst. Een van de belangrijkste componenten van de historische authenticiteit is de herkenning van het autobiografisch pact: zijn auteur, verteller en protagonist één en dezelfde persoon. Daarnaast kan de historische authenticiteit door het gebruik van beelden, foto's en andere documenten versterkt worden. Uitgevers kunnen de politics of reading fors sturen door welgekozen ingrepen op de cover. Het is mogelijk dat een autobiografie ook fictionele elementen bevat. Wanneer dat het geval is, is het essentieel dat het bereik van de werkelijkheid wordt aangegeven: wat is echt en wat is fictie. Zeker voor kinderen is dit een essentieel element dat best expliciet in de peritext wordt opgenomen. In de tekst zelf komt de historische authenticiteit tot uiting in de chronotoop die wordt neergezet: aan de hand van symbolen, frequente motieven, subtiele details en taal kan sfeer van tijd en ruimte gecreëerd worden die de authenticiteit verhoogt. Voorwaarde is wel dat jonge mensen ook bekend zijn met de ingrepen die hiervoor worden gebruikt, zodat ze ze herkennen en er niet aan voorbij lezen.

2. Ethisch is een authentieke representatie van de persoonsgebonden werkelijkheid

In een autobiografisch werk staat het individuele leven van een persoon centraal. Het is dan ook vanzelfsprekend dat de representatie van die persoonsgebonden werkelijkheid cruciaal is. Naast de eigen ervaringen, zal de autobiograaf onvermijdelijk ook over ervaringen, gebeurtenissen en acties van anderen spreken. Hij is geworden wie hij vandaag is door de interactie met andere mensen: familieleden, vrienden, collega's. Onder de persoonsgebonden werkelijkheid staan we daarom eerst stil bij de *eigen* ervaringen van de autobiograaf, maar komt in een tweede tijd ook de representatie van de *belangrijke andere* als essentiële bouwsteen aan bod.

2.1 Authenticiteit van de eigen ervaring

Voor Smith & Watson (2010) is de 'ervaring' van de auteur het gezagsargument bij uitstek. Op basis van de ervaringen van de auteur beoordeelt de lezer de geloofwaardigheid van de auteur. De verteller moet volgens Smith & Watson (2010) dus in de eerste plaats investeren in de "autoriteit" van de ervaringen die hij heeft opgedaan: daarvan hangt het geloof van de lezer in het verhaal en in de authenticiteit af ("the 'authority' of experience", Smith & Watson, 33). Voor een beroemdheid, van wie de levenswandel algemeen gekend is, volstaat het de naam van de

auteur op de cover te plaatsen om de lezer te overtuigen van de authenticiteit. Auteurs die zich niet kunnen beroepen op bekendheid, moeten die ervaring heel expliciet in hun autobiografie claimen. Het is de ervaring van een traumatische gebeurtenis, of van een (traumatiserende) onderdrukking op basis van bijvoorbeeld hun seksuele, raciale, godsdienstige of andere identiteit die gezag moet verlenen. (Smith & Watson, 33-34) Ze worden opgevoerd als 'overlevers' en die status maakt hen volgens Haaken tot iemand naar wie geluisterd moet worden: "*The survivor as a figure of wisdom and moral authority emerged in the wake of world war II and now stands as a signifier of a moral standard, someone who must be listened to.*" (Haaken, *Pillar of Salt* in Douglas, 78)

Het geval Menchu of het belang van de éigen ervaringen van de auteur

In het geval dat een autobiografie geschreven wordt als vorm van politiek statement tegen onderdrukking, neemt de representatie van de ervaring van die éne auteur vaak de allures aan van de representatie van de ervaring van een hele groep. Maar ook dan moeten de ervaringen die beschreven worden door de auteur zelf beleefd zijn om authentiek te zijn. Daarvan getuige de discussie die ontstaan is naar aanleiding van *Me Lammo Rigoberta Menchu* (1985) geschreven door de gelijknamige Nobelprijswinnares. Het is een getuigenverslag dat het lot van de Guatemalteekse indianen onder de aandacht brengt. Menchu beschrijft daarin onder meer hoe ze directe getuige was van de gruwelijke moord op haar broer. Achteraf bleek dat Menchu niet aanwezig was bij een heel aantal gebeurtenissen waarvan ze in haar boek wel als rechtstreekse ooggetuige verslag deed, onder andere ook de moord op haar broer. Hoewel Menchu met haar boek wel de grotere realiteit van de indianen heeft geschetst, waren de beschreven ervaringen niet authentiek. Een niet-authentieke representatie van eigen ervaringen kan niet. Daar zijn drie argumenten voor.

1. *Een niet-authentieke representatie is respectloos voor de slachtoffers.* Zeggen dat de details van de moord op de broer misschien niet correct waren, maar dat de beschreven technieken wél op andere slachtoffers gebruikt zijn, trivialisert de pijn en het lijden van de slachtoffers. Het minimaliseren van het belang van de details is juist een miskennis van wat de slachtoffers werkelijk hebben moeten ondergaan. De hele notie van 'ervaring' wordt hierdoor ondermijnd. (Lauritzen, 31)
2. *Omwille van het genre had Menchu transparant moeten zijn over wat 'waar' was en wat 'niet waar'.* Omwille van het genre, met name een autobiografische getuigenis, gingen lezers ervan uit dat wat beschreven werd, zo ook werkelijk was gebeurd. Op geen enkel moment in het boek gaf Menchu aan dat ze gebeurtenissen had samengevoegd, of 'personages' had gewisseld. Omdat lezers erop vertrouwden dat het om authentieke ervaringen ging, was de emotionele identificatie van de lezer met Menchu gigantisch. Wanneer de ervaringen niet authentiek blijken, is het waarschijnlijk dat heel wat lezers zich gemanipuleerd en verraden voelden. (Lauritzen, 34)
3. *Omwille van de omvang van wat als authentiek werd voorgesteld maar niet-authentiek was, kan het niet vergoelikt worden door een falend geheugen maar gaat het om bewust vervormen.* Een traumatische ervaring kan leiden tot geheugenverlies, en zelfs zonder traumatische ervaring kan het geheugen niet alles herinneren. Bovendien kan er tijdens traumatische ervaringen, zoals een oorlog, een 'liminale' status ontstaan, die het moeilijk maakt om te onderscheiden wat gebeurd is van wat lijkt te gebeuren. O'Brien schrijft daarover: "*What seems to happen becomes its own happening and has to be told that way.*" (O'Brien in Lauritzen, 35) Er wordt aanvaard dat *details van gebeurtenissen* niet correct herinnerd worden om bovenstaande redenen. Maar wat niet aanvaard wordt is dat *hele gebeurtenissen* veranderd worden, omdat dit niet te verklaren is door een falend geheugen. Hier speelt een ander motief: door gebeurtenissen 'aan te dikken' groeit de symbolische waarde en weekt het boek meer solidariteit los. Lauritzen besluit: "*The danger here is that the story will be constructed simply to promote such solidarity. When this happens, identification has been privileged over truth, and the upshot is a kind of sentimentalization. Michael Ignatieff captures the problem with the process of*

sentimentalization very nicely. Sentimental art, he writes, 'sacrifices nuance, ambivalence, and complexity in favor of strong emotion.' (Ignattief, 293 in: Lauritzen 36)

Het voorbeeld van Menchu toont aan dat het cruciaal is dat de ervaringen die een auteur beschrijft door hemzelf beleefd zijn, willen ze authentiek zijn. Maar de vraag rijst of ervaringen die *eigen* ervaringen zijn, op een 'authentieke' manier voorgesteld, wel *voldoende* garantie voor een *ethische* representatie zijn. Aan de hand van een voorbeeld illustreren we dat authentiek als 'ethisch' ook '*nuance, ambivalence and complexity*' inhouden.

Het voorbeeld van Dave Pelzer's A Child Called "it" of het belang van een ethische representatie van persoonlijke ervaringen

Pelzer (2001) schrijft in zijn autobiografie over het fysiek en emotioneel misbruik dat hij tussen zijn vierde en zijn twaalfde jaar heeft moeten ondergaan. Hij werd door zijn aan alcohol verslaafde moeder letterlijk ontmenselijkt op verschillende manieren: hij werd aangesproken met 'it' en moest in de kelder leven, gescheiden van zijn broers. Daar werd hij gemarteld, vergiftigd, uitgehongerd en vernederd. Zijn moeder brak zijn arm, probeerde hem te verdrinken en sloeg hem. Hoewel zijn grootmoeder en zijn jongere broer na het verschijnen van het boek aanvoerden dat Pelzer de gebeurtenissen overdreef en zijn eigen gedrag niet correct voorstelde, gaan we er voor 'the sake of the argument' van uit dat het gaat om *eigen* ervaringen die volgens hem authentiek – zoals hij ze heeft beleefd – worden voorgesteld. Dan stellen zich minstens drie problemen die we hier kort opsommen en in een volgende paragraaf (Ethics of form) diepgaander uitwerken.

- 1 Uit de analyse van Douglas blijkt niet dat Pelzer zijn *geheugen* ter discussie stelt. Het boek leest als een lange lijst van abusieve incidenten die verteld worden vanuit het standpunt van het kind. Pelzer stelt zijn kindertijd voor alsof hij ze op het moment zelf (her)beleefd zonder twijfel uit te spreken dat zijn herinneringen correct en/of volledig zijn.
- 2 Het boek is geschreven vanuit *één perspectief*. Deze keuze voor een autobiografie vanuit één stem blijkt, zeker in de volwassenenliteratuur, een uitzondering (Douglas, 31, 88, 92). Er bestaat, althans voor volwassenenliteratuur, consensus dat meerstemmigheid in een autobiografie bijdraagt aan de geloofwaardigheid (Smith & Watson, 216-218).
- 3 Pelzer beschrijft het misbruik tot in *het kleinste detail*. Hoewel er in de volwassenenliteratuur in het algemeen geen taboe bestaat rond gruwelijke beschrijvingen om de ernst van een situatie aan te tonen, blijkt dat in het genre van de traumatische autobiografie toch genuanceerd te zijn: hier bestaat de culturele conventie om niet té veel detail te geven als het om dit soort trauma's gaat. (Eakin, 3) Zeker voor kinderen en jongeren geldt hetzelfde, al is dat dan om een andere reden.

Onder welke vorm moeten persoonsgebonden ervaringen in een autobiografie dan gerepresenteerd worden opdat er sprake zou zijn van een *ethische* representatie? Uit het voorbeeld van Pelzer en uit de analyse van het werk van Douglas (2010), Smith & Watson (2010), Eakin (2004), Kokkola (2003) en Vloeberghs (2008) komen deze bij Pelzer (2001) drie afwezige aspecten naar voren als essentieel voor een ethische representatie:

1. *Hoe* wordt er gerepresenteerd: het gebruik van gekaderde stiltes
2. *Wat* wordt er gerepresenteerd: erkenning van de limieten van het geheugen
3. *Wie* wordt er gerepresenteerd: de presentatie van het zelf

Voor dit laatste aspect bedacht Toker (1993) de term 'ethics of form' omdat het ethisch gehalte van een tekst verhoogt door middel van vormelijke ingrepen. Omdat ook de twee eerste aspecten betrekking hebben op de vorm van de tekst, willen wij de term van Toker lenen en hier verruimen naar deze drie aspecten.

2.2 Ethics of form: voorwaarden voor een ethische representatie van de eigen ervaringen

A. Ethics of form - Het gebruik van gekaderde stilte als ethische waarborg

Geen graphische details in traumatische levensverhalen

Eén van de problemen in *A Boy Called "it"* (2001) van Pelzer is de beschrijving van het misbruik tot in het kleinste detail. In het onderzoek van Douglas staat Pelzer hierin niet alleen. Ook Antwone Fisher in *Finding Fish: A Memoir* (2001) en Duncan Fairhurst met *Our Little Secret* (2007) kiezen ervoor om het seksueel en ander misbruik dat ze ondergingen gedetailleerd te omschrijven. (Douglas, 112-119) *"One of the missions of Fairhurst's narrative is to disclose (in intimate detail) the abuse that he suffered at the hands of his father. Many autobiographies of childhood take a different road. For example, many autobiographers choose to disclose, but not graphically represent, child abuse, preferring the literary equivalent of fading to black at crucial moments. (...) However, those writing graphically about abuse are also commonly accused of sensationalism and/or attempting to "up the ante" - transgressing the boundaries of acceptable representation."* (Douglas, 113) Deze auteurs wilden een groot publiek bereiken door een zo transparant en toegankelijk mogelijk verhaal te brengen in 'klare taal'. Maar net deze aanpak werd door critici weinig gewaardeerd: de woordelijke manier om de ervaringen van de kindertijd te reconstrueren wees volgens hen eerder op een gebrek aan authenticiteit. (Douglas, 118) Deze vaststelling lijkt in contrast te staan tot wat Vloeberghs schrijft over Holocaustliteratuur voor volwassenen: *"Het merendeel van de traditionele 'getuigenisliteratuur' voor volwassenen stelt zich tot doel om fundamenteel ingrijpende en traumatiserende ervaringen zo intens mogelijk weer te geven, in het besef dat taal tekortschiet. De overlevende worstelt bij het zoeken naar woorden die het 'onuitsprekelijke' van de misdaden tegen de menselijkheid uitdrukken. Dat creëert een onuitwisbare en schokkende leeservaring, die de lezer tot onrechtstreekse getuige en drager van een noodzakelijke collectieve herinnering maakt"* (Vloeberghs, 179) Waar een schokkende leeservaring voor volwassenen wél kan als het over een collectief beleefd trauma zoals de Holocaust gaat, schijnt dit dus niet zonder meer op te gaan voor individueel beleefde trauma's. Auteurs Jenny Diski (*Skating to Antarctica*, (1997)) en Ivor Knight (*Out of Darkness* (1998)), beiden slachtoffer van seksueel misbruik, gebruikten in hun autobiografische verhalen over de kindertijd een andere strategie: het misbruik wordt er nooit expliciet gemaakt. Wel wordt de suggestie gewekt en worden gevoelens overgebracht: *"I was frightened, not knowing what was happening, nor what to do"* (*Out of Darkness*, 22 In Douglas, 123) Vanuit het kinderperspectief wordt beschreven maar niet uitgelegd dat het kind iets overkomt zonder dat het begrijpt waarover het gaat. De auteur laat het aan de lezer over om de gebeurtenissen die de verteller niet kan of wil vertellen, te herkennen en te interpreteren. (Douglas, 129) Deze auteurs zoeken zelfinzicht en geven op die manier anderen inzicht in waarom ze zijn wie ze zijn. Het eigen traumatisch leven onder publieke aandacht brengen wordt slechts gewaardeerd wanneer dat met een zekere discretie gepaard gaat: *"Life writers are criticized not only for not telling the truth - personal and historical - but also for telling too much truth. (...) The public airing of private hurt, however, was not universally welcomed; many of these narratives not only featured abuse as a primary content but also were perceived by some reviewers to be abusive in their candour."* (Eakin, 2004, 3).

Ook binnen de autobiografische volwassenenliteratuur bestaan er dus grenzen als het gaat over gruwelijke details en schokkende leeservaringen, en die grens lijkt te liggen bij goed fatsoen en discretie versus sensatiezucht. In plaats van 'graphic detail' wordt 'shrieked silence' ('schreeuwende stilte'), een term van Dave Patterson, verkozen. Patterson introduceerde het concept van schreeuwende stilte na onderzoek naar teksten over de Holocaust. Hij stelde vast dat in de meeste teksten een dialoog met de stilte werd aangegaan wanneer ze het gruwelijke en onzegbare moesten overbrengen. (Patterson, *The Shriek of Silence* in: Kokkola, 23). Die techniek vindt ook Kokkola doeltreffend voor de kinder- en jeugdliteratuur. (Kokkola, 23-25) Anders dan bij de volwassenenliteratuur wordt het gebruik van schreeuwende stilte (Kokkola noemt het 'framed silence' of 'gekaderde stilte', deze term wordt in deze masterthesis overgenomen) in de

kinder- en jeugdliteratuur om *pedagogische* redenen verantwoord: het kind beschermen voor aspecten van het leven waar het nog niet aan toe is. De toepassing van die techniek is moeilijker dan ze op het eerste zicht lijkt, omdat de stilte die gecreëerd wordt wél moet opvallen. De jonge lezer *moet* gewaar worden dat de auteur een boodschap wil meegeven zonder dat hij de grimmige waarheid letterlijk moet benoemen. De stilte moet ‘gekaderd’ worden opdat de jonge lezer er niet aan voorbij leest en het zwaartepunt van de tekst op die manier volledig aan hem voorbij gaat. Zo zou hij slechts naïef en onwetend achterblijven. Stilte moet worden ingezet als communicatieve act: “*A book that contains silence – informational gaps – can be more informative on an emotional level than a book which attempts to provide all relevant background.*” (Kokkola, 25)

Narratieve strategieën: ‘informational gaps’ als gekaderde stilte

Framed silences kunnen dus, wanneer ze goed worden ingezet, tegemoet komen aan een juiste balans om kinderen enerzijds te beschermen tegen ‘meer meekrijgen dan ze eigenlijk aankunnen’ en anderzijds toch informatie geven over traumatische ervaringen zonder hen te misleiden. Leona Toker (1993) onderzocht in *Eloquent Reticence: Withholding Information in Fictional Narrative* hoe stilte in een fictieel verhaal wordt ingezet om bepaalde dingen toch gezegd te krijgen. Toker (1993) spreekt over die stiltes als ‘*manipulative informational gaps*’ omdat de auteur aan de hand van de stiltes die hij creëert de lezer en de leeservaring stuurt. De mate en de manier waarop hij die stiltes kan inzetten, wordt bepaald door wat de lezer die hij voor ogen heeft, aankan. Bij minder ervaren lezers, moeten de technieken niet te ingewikkeld zijn. Kokkola houdt, op basis van het onderzoek van Toker, drie strategieën over om stilte te integreren in verhalen voor jonge lezers: (1) informatie *tijdelijk* achterhouden, (2) informatie *verspreiden* en (3) informatie *permanent* achterhouden.

(1) Informatie *tijdelijk* achterhouden

Deze techniek is van toepassing wanneer het verhaal als een soort van ‘detective’ is gestructureerd, waarbij de protagonist voor een raadsel staat dat hij stap voor stap moet oplossen door informatie te vergaren. In de Holocaustliteratuur voor jongeren is de traumatische ervaring van een overlevende vaak de clue van het raadsel: de jonge protagonist bevraagt de overlever van de Tweede Wereldoorlog en krijgt zo stap voor stap meer info over wat de Holocaust betekend heeft. Een tweede manier waarop deze techniek wordt toegepast is het spelen met de chronologie van het verhaal. Deze techniek vindt Kokkola voor kinderen echter niet geschikt, zeker als het over ingrijpende, traumatische gebeurtenissen gaat. Een niet-lineair verloop blijkt immers vaak te complex voor kinderen waardoor ze belangrijke elementen van het verhaal missen. (Kokkola, 29)

Zowel Toker (1993) als Kokkola (2003) beklemtonen de nood om in het geval van kinder- en jongerenliteratuur eerder achtergehouden informatie uiteindelijk wel volledig prijs te geven en dus te werken met een gesloten einde. Dat is in de woorden van Toker (1993) een *ethisch verantwoord verhaal*: de stiltes worden op die manier gekaderd en de lezer is zich bewust van hun bestaan. (Kokkola, 34-35)

(2) informatie *verspreiden*

Wanneer een auteur informatie over één samenhangend aspect (bijvoorbeeld een traumatische ervaring) doorheen een boek verspreidt en zo vele kleine ‘gaten’ creëert, is het de bedoeling dat de lezer pas aan het eind van het boek een patroon ontwaart. Het gebruik van verschillende vertelperspectieven is één techniek om dit effect te bekomen. Ofwel valt de ontbrekende informatie dan net tussen de kennisgrens van de verschillende vertellers ofwel lijkt éénzelfde gebeurtenis dan telkens anders omwille van de verschillende gezichtspunten. Toch schijnt de techniek van de verschillende vertelperspectieven maar heel zelden voor te komen in Holocaustliteratuur en wordt er eerder gebruikt gemaakt van een andere techniek: het tonen van de gedachtegang van de protagonist op verschillende momenten in zijn leven. (Kokkola, 33-34) Maar ook deze techniek blijkt vaak te moeilijk voor jonge lezers. Ze lezen over de gekaderde stiltes heen en missen zo essentiële linken. (Kokkola, 34-35). De boodschap over de

traumatische gebeurtenis of ervaring gaat op die manier verloren en om die reden vindt Kokkola deze techniek voor kinderboeken onethisch. (Kokkola, 38-40)

(3) informatie *permanent* achterhouden

Deze derde strategie vinden zowel Kokkola (2003) als Toker (1993) ethisch onverantwoord voor jongeren omdat informatie in dat geval nooit gekaderd wordt en enkel begrepen kan worden door (volwassen) lezers met voorkennis. Het kind wordt misleid en leest in deze gevallen een heel ander verhaal dan de volwassene. De auteur schuift de verantwoordelijkheid om moeilijke dingen uit te leggen door aan de volwassen meeleezer, die zelf bepaalt of hij iets nader toelicht of niet. Zonder voorkennis is het immers niet duidelijk dat scènes en gebeurtenissen naar de realiteit verwijzen of een andere betekenis hebben, en het kind kan dus evengoed naïef achterblijven. (Kokkola, 43)

B. Ethics of form - Erkenning van de limieten van het geheugen als ethische waarborg

Expliciteren van het falend geheugen

De subjectieve geschiedenis van de autobiograaf is gebaseerd op zijn herinnering. Het is het basismateriaal waarmee hij werkt en waarop hij in eerste orde is aangewezen. Om het eigen geheugen te vervolledigen kan er beroep worden gedaan op andere bronnen zoals brieven, dagboeken en foto's. Volgens Smith & Watson (2010) gaan lezers ervan uit dat de daad van het publiceren een ethische garantie vanwege de uitgever is dat de herinneringen in het boek authentiek zijn. (Smith & Watson, 37) Wanneer dat niet zo blijkt te zijn zoals in de casus van Benjamin Wilkomirski is er sprake van wat Smith & Watson (2010) aanduiden als 'intentional duping'. Dat wordt door de lezer niet aanvaard. Wilkomirski beschreef in *Fragments: Memories of a Wartime Childhood* (1995) de gruwel van de Holocaust en het leven in de kampen als zijn eigen levensverhaal terwijl achteraf bleek dat hij daar zelfs nooit was geweest. (Smith & Watson, 37) Maar de lezer schijnt, op basis van zijn eigen empirie, wél tolerant te zijn ten aanzien van inconsistenties in een autobiografie. Ten eerste omdat een lezer in zijn eigen leven ook geconfronteerd wordt met de grenzen van zijn geheugen en dus weet dat het onmogelijk is zich alles te herinneren. Ten tweede omdat hij beseft dat een verhaal van één ervaring verschillende vormen kan aannemen, al naar gelang aan wie men het vertelt. (Kokkola, 96)

In *Out of Darkness* (1998) wil Ivor Knight de trauma's van verwaarlozing waaronder hij als kind heeft geleden, blootleggen. De welzijnsinstellingen die hem hadden moeten beschermen, negeerden zijn situatie en het is naar die instanties dat hij 'terugschrijft'. Doorheen de autobiografie benadrukt hij dat zijn herinneringen onnauwkeurig zijn en conflicteren met versies die hij in zijn later leven hoort. Het wordt een fragmentair verhaal met inconsistente herinneringen en conflicterende versies. Knight (1998) verontschuldigt zich voor de 'gaten' die zijn tekst vertonen en die een echo vormen voor de gaten in zijn geheugen. Hij benadrukt daarmee de traumatische ervaringen en de 'verdringing' die daarmee gepaard gaat en toont ook openlijk de limieten van het autobiografische genre. Deze openheid over de eigen beperking, het 'expliciet maken' en benoemen van de inconsistentie, wekt bij de lezer vertrouwen op, en versterkt hem in zijn overtuiging dat wat er dan wél verteld wordt, authentiek is. Hoe meer de auteur dus het falen van zijn eigen geheugen *expliciteert* in de tekst, hoe *authentieker* de tekst door de lezer wordt bevonden. (Douglas, 119) Ook in de kinder- en jeugdliteratuur stelt Kokkola (2003) hetzelfde vast en ze wijst er bovendien op dat, hoewel dit niet zo vaak voorkomt, ook het expliciteren van het schrijversproces zelf éénzelfde effect van authenticiteit genereert: "*This drawing attention on the text's construction, oddly, adds to the readers' sense of the text's reliability.*" (Kokkola, 124)

De chronotoop van het geheugen

Het expliciteren van de inconsistentie in het geheugen is één manier om de authenticiteit van ervaring te versterken. Kokkola onderzoekt in haar werk of ook de '*chronotoop van het*

geheugen, een term van Sue Vice (1997), een indicatie van authenticiteit kan zijn. Met de *chronotoop van het geheugen* wordt een soort *replica in de tekst* van (de werking van) het geheugen bedoeld. Door in de tekst te spelen met flashforwards, flashbacks, herhalingen en thematische associaties creëert de auteur als het ware een tekstuele echo van het geheugen. (Kokkola, 120) Vice (1997) stelt dat deze techniek het gevoel van authenticiteit van de beschreven ervaringen ten goede komt.

Douglas (2010) stelt hetzelfde vast in de autobiografie voor volwassenen. In *Skating to Antarctica* (1997) laat Jenny Diski de lezer 'fysiek', dit wil zeggen 'in de leeservaring' kennismaken met de limieten van het geheugen en van het bewustzijn. Diski wil in haar tekst tonen hoe *actief vergeten* een overlevingsstrategie voor traumatische gebeurtenissen kan zijn. Haar tekst vertoont gaten, is contradictorisch, ambigue en niet chronologisch. De verteller spreekt de lezer hierover rechtstreeks aan en maakt duidelijk dat het een verwijzing is naar hoe het geheugen de dingen door elkaar kan slaan. (Douglas, 124-126). Ook Kokkola toetste de zeven autobiografische verhalen die zij voor haar studie onderzocht op deze techniek. Vijf van de zeven autobiografieën gebruikten de chronotoop van het geheugen en de twee teksten die dat niet deden hadden een goede reden om het niet te doen. Hoewel Kokkola terecht opmerkt dat deze techniek even goed in fictie kan gebruikt worden, en daarom geen betere garantie voor authenticiteit geeft dan eender welke andere techniek, stelt ze in de praktijk wel vast dat de techniek veel meer gebruikt wordt in de autobiografische getuigenissen dan in de fictionele teksten die ze analyseerde. Auteurs die 'erbij waren' hebben de neiging hun plot te structureren volgens de structuur van het geheugen en geven openlijk commentaar op het proces van herinneren. (Kokkola 121-122)

C. Ethics of form - De presentatie van het zelf als ethische waarborg

Meerstemmigheid

We haalden hierboven het voorbeeld van Pelzer's *A Child called "it"* (2001) aan om te wijzen op de uitzonderlijkheid binnen het autobiografisch genre om een verhaal te schrijven vanuit één stem. De stem van de 'ik' in het boek van Pelzer is de stem van Pelzer als kind. Maar het is wel de volwassen Pelzer die het boek schrijft en daarmee zijn 'ik' van lang geleden *vorm geeft* en *interpreteert*. Intussen is Pelzer een andere persoon geworden dan diegene die hij was toen hij de gebeurtenissen van zijn kindertijd beleefde. Elke autobiograaf bestaat uit een 'present self' en een 'past self'. En ook die 'past self' bestaat niet uit één stuk: de vijfjarige 'ik' is anders dan de achtjarige 'ik' die anders is dan de twaalfjarige 'ik'. Het 'self' evolueert dus doorheen de tijd. En zelfs op één bepaald ogenblik is een 'self' multipel: afhankelijk van de situatie of de relatie waarin het zich bevindt is het moeder, dochter, student, werkende, ... het 'ik' of het 'self' is dus continu in beweging. (Smith & Watson, 86) En hoewel autobiografische teksten meestal geconstrueerd worden alsof ze met één duidelijke stem spreken, is dit altijd een illusie. De vertellende 'present self' van de schrijver en de 'past self' waarover verteld wordt zijn *beiden* heterogeen en gefragmenteerd. (Smith & Watson, 61, 174, Douglas, 88). Deze 'fragmentatie van het zelf' wordt narratief zichtbaar door wat Bakhtin beschrijft als 'heteroglossic dialogism' of de 'meerstemmigheid' (polyvocaliteit) van het subject. (Smith & Watson, 216-218) Vooral autobiografieën over de kindertijd zijn sterk polyvocaal: ze bevatten een veelvoud aan stemmen die vaak naast elkaar bestaan of interactief zijn. Zo kan de volwassen stem op subtiele wijze de stem van het geconstrueerde kind aanvullen en op die manier achtergrond geven bij kennismaken die het kind onvermijdelijk heeft. Maar evengoed is het opnemen van foto's in een boek een vorm van dialoog: hun aanwezigheid doorprijkt de illusie dat het enkel om een kindverteller gaat. De foto's en hun bijschriften zijn zorgvuldig uitgezocht door een volwassen auteur. (Douglas, 92) Op één uitzondering na, worden in alle autobiografieën voor volwassenen die Douglas onderzocht de multipele stemmen van de autobiograaf gebruikt en actief getoond, bijvoorbeeld door afwisseling van focalisator of door middel van een kaderverhaal.

Fragmentatie van het zelf

In de jeugdliteraire autobiografie stelt Kokkola (2003) vast dat 'het zelf' gefragmenteerd wordt voorgesteld op een heel expliciete manier. Rose Zar, de protagonist van *In the Mouth of the Wolf* (1983), neemt letterlijk twee identiteiten aan, met name die van Joodse op de vlucht en die van Pools katholieke die tracht te overleven door bij de nazi's te werken. Al in de proloog maakt de verteller aan de lezer duidelijk dat Rose twee identiteiten aanneemt en zich in die zin ook 'gespleten' voelt. Deze gefragmenteerde, gesplitste identiteit toont volgens Kokkola "*the truthfulness of self characterization*". (Kokkola, 97) Op basis van de analyse van *In the Mouth of the Wolf* (1983) bevestigt Kokkola (2003) voor de jeugdliteraire autobiografie wat ook binnen de autobiografie voor volwassenen algemeen aanvaard wordt: "*The reader's belief in the honesty of the autobiographer's presentation of self comes, ironically, from the exposure of her own deceitfulness, lies, and loss of her sense of self. Thus it would seem that a structure that exposes its own constructed nature ultimately comes to be perceived as more reliable.*" (Kokkola, 100) *In the Mouth of the Wolf* (1983) is niet het enige boek in het onderzoek van Kokkola waarin de fragmentatie zo benadrukt wordt. Kokkola schrijft het gebruik van een gefragmenteerd zelf echter niet alleen toe aan de eigenheid van het autobiografische genre, maar ook aan het thema: tijdens de Holocaust werden mensen, om te kunnen overleven, gedwongen om letterlijk een nieuwe identiteit aan te nemen.

Niet in elke autobiografie die Kokkola onderzocht, was deze fragmentatie zo expliciet aanwezig. Zo wordt in *Jacob's Rescue* (1993) een protagonist getoond die doorheen de tijd weliswaar evolueert, maar toch 'uit één stuk' ('a coherent self') bestaat. Kokkola verklaart deze keuze op basis van het lezerspubliek dat veel jonger is dan in de andere boeken die ze analyseerde. Maar evengoed is de nood aan een dubbele identiteit in deze boeken minder urgent. Op basis hiervan besluit Kokkola dat deze specifieke techniek om de authenticiteit van een autobiografisch werk te versterken, met name de portrettering van een gefragmenteerde identiteit, geen algemene eigenschap is binnen de autobiografische Holocaustliteratuur voor jongeren. Ook een protagonist 'uit één stuk' kan geloofwaardig zijn en dan wordt er slechts in de paratekst aandacht getrokken op het vlees- en bloed gehalte van de auteur. (Kokkola, 106-107)

Fragmentatie en auteursintentie

De vaststelling dat fragmentatie niet *steeds* voorkomt, werd ook gemaakt door Van Lierop (1997) die in het kader van een onderzoek naar de literatuuropvatting van de auteur een aantal autobiografische teksten over de Tweede Wereldoorlog onderzocht. Van de vier onderzochte auteurs (Nöstlinger, Reiss, Verschuur, Vos), zette één auteur, Rita Verschuur, haar protagonist vanuit een kinderperspectief neer 'uit één stuk'. De drie auteurs die niet alleen het kind aan het woord laten, maar ook als volwassenen in het boek tussenkomen bleken een andere doelstelling te hebben dan Verschuur. Zij wilden de ervaringen van hun 'past self' veralgemenen en vertalen naar de actualiteit en op die manier hun ervaringen doorgeven aan volgende generaties. Nöstlinger en Vos leidden daartoe hun verhaal in vanuit de volwassen personen die ze nu zijn. Reiss deed dat in een voorwoord. Het was vanuit een *actuele* relevantie dat ze hun verhaal vertelden: ze willen de kinderen van vandaag waarschuwen en beogen daarmee een pedagogische doelstelling. Bij Verschuur ontbreekt die link naar de 'present self' in haar autobiografie: "(de fragmenten) *zijn geschreven in korte zinnen in de tegenwoordige tijd. Het lijkt alsof ze bij het oproepen van de jeugdherinneringen de volwassene in zichzelf heeft uitgeschakeld. Verschuur heeft zich verplaatst in haar eigen kindertijd. Door de korte, kinderlijke zinnen en het gebruik van de tegenwoordige tijd heeft ze het verleden dichtbij gehaald, zodat je als lezer het gevoel hebt in plaats van een autobiografisch verhaal een dagboek te lezen. Er wordt niet uitgelegd wat een kind wel waarneemt, maar nog niet begrijpt.*" (Van Lierop, 419) Bij Verschuur staat de *individuele* relevantie voorop, ze roept vanuit haar verbeelding haar verleden op zoals het geweest zou kunnen zijn, met veel aandacht voor de vorm. De literaturopvatting die hieraan ten grondslag ligt is een expressieve.

Auteursintentie, agency en kindbeeld

Wanneer we met deze achtergrond de traumatische levensverhalen die Douglas (2010) onderzocht, opnieuw bekijken, lijkt dit verband ook te bestaan binnen deze autobiografieën en leren ze ons bovendien iets over 'agency'. Slechts één van deze autobiografieën wordt consistent vanuit het perspectief van het kind geschreven en dat is *The Liars Club* (1995) van Mary Karr. Net zoals bij Verschuur krijgt de lezer de waarnemingen van een kind, zonder dat die ogenschijnlijk vanuit een volwassen bril worden geïnterpreteerd. Ondanks de traumatische gebeurtenissen die ze beleefde, maakt deze keuze het de auteur mogelijk om op een kinderlijke, niet-beoordelende manier over haar ouders te schrijven zonder dat het kind aan agency moet inboeten. Douglas (2010) schrijft dat, in tegenstelling tot wat de andere autobiografen ter studie doen, "*Karr reinstates a knowing child into her past, and in doing so asserts the intelligence of children.*" (Douglas, 31) Hiermee lijkt Karr (1995) een romantisch kindbeeld te schetsen. Het boek van Karr getuigt van een expressieve literatuuropvatting van de auteur. (Douglas, 24-27)

Geen enkele ander traumatisch levensverhaal in het onderzoek van Douglas wordt consistent vanuit een kinderspectief geschreven. En ook geen van die boeken getuigt van een expressieve literaturopvatting van de auteur. De meeste autobiografieën die bestudeerd zijn hanteren een 'gefragmenteerd zelf' waarbij een achteromkijkende volwassene impliciet dan wel expliciet het beeld schetst van een naïef, zwak of zelfs dom kind waar de volwassen schrijver zich vandaag over schaamt. Hiermee zetten de auteurs een verlicht kindbeeld neer want bovendien benadrukken ze tegelijkertijd hun succes als volwassene. Zo willen ze een boodschap van hoop en veerkracht uitstralen voor diegenen die hetzelfde lot ondergaan. Hier wordt de pragmatische doelstelling duidelijk. De schaamte waaronder deze auteurs als kind geleden hebben, maakt het hen onmogelijk om hun 'past self' met agency te representeren. Het is pas nu ze volwassen zijn, en met de autobiografie als wapen, dat ze de trauma's van hun kindertijd kunnen aanpakken en de schaamte van hun kindertijd overdragen op de ouders. Door 'terug te schrijven' worden de rollen gekeerd en wordt de autobiografie een strategie om – eindelijk - 'agency' te winnen. (Douglas, 31, 114) Foucault wijst in dit verband op de opportuniteit tot 'zelf-transformatie' die het schrijven van een autobiografie biedt: "*One writes in order to become other than what one is*" (Gilmore, 11).

D. Besluit Ethics of form

De beschrijving van de ervaring van de auteur is een cruciaal element in de beoordeling van diens geloofwaardigheid door de de lezer. Maar uit de voorbeelden van Menchu en Pelzer blijkt dat er meer nodig is om echt van een ethische representatie te spreken: de ervaringen moeten door de auteur *zelf* beleefd zijn en ze moeten rekening houden met volgende drie elementen: traumatische ervaringen worden liefst via een gekaderde stilte gebracht, de limieten van het geheugen moeten expliciet erkend worden en de presentatie van het zelf gebeurt meestal meerstemmig en gefragmenteerd.

De manier waarop traumatische ervaringen worden beschreven in een autobiografie, lijkt bepaald door de culturele conventie dat 'private hurt' niet al te gedetailleerd op de straatstenen wordt gegooid. Zelfs voor volwassen lezer wordt een te grafische en gedetailleerde beschrijving niet gewaardeerd. Voor kinderen en jongeren geldt hetzelfde om een andere reden: ze moeten beschermd worden tegen al te heftige gebeurtenissen die ze nog niet kunnen plaatsen. Daarom worden gekaderde stiltes, waarbij informatie tijdelijk wordt achtergehouden of gespreid wordt vrijgegeven, als techniek ingezet.

De lezer, die zelf de inconsistenties in zijn eigen geheugen kent, hecht een grotere geloofwaardigheid aan autobiografieën die openlijk het falen in het geheugen tonen dan wanneer dat niet het geval is. Het expliciteren van leemtes, geheugenverlies, of inconsistenties in verhalen wekt bij de lezer het vertrouwen dat wat dan wel herinnerd wordt, zeker authentiek is. Een andere manier om de werking van het geheugen in het verhaal te tonen is door de chronotoop van het geheugen na te bootsen. Flashbacks, flashforwards, thematische associaties

en herhalingen worden net zo gebruikt, zoals het geheugen dat in werkelijkheid ook zou doen. Hoewel deze techniek ook in fictie gebruikt wordt, en daardoor geen exclusief kenmerk van authenticiteit is, wordt ze beduidend meer gebruikt in vormen van life writing.

Tenslotte heeft ook de manier waarop iemand zichzelf presenteert invloed op de geloofwaardigheid. In autobiografieën voor volwassenen wordt het 'ik' vaak meerstemmig benaderd en is er sprake van een gefragmenteerd zelf waarop ook expliciet wordt gewezen. In kinder- en jeugdliteratuur kwam deze fragmentatie ook voor, maar blijkt ze afwezig voor een jong lezerspubliek. Voor kinderen lijkt een protagonist uit één stuk de authenticiteit te verhogen.

2.3 Ethics of form 'plus' voor kinder- en jeugdliteraire autobiografieën

Zoals Vloeberghs stelt heeft kinder- en jeugdliteratuur impliciet of expliciet als functie een 'richtingwijzer in het leven' te zijn. (Vloeberghs, 186) Jongeren zijn nog in volle psychologische ontwikkeling en zoeken houvast en identificatie op alle mogelijke manieren, ook in de literatuur. Dat dit op gespannen voet staat met het genre van de traumatische autobiografie, waarin heftige, soms gruwelijke ervaringen en tegenslagen het onderwerp zijn, is evident. Niet alleen gaat het om ervaringen die buiten het normale levensverloop liggen en dus niet als zodanig als 'richtingwijzer' gelden, bovendien gaat de gebeurtenis vaak ook de emotionele draagkracht van een jongere te boven. Een *ethische* representatie van deze persoonsgebonden ervaringen stelt daarom verdergaande eisen aan de autobiograaf van kinder- en jeugdliteratuur dan aan die van volwassenen. In wat volgt bekijken we van naderbij een aantal strategieën die gemeenzaam nog extra in de jeugdliteratuur worden ingezet om jongeren 'te sparen'. Eerst staan we stil bij de representatie en de omgang met 'het kwade' en daarna bekijken we hoe in een traumatische autobiografie de 'terugkeer naar de normaliteit' toch gewaarborgd kan worden.

A. Ethics of form 'plus' - Representatie van en omgang met 'het kwade'

Het kwade komt van buiten het gezin

"The feared intruder comes in the shape of a stranger, any stranger who does not belong to the known and immediate community and family, who does not come from 'home'. When a parent, grandparent, or other caregiver threatens a fractious child, and places centre stage the horrible possibility of being taken away, devoured, or otherwise destroyed, the characters invoked are frequently drawn as Enemy Others in their own time and place." schrijft Marina Wagner die de manieren onderzocht waarop angst in literatuur wordt gebruikt (Wagner, 161) De meest dreigende situatie voor een kind is wanneer de bron van angst binnen de familie wordt geplaatst. Wanneer dat toch gebeurt, maakt de auteur er onherkenbare 'Enemy Others' van opdat er zo weinig mogelijk associatie zou zijn van angst met de veilige thuishaven. In de meeste gevallen komt de dreiging in kinder- en jeugdliteratuur dus van buitenaf. Dat geldt voor fictie en nog veel meer voor autobiografische teksten. Het is opvallend hoe weinig autobiografische teksten voor kinderen en jongeren er bestaan waarin thema's als incest of mishandeling van binnen het gezin beschreven staan. Die vindt men daarentegen wel binnen de fictionele jeugdliteratuur.

het kwade wordt extern gefocaliseerd en blijkt oppervlakkig

Kokkola (2003) analyseerde hoe de nazi's in jeugdliteratuur gerepresenteerd worden en stelde vast dat ze elke diepgang missen. Hun karakters worden nooit uitgewerkt en evolueren ook niet doorheen het verhaal. Er worden geen emoties of privégedachten gekoppeld aan het gedrag van de nazifiguren. Hun acties worden wel beschreven maar niet uitgelegd De nadruk wordt daarentegen gelegd op hun fysieke, externe verschijning zoals de glimmende laarzen, opgepoetste wapens en de kadans van het marcheren. (Kokkola, 134) Kokkola verklaart deze bewust afstandelijke en externe focalisatie van het kwade op basis van het feit dat kinderen het innerlijke leven van personages snel als 'waar' aanvaarden. Volwassenen hebben veel meer

levenservaring die ze kunnen inzetten om het innerlijke leven van personages in een boek te snappen, zonder er noodzakelijker wijze mee te sympathiseren. Kinderen bezitten die levenservaring niet, nuanceren dus ook niet en sympathiseren wel. Omdat ze nog onvoldoende begrijpen hoe het perspectief ook het begrip kan beïnvloeden, wordt het kwaad extern gefocaliseerd. (Kokkola, 143)

Een sterke, competente kindprotagonist

Naast deze doordachte representatie van het kwade, wijst Vloeberghs op een andere beproefde strategie om om te gaan met zware of zelfs gruwelijke gebeurtenissen: de keuze voor een sterke kindprotagonist als identificatiefiguur die ondanks alles optimist is, blijft geloven in de goede afloop en in elke omstandigheid de menselijke waardigheid bewaart. Daarmee wordt het beeld van een competent kind geschetst. (Vloeberghs, 187) In het kader van de Holocaust zijn dit soort hoofdpersonages geëmancipeerd en standvastig en *“In tegenstelling tot de gehersenspoelde volwassenen beschikken zij over een potentieel om kritisch na te denken en onbevooroordeeld te reageren op het appel van de andere, of die nu een Duitser, een joods kind of de zoon van een collaborateur is.”* (Vloeberghs, 188)

B. Ethics of form ‘plus’ - Terugkeer naar de normaliteit

Een terugkeer naar de normaliteit geldt als een van de meest geruststellende van alle basispremises van de kinder- en jeugdliteratuur. In het geval van de traumatische autobiografie is de terugkeer naar de normaliteit niet uniek aan de kinder- en jeugdliteratuur, maar blijkt het ook een weerkerend element te zijn in de volwassenliteratuur. Uit de alayse van Douglas (2010) kwam naar voren dat auteurs van een autobiografie over trauma vaak expliciet de bedoeling hebben een boodschap van hoop en veerkracht uit te dragen door erop te wijzen dat ze, ondanks hun traumatische jeugd, vandaag toch succesvol in het leven staan. (Douglas, 31, 114) Hoewel uit de door Douglas onderzochte autobiografieën bleek dat dit dikwijls het geval was, was dat zeker niet steeds zo. Terugkeer naar de normaliteit blijkt in autobiografieën voor volwassenen dus wel een veel voorkomend element, maar geen eis of noodzakelijke voorwaarde.

Overleven

Op welke manier is het mogelijk om na een traumatische ervaring de geruststellende boodschap - alles keert weer naar het oude vertrouwde - geloofwaardig te brengen in levensverhalen over trauma voor jongeren? Zeker in de context van de Holocaust lijkt dit weinig waarschijnlijk. Vloeberghs (2008) merkt op dat één van de verzachtende strategieën meestal is dat de hoofdpersoon zal overleven. (Vloeberghs, 189) In een traumatisch levensverhaal is die garantie eigenlijk inherent aan het genre: dat alles min of meer goedkomt, en er in elk geval sprake is van overleven, blijkt uit het feit van het schrijven zelf. Voor jonge lezers wordt dit meestal nog expliciet gemaakt door het verhaal te kaderen en op die manier vooraf de geruststellende verzekering te geven dat de moedige protagonist opnieuw zijn weg gevonden heeft.

Closure

Kokkola (2003) analyseerde de verschillende boeken over de Holocaust op hun ‘einde’. Daarin viel het op dat boeken geschreven door overlevenden dikwijls een vervolg krijgen. Hoewel het eerste boek vaak wel eindigt met een ‘structural closure’, een term van Nikolajeva die erop duidt dat alle eindjes van het plot aan elkaar zijn geknoopt, is dat niet het geval voor de psychologische toestand van de protagonist. Wanneer die geen vrede heeft en er nog heel wat vragen onbeantwoord blijven, spreken we in de termen van Nikolajeva van een ‘aperture’. (Kokkola, 155-156) In de vervolgböeken wordt meestal verder gefocust op de psychologische aspecten en hoe de protagonisten worstelen met een reïntegratie in de maatschappij. Ook boeken van overlevenden die geen vervolgböek schrijven, eindigen meestal met een aperture: een structureel einde aan het plot of centrale conflict in het verhaal, maar met een psychologisch open einde waarbinnen verschillende opties mogelijk blijven. Maar echt afsluiten met een open

einde gebeurt zelden, merkt Kokkola op. Meestal worden die teksten gevolgd door een epiloog waarin de auteur vertelt wat er uiteindelijk werkelijk met hem is gebeurd. Hetgeen de noodzaak aantoonde voor jonge lezers om toch met een geruststellende 'closure' het boek af te sluiten. (Kokkola, 156) Het is van belang er expliciet op te wijzen dat eindigen met een 'psychological closure' in de Holocaustliteratuur niet mogelijk is. Het zou immers betekenen dat men uiteindelijk vrede neemt met wat er gebeurd is en daarmee zou de dood van miljoenen Joden betekenisloos worden. Kokkola (2003) suggereert bij dit soort traumatische onderwerpen een einde waarin lezers weliswaar in een soort van rouwsituatie worden achtergelaten, maar die hen ook leert om te gaan met verlies door hun te wijzen op zinvolle elementen die zij kunnen doen, die binnen hun mogelijkheden liggen. Dat noemt Kokkola "*ethically responsible texts*" (Kokkola, 173)

C. Besluit

Op basis van onderzoek binnen de kinder- en jeugdliteratuur is het duidelijk dat er voor jeugdige lezers meer nodig is dan alleen de 'ethics of form' opdat eigen ervaringen van de auteur op een ethisch verantwoorde manier gerepresenteerd worden. Die twee extra elementen, specifiek voor kinderen en jongeren, hebben we onder de noemer 'ethics of form plus' gecatalogeerd. Beiden hebben tot doel kinderen en jongeren in zeker opzicht te sparen omdat ze nog onvoldoende levenservaring hebben en daardoor nog niet toe zijn om informatie op een bepaalde manier te ontvangen. Het gaat dan om de manier waarop het 'kwade' naar voor komt en de manier waarop er na zware, in dit geval traumatische beproevingen teruggekeerd wordt naar de normaliteit. Uit de analyse blijkt dat het kwade meestal van buiten het gezin komt, en dat ook in het verhaal zelf veraf en oppervlakkig blijft, meestal geholpen door externe focalisatie. Daarnaast duikt ook de strategie van het competente kind op dat het hoofd weet te bieden aan alle moeilijkheden op zijn pad en zo uiteindelijk alle kwaad overwint. Dit sluit nauw aan bij de tweede ethic of form plus, met name die van de terugkeer naar de normaliteit. De meest evidente manier hiervoor is de protagonist te laten overleven, zodat op zijn minst dat gelukkig einde gewaarborgd is. Daarnaast krijgen traumatische verhalen meestal een structural closure en wordt er, in de peritext, gezorgd dat ook op psychologisch vlak de terugkeer naar een normaal leven voor de protagonist wordt verzekerd.

Tot nu toe werd, binnen de zoektocht naar een authentieke representatie van de persoonsgebonden werkelijkheid, de *eigen ervaring* van de autobiograaf centraal gesteld. Maar de autobiograaf behandelt in zijn levensverhaal onvermijdelijk ook ervaringen en gebeurtenissen van belangrijke anderen. Op het belang van die representatie gaan we in een volgende paragraaf dieper in.

2.4 Authentieke representatie van de belangrijke andere

"Are there limits to the author's freedom to expose, in the service of art or self, the most delicate secrets of those whose lives provide the material?" vraagt Wayne Booth (1988) zich af in *The Company We Keep: an Ethics of Fiction* (Booth, 130). Op basis van het argument dat een tekst een langer leven beschoren is dan een menselijk leven, en dat die tekst weliswaar kwetsend kan zijn op het moment van de creatie, maar uiteindelijk met het voorbij gaan van de tijd en het overlijden van de persoon in kwestie, hem niet meer kan raken, vindt Booth dat het mogelijk moet zijn om te schrijven over andermans' privacy. (Kokkola, 124-125)

Booth stelt zich de vraag naar aanleiding van fictionele literatuur. In het geval van een autobiografie over een traumatische gebeurtenis wordt die vraag nog veel pertinent. Zo is het in het geval van seksueel misbruik onvermijdelijk om geheimen over het leven van (nabije) anderen te onthullen. Ofwel waren ze dader ofwel ook slachtoffer ofwel berustende, ontkennende of opstandige toeschouwer maar in elk geval waren ze op één of andere manier

betrokken bij de traumatische ervaring. Is een auteur van een traumatisch levensverhaal *omwille* van het geleden trauma ontslagen van elke verantwoordelijkheid ten aanzien van zijn naasten? Of heeft hij de verantwoordelijkheid om betrokken naasten genuanceerd voor te stellen en moet hij er blijk van geven dat hij hun houding tracht te begrijpen? Waar ligt de ethische grens tussen enerzijds het recht van een slachtoffer om zijn verhaal te vertellen en anderzijds het recht op privacy van zijn naasten of hun recht om op een genuanceerde manier gerepresenteerd te worden?

Thomas Couser geeft in *Vulnerable Subjects. Ethics and Life Writing* (2004) een bruikbare synthese van een aantal ethische principes uit andere disciplines, de bio-ethiek en de antropologie, die ook als houvast kunnen fungeren binnen life writing. De klemtoon ligt op twee principes: (1) het principe van de autonomie en (2) het principe van de niet-beschadiging. Zelf past hij deze principes toe op het genre van de collaborative life writing, waarop wij in het laatste deel van de theorie dieper ingaan. Hier onderzoeken we de bruikbaarheid van deze principes voor alle traumatische autobiografieën. Hier gaat het met andere woorden over de representatie van de belangrijke andere die *niet* de protagonist is. In een later deel (collaboratieve projecten) staan we stil bij de representatie van de informant/protagonist door de auteur in het kader van collaborative life writing.

A. Het principe van de autonomie

In de bio-ethiek betekent het principe van de autonomie dat een patiënt op geïnformeerde wijze instemming moet geven om medisch behandeld te worden. De dokter moet de patiënt dus, vooraleer die zijn expliciete instemming geeft met de behandeling, informeren over de voordelen ervan maar ook over de mogelijke risico's. Het principe van de autonomie geeft de patiënt bovendien het recht om zich onder bepaalde voorwaarden terug te trekken uit de behandeling. Couser (2004) ziet éézelfde toepassing van dit principe mogelijk voor het autobiografisch genre, met name dat een persoon waarover geschreven wordt:

1. moet *weten* dat er over hem wordt geschreven,
2. daarvoor *toestemming* moet geven
3. actief moet *ingelicht* worden over de gevolgen, de voordelen en de risico's van het project,
4. een zekere graad van controle moet kunnen uitoefenen over wat er met het verhaal gebeurt.

Couser (2004) maakt wel een belangrijke nuance in functie van het *soort* autobiografie en in functie van de *rol* van de persoon in de autobiografie. De toepassing (niet, gedeeltelijk of volledig) van het principe is volgens Couser recht evenredig aan de centraliteit van de persoon in het verhaal. Zo is dit principe volledig van toepassing op de protagonist van een 'as-told-to autobiography' en slechts gedeeltelijk op de protagonist van een intieme biografie, terwijl het misschien helemaal niet van toepassing moet zijn op een persoon die slechts een secundaire rol speelt in een *mémoire* of autobiografie. (Couser, 19)

Douglas (2010) haalt het voorbeeld van Augusten Burroughs's *Running with Scissors* (2004) aan die in deze autobiografie op komische wijze zijn traumatische leven in een nieuw samengesteld gezin beschrijft. De autobiografie kende een groot succes en uiteindelijk daagden zes leden van het gezin de auteur voor de rechter. "*The Turcottes are upset that Burroughs did not tell them he was writing about them. They are disappointed in what they see as lies and exaggeration within the text, and generally that he has done nothing to protect their identities within the text.*" (Douglas, 133) Burroughs had weliswaar hun naam gewijzigd maar gebruikte wel de bestaande naam van de stad en de locaties waar het zich afspeelde. Als voorbeeld van waar de ethische grenzen van de representatie van anderen ligt, werd deze casus door literaire critici nauwgezet gevolgd. Uiteindelijk veranderde Burroughs niets inhoudelijk aan het verhaal maar werd het woord 'mémoire' in het voorwoord vervangen door 'boek' (op de cover bleef het woord 'mémoire' staan) en voegde hij toe dat zijn versie van de feiten helemaal anders kan zijn dan die

van de familie waarover het gaat. Ook op het boek van Dave Pelzer *A Boy Called "it"* (2001) kwamen reactie van de broer en de grootmoeder over niet-authentieke representatie. (Douglas, 140) Verder zijn er geen aanwijzingen in het boek van Douglas (2010) dat belangrijke anderen op één of andere manier een actieve inbreng hadden in de tot standkoming of aanpassing achteraf van de besproken autobiografieën. Het principe van de autonomie zoals toegepast in de bio-ethiek kan op basis van deze informatie dus niet als een algemeen aanvaard en toegepast principe binnen deze vorm van life writing worden beschouwd.

B. Het principe van de niet-beschadiging

In het principe van de niet-beschadiging is het uitgangspunt dat er in de eerst plaats naar wordt gestreefd om 'goed' te doen en in tweede orde dat in elk geval 'kwaad' moet worden vermeden. In de bio-ethiek valt dit principe onder de 'morele verplichting', terwijl Couser ze binnen life writing eerder ziet als een 'morele aspiratie'. Op het niveau van de morele verplichting ('the morality of obligation'), *moet iedereen* voldoen aan de morele standaarden. Op het niveau van de morele aspiratie ('the morality of aspiration') gelden de morele standaarden *niet voor iedereen*: diegene die ze opvolgen kunnen daarvoor erkend en gewaardeerd worden, terwijl diegene die dat niet doen daarvoor *niet* gestraft of bekritiseerd kunnen worden. *Alle* artsen *moeten* dus voldoen aan het principe van niet-beschadiging want in deze context behoort het tot een morele verplichting. *Niet alle* autobiografen moeten voldoen aan dit principe want hier behoort het tot het aspirationele niveau: de belangrijke andere geen pijn doen of nadeel berokkenen kan een ideaal zijn en een na te streven goed, maar het is geen verplichting. (Couser, 26-27)

Een bijkomende nuance die Couser aan de bio-ethiek ontleent is die van 'geoorloofde' ('justified harm') of 'ongeoorloofde' ('unjustified harm') beschadiging: "*A harmful action by one party may not be wrong or unjustified on balance, although acts of harming in general are prima facie wrong. The reason for their prima facie wrongness is precisely that they do set back the interest of the persons affected. Harmful actions that involve justifiable setbacks to another's interest are, of course, not wrong. They include cases of justified criminal punishment, justified demotion of an employee for poor performance in a job, and discipline in schools.*" (Couser, 28) Als we dit goed interpreteren, blijkt het uitgangspunt te zijn dat het steeds om 'ongeoorloofde beschadiging' gaat, tenzij de ander op basis van zijn eigen acties verdient om daar op één of andere manier voor te boeten. Dan kan het berokkend nadeel gerechtvaardigd zijn. Binnen de discipline van life writing is het volgens Couser de mate van kwetsbaarheid van de belangrijke andere die bepaald of het berokkend nadeel gerechtvaardigd dan wel ongerechtvaardigd is: hoe minder iemand in staat is zichzelf te beschermen en dus kwetsbaarder is, hoe meer het een verplichting is van de life writer om gratuite nadelige representaties van die persoon te vermijden. (Couser, 30) De auteur van een autobiografie moet dus de mate van kwetsbaarheid van 'belangrijke anderen' inschatten op basis van hun verleden en hun context. Het is dan ook opmerkelijk dat Couser, zonder deze evaluatie van kwetsbaarheid te maken, de blootstelling van een dader van misbruik in een autobiografie ongenueanceerd kwalificeert als 'geoorloofde beschadiging': "*Similarly, the exposure of an abuser in a memoir by a victim of child or spouse abuse would qualify as justified harm*". (Couser, 29) Hier stelt Couser het recht van het slachtoffer om zijn eigen verhaal en dus onvermijdelijk ook dat van de dader te vertellen, boven het recht op privacy of op een genuanceerd beeld van de dader. Couser schijnt in dit geval de autobiografie als een gerechtvaardigde middel tot verdediging en/of straf te zien, naar analogie met Gilmore die in autobiografische grensprojecten een middel tot alternatieve 'rechtspraak' ziet waarin het slachtoffer de kans krijgt om zonder tegenwerpingen zijn eigen verhaal te brengen. (Gilmore, 146)

Contextualiseren

Maar uit de analyse van Douglas (2010) komt dit soort autobiografieën, waarin het slachtoffer de autobiografie aangrijpt om de macht die het als kind niet had alsnog uit te oefenen en de

schaamte over te dragen op de dader, naar voren als de minst ethische (“*While the narratives (...) are not simply vitriolic attacks on abusive parents, at times they are not too far from this mark*” (Douglas, 148)). Daarmee suggereert Douglas niet dat traumatische autobiografieën een evenwichtige behandeling moeten geven aan de ouders of andere belangrijke anderen, maar ze moeten wel een openlijk bewustzijn ten toon spreiden van wat ethisch is. Eén middel is duidelijk maken dat het verhaal *subjectief is* en dat de herinneringen slechts fragmentarisch zijn, een bijkomend middel is de ander contextualiseren. Dit is ook wat Barbour (2004) in zijn onderzoek naar de voorstelling van ouders in een autobiografie als ethisch voorstelt. (Barbour in: Eakin, 73-100) Hij toont in die analyse het gevaar aan het vroegere gedrag van ouders te beoordelen vanuit een huidige, volwassen context. De ervaringen van de ouders worden op die manier gedecontextualiseerd en geherinterpreteerd door een inmiddels volwassen geworden kind dat zich in het beste geval slechts kleine fragmenten met en van haar ouders herinnert en wiens inzichten sindsdien onvermijdelijk aangevuld zijn met ‘cultural memories’. Barbour raadt autobiografen aan het leven van ‘belangrijke anderen’ vanuit de vroegere context te onderzoeken en pas wanneer dat gebeurd is, een genuanceerd verhaal te schrijven, ofwel het niet te behandelen. (Douglas, 146) Dat dat laatste ook bewust gebeurt in een autobiografie toont het voorbeeld van Mary Karr in *The Liar’s Club* (1995). Gevraagd (in een interview) waarom ze in haar boek de aanranding door de buurjongen slechts terloops vermeldt maar er niet dieper op ingaat, zegt ze: “*Can I tell about the boy who raped me without investigating who may have raped him as a child?*” Karr is zich ervan bewust dat ze onvoldoende achtergrond heeft over het leven van deze jongen om er gewetensvol over te kunnen schrijven en beslist daarom om er nauwelijks aandacht aan te besteden. De kracht van deze aanpak ligt in de afwezigheid van een veroordeling door de auteur. (Douglas, 24)

Vertellen vanuit een kindperspectief

Een andere techniek die het mogelijk maakt om mogelijke beschadiging of ten minste be- of veroordeling te vermijden, is de keuze van het vertelperspectief. Uit de voorbeelden die Douglas (2010) en Kokkola (2003) aanhalen, blijkt dat wanneer gekozen wordt voor een kindverteller, de mogelijkheid wordt gecreëerd om over trauma te schrijven zonder te veroordelen of te beoordelen (Kokkola, 105. Douglas, 91) Het voorbeeld van *A Saucepan in the Sky* (2001) van Brian Nicholls, dat in feite een nostalgische en geen traumatische autobiografie is, illustreert dit goed. Omdat Nicholls een kinderspectief gebruikt, is hij niet verplicht om gebeurtenissen en karakters in detail weer te geven of er kritisch op te reflecteren. Dit perspectief maakt het hem mogelijk om een onschuldige, eenvoudige en egocentrische interpretatie van de gebeurtenissen te geven. Hoewel het gezin armoede en dronkemansgeweld heeft gekend, wordt de nadruk gelegd op de gelukkige momenten. De nostalgische, vanuit het kind geschreven autobiografie geeft ruimte om sommige dingen te vertellen en andere niet. Wat een traumatisch verhaal had kunnen zijn, is anders opgevat. (Douglas, 91) Maar dat kinderspectief kan ook ingezet worden om bewust niet te *hoeven* contextualiseren en dus een vertekend beeld te kunnen geven. Volgens Douglas is dat wat gebeurt in *A Child called ‘It’* (2001) van Dave Pelzer: door zijn verhaal te vertellen vanuit het perspectief van het kind dat nog niet kan inschatten dat zijn moeder mogelijk mentaal ziek is, hoeft Pelzer die ziekte ook niet te bespreken. Op die manier wordt zij gedemoniseerd. (Douglas, 141)

2.5 Besluit

Uit de analyse blijkt dat de belangrijke andere weliswaar een belangrijke plaats inneemt in autobiografieën maar dat er binnen life writing, in tegenstelling tot de bio-ethiek, geen algemeen aanvaarde toepassingen zijn over hoe met die belangrijke andere mag of moet worden omgegaan. Het principe van de autonomie, waarbinnen de vraag naar geïnformeerde instemming past, blijkt bijna nooit toegepast te worden binnen life writing als het om belangrijke anderen gaat: zij krijgen geen inspraak in de manier waarop ze gerepresenteerd worden. Ook het principe van de niet-beschadiging is binnen life writing slechts een aspiratie en

geen verplichting. Om te vermijden dat de belangrijke andere wordt beschadigd, wordt aangeraden zijn leven en gedragingen te contextualiseren of een perspectief, met name het kindperspectief, te kiezen dat het mogelijk maakt hem of haar niet te be- of veroordelen.

3. Collaboratieve projecten: leidraden voor een ethisch partnerschap en voor een ethische representatie van de informant

In het onderzoek *Vulnerable Subjects. Ethics and Life Writing* (2004) van Thomas Couser ligt de klemtoon op de mechanismen van collaborative life writing. Hij focust daarin op twee aspecten: de samenwerking tussen schrijver en informant/protagonist (het partnerschap), en het portretteren van de informant/protagonist door de schrijver (de representatie). In het geval van de representatie gaat het erom dat de schrijver de informant representeert op de manier waarop deze laatste gerepresenteerd *wil* worden. Is de stem die we horen werkelijk die van de informant? Wordt hem of haar nadeel berokkend en in welke mate heeft de informant controle over wat er finaal geschreven wordt? Couser stelt dat problemen van representatie manifest kunnen worden *in de tekst*, en in de tekst *in relatie tot andere teksten* (bijvoorbeeld interviews) en dus relatief makkelijk detecteerbaar zijn. (Couser, 41) Moeilijker detecteerbaar zijn problemen rond het partnerschap: was de samenwerking met wederzijdse instemming of was er sprake van dwang? Is dit tijdens het gehele proces zo gebeven? Hoe was het werk verdeeld en in welke omstandigheden en onder welke, bijvoorbeeld financiële afspraken werd er samengewerkt? Omdat deze vraagstukken betrekking hebben *op het proces* zijn ze veel minder manifest. (Couser, 43)

In het vorige hoofdstuk werd reeds aangehaald dat Couser een beroep doet op inzichten van de biomedische ethica en de antropologie om hieruit een houvast voor een ethische vorm van life writing te distilleren. Hij ziet onder meer een parallel tussen het partnerschap in life writing en de vertrouwensrelatie die bestaat tussen een dokter en een patiënt. (Couser, 30) Ook in collaboratieve projecten duiken de principes van 'autonomie' en niet-beschadiging op. Het principe van de autonomie speelt een rol op vlak van het partnerschap (is er sprake van *instemming en controle* van de informant?). Het principe van niet-beschadiging komt ter sprake bij de representatie. (Couser, 41) Daarbij benadrukt Couser dat de ethische *verplichting* die in de biomedische ethica speelt, niet van toepassing is in projecten van life writing. Hij ziet de toepassing van deze biomedische inzichten binnen life writing als een ethisch ideaal, een aspiratie eerder dan als een verplichting. (Couser, 30)

3.1 Ethisch partnerschap tussen auteur en informant/protagonist

Een project van samenwerking kan volgens Couser (2004) enkel ethisch zijn als de relatie tussen schrijver en informant maximaal gelijkwaardig is. (Couser, 36). Dat komt meer niet dan wel voor: vaak bestaat er een informele machtshiërarchie op basis van ras, cultuur, gender, klasse, leeftijd of intellectuele en emotionele omstandigheden die de ene of de andere partij kwetsbaar maken voor uitbuiting. Uitgezet op een continuum staat aan de ene zijde de informant hiërarchisch boven de auteur. Dat is bijvoorbeeld het geval in een autobiografische samenwerking met een beroemdheid. Aan de andere kant van het continuum vindt men de autobiografie waarbij de schrijver in een superieure machtsverhouding staat ten aanzien van de informant. Dit zijn de ethnografische autobiografieën. (Couser, 37) Eén van de belangrijkste risico's binnen dit soort autobiografieën is dat er nooit een samenwerking met volledig wederzijdse instemming tot stand kan komen omdat de informant de draagwijdte ervan, omwille van een verschil in cultuur maar evengoed omwille van een verschil in leeftijd, niet voldoende *kan* inschatten (zie verder autonomie als capaciteit). Couser classificeert onder meer autobiografieën over kinderen in deze ethnografische autobiografieën. (Couser, 48) Het zijn deze laatste die ons hier dan ook in het bijzonder interesseren. Om de druk die binnen zo een

machtsverhouding bestaat te verminderen, is het belangrijk dat er sprake is van geïnformeerde instemming, een garantie dat de informant autonoom handelt en kan blijven handelen.

A. Autonomie als 'instemming'

Het principe van autonomie in de bio-ethiek slaat op het recht: *"to decide as far as possible what will happen to one's person – to one's body, to information about one's life, to one's secrets, and the like."* (Couser 19) De patiënt moet dus alle mogelijke informatie hebben om hierover oordeelkundig te kunnen beslissen. Toegepast binnen een setting van collaborative life writing gaat autonomie dan om een geïnformeerde instemming waarbij de informant wiens verhaal wordt verteld geïnformeerd wordt over alle aspecten: de risico's, de voordelen, én het recht om zich terug te trekken. De 'voordelen' zijn breed te interpreteren: het voordeel dat het subject geniet om zijn verhaal wereldkundig te maken, maar evengoed het professionele en financiële voordeel voor de auteur. Voor Couser betekent instemming met het partnerschap dat de mogelijkheid moet bestaan om te delen in de financiële opbrengsten. De mate waarin een subject dit recht kan laten gelden verbindt Couser aan de omvang van zijn rol in de tekst en de graad van betrokkenheid in de productie ervan. (Couser, 24)

Tenslotte moet de informant de tekst voor publicatie kunnen controleren. Ook dat maakt essentieel deel uit van zijn autonomie. Het is alleen door controle dat hij kan waken over de integriteit, de stem en de rechtvaardigheid van het verhaal. Hoeveel controle hangt opnieuw af van het preciese genre: zo verdient het subject van een "as-told-to autobiography" veel meer overdenking en controle over het verhaal dan wanneer het gaat om ghostwriting. (Couser, 36).

Formele versus informele instemming

Het voorbeeld van McGinnis en MacDonald toont echter aan dat geïnformeerde instemming niet gegarandeerd leidt tot een resultaat waar beide medewerkers tevreden mee zijn. In deze casus vroeg MacDonald, een van moord beschuldigde man, aan de journalist McGinnis om zijn levensverhaal te schrijven in de verwachting dat het beeld dat McGinnis van hem zou schetsen gunstig zou zijn in zijn verdediging. De journalist aanvaardde de opdracht en kreeg van MacDonald de toestemming om het ganse proces vanop de eerste rij mee te volgen. Hij werd opgenomen in het team van verdedigende advocaten en mocht aanwezig zijn bij de interne beraadslagingen en de opmaak van de verdediging. De beschuldigde gaf de schrijver dus volledige transparantie en toegang tot alle materiaal. In de loop van het samenwerkingsproces raakte de schrijver ervan overtuigd dat de beklagde schuldig was. Hij schreef het boek uiteindelijk ook in die zin. MacDonald was in alle staten en legde een klacht neer tegen McGinnis. Omdat er aan de start van het samenwerkingstraject een schriftelijk, formele overeenkomst werd vastgelegd waarin de limieten, afspraken en gevolgen van de samenwerking werden vastgelegd, verloor MacDonald uiteindelijk het pleit. (Couser, 1-4) Met dit voorbeeld maakt Couser (2004) duidelijk dat een relatie waaraan men met het grootste wederzijdse vertrouwen start, toch een grote mogelijkheid van verraad in zich draagt. Bovendien bewijst dit geval dat een formeel kader weliswaar een goed middel kan zijn *tegen wettelijke aanklachten van verraad*, maar geen enkele bescherming biedt *tegen het verraad zelf*. Hoewel een voorafgaande overeenkomst over wie de laatste controle over de tekst heeft (in dit geval lag die bij de schrijver) en hoe de opbrengsten van het boek worden verdeeld wenselijk is vanuit een ethisch perspectief, biedt het uiteindelijk geen garantie tegen beschadiging. De welwillendheid om vooraf formeel wederzijdse afspraken te maken is dus geen enkele garantie op uiteindelijk ethisch gedrag. (Couser, 6-8) Om een project van collaborative life writing niet nodeloos te verzwaren, is het volgens Couser niet nodig, en zelfs niet wenselijk om met formele contracten te werken en volstaat een informeel afsprakenkader. Liefst van al ziet Couser dat het proces transparant wordt gedocumenteerd in de tekst of de peritekst.

Conditie versus capaciteit

Het is belangrijk te onderzoeken op welke manier werd ingestemd om mee te werken met een project. Kwetsbare subjecten, en dus ook kinderen en jonge mensen, worden immers makkelijk geschonden in hun autonomie. Men gaat ervan uit dat ze net omwille van hun jonge leeftijd nog niet voldoende verantwoordelijkheid kunnen nemen, en worden om die reden op zo'n manier behandeld dat de autonomie die ze nog wel hebben, geheel teniet wordt gedaan. Couser vraagt daarom van auteurs een actieve houding opdat het potentieel aan autonomie van een subject maximaal wordt ingezet ("*respectful action, not merely a respectful attitude.*")

In dit verband is het onderscheid tussen *autonomie als conditie* en *autonomie als capaciteit* relevant. Er is sprake van *autonomie als conditie* wanneer een subject in de gelegenheid wordt gesteld om zichzelf te besturen. Maar dit betekent niet noodzakelijkerwijze dat dat subject ook *autonomie als capaciteit* heeft, met name dat hij de vaardigheid bezit om eigen keuzes te maken. Couser geeft twee interessante voorbeelden om dit te illustreren:

1. *The Broken Cord* (1989) vertelt het verhaal van Adam, een jongen die aan het 'Fetal Alcohol Syndrome' leidt, en is voor het merendeel geschreven door zijn vader. Enerzijds getuigen de ouders doorheen het boek van de mentale beperking van Adam, maar anderzijds benadrukken ze het feit dat hij een volledig instemmende deelnemer was in het project. In termen van biomedische ethiek zou men stellen dat hoewel aan Adam autonomie als *conditie* werd toegekend – hij werd immers behandeld als een onafhankelijke agent – het hem aan autonomie als *capaciteit* ontbrak (mentaal niet in staat om bewust eigen keuzes te maken). (Couser, 65)
2. Het omgekeerde kan zich ook voordoen, voornamelijk wanneer de kwetsbare informant deel uitmaakt van een (onderdrukte) groep of gemeenschap. De autonomie van de informant wordt minder begrensd door het psychologische aspect dan wel door de sociale, culturele of fysieke omgeving. Het is de groep die (be)stuurt, en niet het individu. Zelfs al heeft het individu dus autonomie als *capaciteit* en is hij mentaal perfect in staat om eigen keuzes te maken, toch is het mogelijk dat hij geen autonomie als *conditie* krijgt toegekend vanwege de gemeenschap, met name de vrijheid en macht om zichzelf te besturen. (Couser, 82)

Met dit als achtergrond wijst Couser (2004) erop dat het voor een schrijver niet voldoende is om de autonomie van een subject, in casu een kind, te *respecteren*, maar dat een auteur de verantwoordelijkheid heeft om die autonomie te *optimaliseren*. Een pleidooi waarbij de auteur waakt over de *autonomie als conditie én als capaciteit* en het subject actief begeleidt in het bereiken van die autonomie wijzigt ook de verhouding van auteur en subject. Die relatie wordt veel meer een verantwoordelijkheid *ten aanzien van* het subject dan een verantwoordelijkheid *voor* het subject. (Couser, 91)

B. Transactionele openheid

Ondanks het feit dat dit waardevolle en belangrijke ethische principes zijn, zijn ze achteraf heel moeilijk vast te stellen of te onderzoeken. Een ethisch ideale situatie bestaat erin dat dit samenwerkingsproces toch gedocumenteerd wordt en de afspraken, werkwijze en overwegingen wel schriftelijk ter beschikking worden gesteld. Het is wat Paul John Eakin 'the story of the story' noemt en Couser aanduidt als *transactionele zichtbaarheid*. (Couser, 25) Dit kan in de paratekst, maar evengoed kan het direct in de tekst zelf gebeuren. Oliver Sacks deed dit in één van zijn filmprojecten die als 'collaborative life narrative' tot stand kwam ('life narrative' is de term die gebruikt wordt voor een autobiografische daad die eender welke vorm kan aannemen, Smith & Watson, 4). Door als 'schrijver' zelf in beeld te treden, gaf hij de 'lezers' een groter inzicht in de transacties met de informanten. Door de interactie relatief direct te tonen, gaf Sacks hen de kans tot directe zelf-expressie en reactie. Hoe opener en wederzijdser de interactie, hoe ethisch correcter de representatie. (Couser, 79-80, 110)

3.2 Ethische representatie van de informant/protagonist door de auteur

De manier waarop de samenwerking verloopt tussen auteur en informant, heeft onvermijdelijk ook een invloed op het uiteindelijke resultaat, met name de tekst. De informant legt zijn verhaal in handen van een auteur, maar wiens stem horen we uiteindelijk? Want hoe hard een schrijver nog zijn best doet om de stem, het gelaat, het verhaal van de ander te schrijven, zijn stem echoot onvermijdelijk in elk samenwerkingsproject door. Het resultaat ervan geeft dus nooit een onmiddellijke en zuivere blik op het verhaal van het subject. De auteur brengt zijn eigen achtergrond, zijn eigen culturele context en geschiedenis mee en het is niet te vermijden dat dit zijn weerklank vindt in het verhaal. Ook al is er geen sprake van intentionele niet-authentieke representatie, ongewild kan de auteur zijn eigen plot, zijn eigen agenda, zijn eigen focus en zelfs letterlijk zijn eigen 'stem' opleggen aan het verhaal. Bijvoorbeeld kan er een discrepantie zijn tussen de geletterdheid van de protagonist zoals die beschreven wordt, en de stem van de schrijver die universitair geschoold is en vlot schrijft. (Couser, 38) De meerstemmigheid die standaard is in een 'solo-autobiografie' (zie hierboven), blijkt nog sterker van toepassing in een project van collaborative life writing. (Couser, 71)

In een ethische representatie heeft de auteur dus de plicht om de stem van het subject zo veel als mogelijk te respecteren. Daarnaast geldt in een ethische representatie ook het principe van niet-beschadiging. Nog meer dan in een autobiografie waarin over anderen wordt gesproken en beschadiging ten aanzien van die ander te vermijden is, is dit het geval in collaborative life writing. Hoewel het niet de bedoeling is dat de auteur in het verhaal (alleen maar) goed zou zijn voor de informant, mag deze laatste wel verwachten dat schrijver hem geen 'nadeel berokkent'. Als leidraad stelt Couser hier de '*ethics of care*' voor die dagelijks door zorgend personeel worden nagevolgd en waarbij de nadruk ligt op een *menselijke aandacht voor de noden* van het subject in plaats van op een *zakelijk respect voor de rechten*. (Couser, 27)

De instemming van het subject geeft de auteur immers geen 'carte blanche' om wat dan ook te schrijven. Met zijn instemming geeft het subject wel een deel van zijn privacy op, maar dat doet hij enkel omdat hij gelooft in een compenserend voordeel: dat door zijn verhaal naar buiten te brengen er inzicht en (een vorm van) bevrijding wordt gecreëerd. (Couser, 23)

Een van de technieken om toch zoveel mogelijk tegemoet te komen aan het recht op privacy, is om de protagonist te anonimiseren, bijvoorbeeld door een pseudoniem te gebruiken of zelfs door een 'samengesteld' portret te maken. Hoewel dit soms, maar zeker niet steeds, een antwoord kan zijn op het beschermen van de identiteit van de protagonist, wijst Couser op het feit dat deze techniek het subject niet beschermt tegen de 'pijnlijke schok van de zelfherkenning'. (Couser, 20, 98) Wanneer er sprake is van een pijnlijke schok, meent Couser dat er sprake kan zijn van een tekort aan empathie van de schrijver ten aanzien van het subject. (Couser, 98)

3.3 Besluit

In een project van collaborative life writing waarin een jongere zijn levensverhaal aan een auteur vertelt, bestaat er – zelfs ongewild – een machtsverhouding tussen auteur en informant als gevolg van het leeftijdsverschil. Om die machtsverhouding in de praktijk zo weinig mogelijk te laten doorwegen is het noodzakelijk dat er aandacht wordt besteed aan de autonomie van de informant. De auteur, maar ook de uitgeverij, moet alles in het werk stellen opdat er niet alleen sprake is van een geïnformeerde toestemming, maar dat de autonomie van de kwetsbare jongere als capaciteit wordt gegarandeerd. Idealiter is er een grote transactionele openheid over het afgelegde proces, dit wil zeggen dat het de manier van samenwerken in het eindproduct schriftelijk wordt gedocumenteerd. Naast de verantwoordelijkheid ten aanzien van de informant in het samenwerkingsproces, heeft de auteur ook een belangrijke verantwoordelijkheid in de

tekst: hij moet de informant representeren op zo'n manier dat de stem van de auteur niet domineert én dat hij de informant niet beschadigd. Daartoe kan hij bijvoorbeeld een pseudoniem gebruiken voor de protagonist.

4. Conclusie theoretisch deel

In dit deel concretiseerden we de bouwstenen die ethisch verantwoorde levensverhalen over trauma kunnen waarborgen. Daarbij werd op drie grote lijnen gewerkt.

Ten eerste onderzochten we welke eisen er worden gesteld aan een authentieke representatie van de historische werkelijkheid. Daarvoor vinden we concrete houvast in de paratekst en in de tekst zelf.

Ten tweede onderzochten we de eisen voor een authentieke representatie van de persoonsgebonden werkelijkheid. Die persoonsgebonden werkelijkheid speelt op twee niveaus: enerzijds gaat het over de eigen ervaringen van de autobiograaf, anderzijds gaat het over de ervaringen gerelateerd aan belangrijke anderen. Voor beide niveaus bestaan elementen die houvast bieden. Voor de eigen ervaringen van de autobiograaf stelden we vast dat er drie ethics of form zijn die een ethische representatie kunnen versterken. Het gaat om de manier waarop traumatische ervaringen worden voorgesteld via gekaderde stiltes, om de manier waarop de limieten van het geheugen erkend worden en om de wijze waarop het zelf gepesenteerd wordt. Deze drie ethics of form zijn gebaseerd op de analyse van onderzoek naar autobiografieën voor volwassenen, en in mindere mate op jeugdliteratuur. Voor jonge lezers zijn er extra waarborgen nodig opdat de representatie van de persoonsgebonden werkelijkheid ethisch zou zijn: die waarborgen noemden we de 'ethics of form plus'. Het gaat dan om de manier waarop het kwade wordt gerepresenteerd en de manier waarop in de tekst de terugkeer naar de normaliteit wordt gegarandeerd. Die elementen blijken, op basis van onderzoek in de jeugdliteratuur, belangrijk voor de bescherming van jonge lezer.

Op het tweede niveau werd onderzocht, binnen deze persoonsgebonden authenticiteit, hoe de belangrijke andere op een ethische manier gerepresenteerd kan worden. Daarvoor zijn de principes van autonomie en van niet-beschadiging belangrijk maar niet bindend. Binnen life writing gelden deze principes als aspiratie maar niet als verplichting. Toch kwam uit de analyse van de volwassenenliteratuur naar voren dat autobiografieën waarin een belangrijke andere werd beschadigd als minder ethisch worden beschouwd.

Ten laatste namen we het proces van de collaboratieve projecten extra onder de loep: daaruit blijkt dat binnen de machtsverhouding die er tussen een jongere-informant en de volwassene-auteur ontstaat, er een belangrijke verantwoordelijkheid is weggelegd voor deze laatste ten aanzien van de informant, en dit zowel op het vlak van samenwerking als op het vlak van representatie.

DEEL 3 – Toepassing van de ethische eisen op vier boeken voor jongeren uit de Slashreeks

1. Verantwoording: keuze van de casussen en aanpak van de analyse

Keuze van de casussen

In dit deel willen we de theoretische bouwstenen die we detecteerden als *noodzakelijke* bouwstenen voor een *ethisch* verantwoorde vorm van life writing toepassen op jeugdliteratuur. Om steekhoudende conclusies te kunnen trekken, is het noodzakelijk om casussen te selecteren die een aantal dezelfde basiskennmerken hebben. Die casussen vonden we binnen de Slashreeks. Deze reeks is ontstaan onder impuls van schrijver Edward van de Vendel die in zijn Annie MG Schmidt lezing van 2006 de nood aan ‘meer werkelijkheid’ in adolescentenliteratuur bepleitte (Van de Vendel, 126-127). Meer werkelijkheid betekende voor hem meer aandacht besteden aan wat jongeren van nu meemaken en dat rechtstreeks vanuit hun leefwereld optekenen. Een gekende jeugdauteur schrijft het waargebeurde verhaal van een jongere die hem of haar daarover vertelt. De Slashreeks is met andere woorden een vorm van collaborative life writing en in die zin geschikt om *alle* bouwstenen op toe te passen, niet alleen die van de autobiografie als *resultaat* maar *ook* die van het samenwerkingsproces.

Het eerste boek in de Slashreeks, *De gelukvinder* (2008), was van de hand van Edward van de Vendel en Anoush Elman. In 2015 zijn er dertien boeken in de reeks verschenen, geschreven door zowel Nederlandse als Vlaamse auteurs en jongeren. De thema’s zijn uiteenlopend maar hebben één gemeenschappelijke noemer: de jongere is in het verleden geconfronteerd met een traumatische ervaring. Sommige boeken zetten een trauma centraal dat door veel mensen tegelijk is beleefd en het verhaal draagt op die manier ook bij aan het collectief geheugen. Voorbeelden daarvan zijn *De gelukvinder* (2008) over de overtocht van een jonge immigrant vanuit Afghanistan en zijn zoektocht en aanpassing in Nederland, of *Overspoeld* (2014) van Gideon Samson en Julius ‘t Hart over de Tsunami in 2004. De andere boeken vertellen een trauma op individueel niveau. Die individuele trauma’s verschillen onderling erg maar er zijn drie grote categorieën te onderscheiden: er zijn verhalen van jongeren die worstelen met zichzelf zonder dat er een aanleiding van buitenaf is. Een voorbeeld daarvan is *Meisje van Mars* (2011) van Anna Woltz en Vicky Janssen over een meisje dat geboren werd als jongen. De tweede categorie zijn verhalen over een jongere die met een traumatische ervaring moet omgaan die zich buiten de jongere om heeft afgespeeld. Een voorbeeld daarvan is *Alles is weg* (2008) van Lieke en Anke Kranendonk, waarin Anke geconfronteerd wordt met de dood van haar beste vriend. De derde categorie zijn de boeken waarin de traumatiserende gebeurtenis of ervaring van binnen het gezin komt. Om twee redenen kozen we voor de toepassing boeken uit deze laatste categorie. Ten eerste gaat het merendeel van de casussen uit de volwassenenliteratuur in de theoretische analyse ook over dit soort problematiek. Deze boeken voor jongeren zijn een goede toetssteen om na te gaan of dezelfde ethische principes die we uit de volwassenenliteratuur konden distilleren gelden voor jongerenliteratuur. Ten tweede is de ‘representatie van de ander’ en de ‘beschadiging van de ander’ uit de theoretische analyse als een belangrijk element voor ethische overwegingen naar voren gekomen. In deze derde categorie is er niet alleen sprake van ‘representatie van de ander’ omwille van het collaborative writing aspect – de auteur representeert de co-auteur – maar daarbovenop is er ook telkens sprake van de representatie van een belangrijke andere, met name een familielid. De ‘dreiging’ komt in deze derde categorie boeken immers heel duidelijk van *binnen* het gezin: de manier waarop deze ‘dreigende ander’ gerepresenteerd wordt kan dus als een cruciaal onderdeel van de analyse meegenomen worden.

1. *Voor jou 10 anderen* (2008) van Mirjam Oldenhave en Cynthia van Eck

Cynthia werd als baby samen met haar halfbroer achtergelaten op een onderduikadres voor achtergelaten kinderen. Daar voedt 'mama Riet' haar op onorthodoxe wijze op. Samen met acht andere kinderen mogen ze nauwelijks naar buiten en leven ze tussen grote honden, de vuiligheid van etensresten, een permanent flikkerende televisie en een 'halfzus' die hen mishandelt. Toch is er door de solidariteit onder de kinderen een bepaalde mate van gezelligheid ontstaan die Cynthia ook met een warm gevoel doet terugdenken aan die tijd. Wanneer ze op twaalfjarige leeftijd samen met de andere kinderen wordt 'gered' en bij mama Riet wordt weggehaald, deert dat mama Riet allerm minst. Die onverschilligheid slaat Cynthia volledig uit haar lood: ze dacht bemind te worden maar ze blijkt een inwisselbare 'bron van inkomsten' te zijn voor mama Riet. Het duurt twee opvangtehuizen en een lange, barre periode vooraleer Cynthia uit haar bindingsangst en isolement bevrijd kan worden. Het besef dat ze voor mama Riet niets betekende is voor Cynthia de traumatische ervaring die de rest van haar adolescenteleven bepaalt.

2. *Hou van mij* (2009) van Corien Botman en Yasmine van Leur

Monisha krijgt geen aandacht van haar moeder en beslist, als noodkreet aan het adres van haar moeder, om alleen te gaan wonen. Met vallen en opstaan leert ze op eigen benen te staan, maar ze worstelt met een verleden dat doordrongen is van liefdeloosheid, verlies en verlatingsangsten. Net zoals haar moeder haar geen aandacht gaf, deed Monisha hetzelfde met haar baby halfzusje. Bovendien liet ze zich aborteren op haar vijftiende terwijl het verlangen naar een kind in feite nooit is weggegaan. Haar houding ten aanzien van die kwetsbare wezens bezorgt haar wroeging en twijfels over zichzelf. In het boek staan de manier waarop Monisha alleen woont en haar identiteit probeert te hervinden centraal.

3. *Miss Dakloos* (2010) van Lydia Rood en Jojo Matthews

De Lybische Ama en haar kleine halfzusje verliezen bij aankomst in Nederland hun moeder door ziekte. Ama wordt door haar stiefvader geadopteerd en opgevoed. Vanaf haar tweede wordt ze door hem mishandeld en vanaf haar vierde misbruikt hij haar. Uiteindelijk vlucht Ama op haar achttiende en spant ze een proces aan tegen haar stiefvader. Ze belandt als dakloze op straat en zoekt in die nieuwe omgeving haar eigen weg.

4. *Getekend* (2015) van Evelien de Vlieger en Katja Holvoet

Katja is vijftien wanneer ze zich zelf aanmeldt bij een psychiatrische instelling voor jongeren. Tot dan woonde ze bij haar vader en stiefmoeder die haar nauwelijks zien staan. Maar de werkelijke vlucht is voor haar moeder. Eén keer in de veertien dagen moet ze verplicht naar haar toe. Maar haar moeder is geestesziek en vernedert Katja. Wanneer een poging tot zelfmoord op niets uitdraait, hoopt ze in de psychiatrische instelling uiteindelijk rust te vinden. Het verhaal focust op het verblijf in die instelling en het genezingsproces van Katja.

Aanpak van de analyse

De vier boeken worden in dit deel geanalyseerd op basis van de bouwstenen die we in de theoretische analyse hebben gedetecteerd. Hoewel de chronologie van het eerste deel grotendeels wordt gerespecteerd, wordt er af en toe om pragmatische redenen vanaf geweken. Sommige elementen kunnen immers uitstekend ter sprake komen in één onderdeel zodat ze later niet herhaald dienen te worden in een ander onderdeel. Eerst wordt de authentieke representatie van de historische werkelijkheid onderzocht, nadien de authentieke representatie van de persoonsgebonden werkelijkheid. Tenslotte wordt verder ingegaan op de gevolgen van het collaboratief project, als die informatie nog niet aan bod kwam in de twee vorige onderdelen.

Binnen het deel van de 'historische werkelijkheid' onderzoeken we de paratekst en de chronotoop in de tekst. Binnen de paratekst toetsen we af of aan het autobiografisch verbond is voldaan, of er duidelijkheid gegeven wordt over het 'bereik van de werkelijkheid' en of er iets kan achterhaald worden over het partnerschap en het proces dat de twee auteurs hebben

gevolgd om tot het boek te komen. Binnen de tekst zoeken we of er naar historische of maatschappelijke gebeurtenissen en elementen wordt verwezen en welke chronotoop wordt neergezet.

Binnen het deel van de 'persoonsgebonden werkelijkheid' stellen we ons de vraag over welke eigen ervaring van de co-auteur het gaat en hoe die ervaring gerepresenteerd wordt: in grafisch detail of via een gekaderde stilte. Omdat de traumatische ervaring niet los te koppelen is van 'het kwade' en 'beschadiging van de ander' worden deze aspecten samen onderzocht. Nadien onderzoeken we de 'ethics of form (plus)' die we naast die van de gekaderde stilte detecteerden: hoe wordt er omgegaan met het geheugen, hoe wordt het 'zelf' gepresenteerd en is er sprake van een terugkeer naar de normaliteit. Daarnaast wordt bij de analyse rond de presentatie van het zelf meestal ook aandacht besteed aan de auteursintentie en aan de mate van agency van de protagonist, tenzij er zich in de loop van het betoog een meer evident, natuurlijk moment aandient om dit te bespreken. Tenslotte stellen we in het deel over het collaboratief project de vraag naar de representatie van de informant door de auteur en in welke mate de stem van de auteur doorklinkt.

In dit derde deel wordt geobserveerd en geanalyseerd. In het vierde deel brengen we deze analyse samen met de bevindingen uit het eerste deel om conclusies te trekken.

2. Voor jou 10 anderen

Voor jou 10 anderen verscheen in 2008, als tweede boek in de Slashreeks, na *De gelukvinder*. Mirjam Oldenhavé en Cynthia Van Eck schreven samen over de emotionele en fysieke trauma's die Cynthia overhield door op te groeien in een illegaal opvangtehuis.

2.1 Authentieke representatie van de historische werkelijkheid

Aan de hand van de paratekst wordt achterhaald of er sprake is van een autobiografisch verbond, en in welke mate de uitgeverij en/of de auteurs duidelijk maken of en welk bereik van het boek aanspraak maakt op waarheid. (Lejeune, 36) De tekst zelf kan aanwijzingen geven over de historische of hedendaagse context door elementen subtiel of expliciet te beklemtonen. Zulke elementen dragen doorgaans bij aan (het gevoel van) authenticiteit.

A. De paratekst

Nagaan of de naam van de auteur, de verteller en de protagonist identiek zijn, is een heel eenvoudige 'épreuve de vérification' die onmiddellijk prijsgeeft of er sprake is van een autobiografisch verbond met de lezer. De covers van de Slashboeken hebben éénzelfde lay-out: vooraan in het midden op een horizontale balk staan de namen van de twee auteurs: de naam van de professionele auteur staat links, de naam van de jongere wiens verhaal wordt verteld (vanaf nu co-auteur) staat rechts. De namen worden van elkaar gescheiden door een verticale balk waarin de titel van het boek staat. Een zwart-wit foto van een adolescent(e) beslaat de volledige voorkant en onder de naam van de co-auteur geeft een heel korte tekst aan waarover het boek gaat. In dit geval is de professionele auteur, links vermeld, Mirjam Oldenhavé, en staat rechts van het slashteken de naam van co-auteur Cynthia Van Eck. Opdat er sprake zou zijn van een autobiografisch verbond zou 'Cynthia' ook de naam moeten zijn van de verteller en van de protagonist.

Het kort tekstje op de cover van *Voor jou 10 anderen* vermeldt: "Ze groeide op in een illegaal kindertehuis. Gewoon in Nederland. Nou ja, gewoon... In dit boek lees je haar hele verhaal. Van binnenuit." De naam van Cynthia wordt in dit korte tekstje niet gebruikt. De protagonist wordt met 'ze' aangeduid. Op dit ogenblik is er dus nog geen sprake van een verbond. Op de cover staat een zwart-wit foto van een meisje van een jaar of zestien. Het samenspel tussen de foto en het

korte tekstje maakt dat de lezer een verband legt: 'ze' is het meisje op de cover. De foto op de cover wordt gebruikt om het autobiografisch verbond te suggereren en is minstens een even belangrijke leidraad om een tekst *als* autobiografisch te (h)erkennen als de naam van de auteur. Een lezer die de Slashreeks kent, weet dat het verhaal in het boek ontleend wordt aan het leven van de co-auteur. Die geïnformeerde lezer verbindt meteen foto, naam en tekst. Wanneer de lezer niet bekend is met het format van de Slashreeks, wordt het pas op de achterzijde van de cover duidelijk dat Cynthia en 'ze' dezelfde persoon zijn: "*Cynthia wordt als baby door haar moeder achtergelaten in het illegale kindertehuis van mama Riet.*" Nu is het autobiografisch verbond bevestigd.

Is het autobiografisch verbond in dit geval niet in één oogopslag duidelijk, dan stuurt de keuze van de begeleidende tekst die standaard op elke Slashcover staat de 'politics of reading' wel onmiddellijk in die richting. Op de achterkant van elke Slashcover staat: "*Slashboeken zijn boeken die geschreven zijn op basis van het waargebeurde levensverhaal van een bijzondere jongere.*" Op de voorkant wordt het korte tekstje telkens afgesloten met de zin: "*Dit is haar verhaal. Van binnenuit.*" (of een variant daarvan). Als het dus niet expliciet uit de naam blijkt, is het wel de bedoeling dat lezers het waargebeurde aspect onmiddellijk meekrijgen door de combinatie van de foto en de tekst. Of de foto op de cover ook daadwerkelijk die van Cynthia is, komt de lezer niet te weten, maar hij gaat er wel van uit. Douglas (2010) en Schrijvers (2013) wezen er in hun onderzoek op dat door het gebruik van een foto van de auteur (of die de auteur zou kunnen zijn) er een hoge mate van naturalistische modaliteit ontstaat en er zo onmiddellijk een sterk gevoel van authenticiteit wordt gecreëerd.

Behalve de cover is er geen andere peritekst die een indicatie van authenticiteit kan geven. Het boek is niet aan iemand opgedragen of getekend met een opdracht, er is geen dankwoord, noch een voor- of na-woord. De enige rechtstreekse informatie die de lezer krijgt aangereikt over het 'waarheidsgehalte' van het boek, is met andere woorden die op de cover.

De lezer kan indirect, via de epitekst, wel bijkomende informatie vergaren, zowel over het waarheidsgehalte als over de relatie tussen Oldenhove en Van Eck. Die epitekst is niettemin erg summier. Het valt bijvoorbeeld op dat Mirjam Oldenhove op haar professionele website geen melding maakt van dit boek, alsof ze het nooit geschreven heeft. Er zijn ook weinig professionele recensies terug te vinden en als die er zijn, geven ze niet méér informatie over de historische authenticiteit van het boek (zie bijvoorbeeld de recensie van Bas Maliepaard, *Trouw*, 2008).

In slechts één artikel, waarin Oldenhove geïnterviewd wordt, stond bijkomende informatie: "*In 'Voor jou 10 anderen' beschrijft ze het heftige leven van haar pleegdochter Cynthia van Eck (pseudoniem). Die woonde van haar tweede tot haar negende in een illegaal kindertehuis in Den Haag. 'Ik was al heel ver met mijn boek over een ander meisje, dat genezen is van anorexia', vertelt Oldenhove. 'Maar ik liep vast. Haar verhaal was al zo uit geanalyseerd, ik kon als schrijver geen kant uit.' En toen kwam Cynthia zelf met het voorstel: 'Waarom neem je mij niet?' (Trouw, 22/01/2009)*

Dit kort fragment geeft op een aantal vlakken extra informatie:

- (1) Cynthia van Eck is een pseudoniem. Couser (2004) wijst er op dat het anonimiseren van kwetsbare protagonisten een gebruikelijke techniek is in life writing (Couser, 20, 98). Het gebruik van een pseudoniem doet niets af aan het autobiografisch verbond. Lejeune zegt daarover: "*Le pseudonyme est un nom d'auteur. (...) Le pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité.*" (Lejeune, 24) Zolang het pseudoniem gebruikt wordt voor zowel de auteursnaam, als de verteller en protagonist is het autobiografische verbond gewaarborgd en daarmee ook het pacte de vérité. Dat die naam geanonimiseerd is, is voor de authenticiteit ondergeschikt aan het feit dat de namen in de tekst en op de cover dezelfde zijn.

- (2) Wanneer het om een pseudoniem gaat, is ook de foto op de cover naar alle waarschijnlijkheid – omwille van de privacy – niet de beeltenis van de echte co-auteur. De cover suggereert dus door de woorden “*waargebeurd*” en “*van binnenuit*” een hoger authenticiteitsgehalte dan in feite het geval is: de foto en de naam zijn immers fictief zonder dat dit expliciet wordt gemaakt. Het vermelden van het woord ‘pseudoniem’ achter de naam van Cynthia op de achterflap zou transparanter zijn geweest en zou tegelijkertijd het werkelijke authenticiteitsgehalte hebben verhoogd.
- (3) Op de achterflap van de cover staat dat Mirjam Oldenhove pleegouder is en dat ze Cynthia op die manier heeft ontmoet, zonder expliciet te vermelden dat Cynthia bij Oldenhove inwoonde. Uit het artikel in *Trouw* blijkt dit wel. Die intieme relatie tussen schrijfster en co-auteur geeft extra vertrouwen dat de representatie authentiek is. De schrijfster is van dichtbij geïnformeerd en kan op elk moment beroep doen op haar ‘bron’. Een intieme relatie verzwaart de verantwoordelijkheid die de schrijver ten aanzien van de co-auteur draagt, omdat de relatie nadien blijft voortduren. Couser (2004) wijst ook op de extra kwetsbaarheid van de co-auteur en de verhoogde kans op verraad wanneer het gaat om intieme relaties bij collaborative life writing. (Couser, 6-8)
- (4) Om problemen achteraf te vermijden, wijst Couser (2004) op het belang vooraf informeel afspraken te maken over de samenwerking en toe te zien op een geïnformeerde instemming en voldoende autonomie voor de co-auteur. Het citaat uit het artikel doet vermoeden dat Cynthia een duidelijk inzicht kon hebben gehad in de implicaties van zo’n samenwerking omdat ze bij Oldenhove inwoonde toen de schrijfster “*al heel ver was*” met een ander meisje. Ze kan dus met andere woorden van dichtbij beleefd hebben wat dit betekende. Bovendien heeft ze zelf voorgesteld om het boek over haar te maken. Deze twee elementen maken dat we kunnen spreken van een geïnformeerde instemming.
- (5) Tenslotte staat in het interview dat Cynthia van haar tweede tot haar negende in een illegaal kindertehuis in Den Haag woonde, terwijl ze in het boek tot haar twaalfde in het tehuis verblijft. Of dit een fout in het interview is of een fictionele vrijheid van de schrijfster in het boek kan niet opgemaakt worden. Feit is wel dat de informatie niet gelijk loopt.

B. Context en chronotoop in de tekst

Een leven staat niet op zich maar speelt zich af binnen een maatschappelijke context. Alles wat een beeld schept van een hedendaagse of historische context in een autobiografische tekst kan bijdragen aan een sterkere historische authenticiteit. Vroeger werd een autobiografie pas geschreven aan het einde van een leven, waardoor er een min of meer geruime tijdsspanne ligt tussen het gebeurde en het moment van vertellen. Dat gebeurtenissen echt hebben plaatsgevonden wordt dan overtuigender gebracht wanneer er ook referenties zijn naar die lang vervlogen tijden. In het geval van de *Slashreeks* geldt dit in veel mindere mate. Het was de opzet van de reeks op zoek te gaan naar het “*waargebeurde levensverhaal*” van “*bijzondere jongeren*” tussen de 15 en de 25 jaar. (Van de Vendel, 127) Dat betekent dat deze levens zich maximaal een kwart eeuw maar meestal nog korter geleden afspeelden en de ‘tijd nu’ niet zo erg veel verschilt van de ‘tijd toen’. De context zal dus vooral hedendaags zijn, maar ook dan kan de combinatie van controleerbare gebeurtenissen, subtiele niet-iconische details en een ongekuiste spreektaal de historische authenticiteit ten goede komen (Kokkola, 68-79. Douglas, 114, 141, 155)

Controleerbare gebeurtenissen

Op één uitzondering na, wordt er in het boek niet gerefereerd naar een verifieerbare maatschappelijke gebeurtenis. Die uitzondering is de referentie naar Marc Dutroux: wanneer de kinderen niet luisteren dreigt mama Riet ermee Dutroux op te bellen opdat hij hen zou komen ophalen (Oldenhove, 24). Marc Dutroux is een kinderverkrachter en -moordenaar die in de jaren negentig van de vorige eeuw in België werd ontmaskerd toen bij hem twee ontvoerde kinderen levend werden teruggevonden. 'De zaak Dutroux' werd in heel Europa bekend en dat mama Riet naar hem verwijst duidt erop dat de gebeurtenissen zich rond of kort na die zaak moeten hebben afgespeeld.

Niet-iconische details

Er worden heel wat details meegegeven die een hedendaags tijdsbeeld oproepen: mama Riet kijkt op televisie naar Amerikaanse komedies (19), één van de meisjes mag met haar moeder mee naar de Efteling (16), er is sprake van de Aldi (26) en van Lara Croft (109) en er wordt een beeld geschetst van een arm sociaal milieu waarin 'patat' beter is dan 'brood', een nieuwe jeansjas een benijdenswaardig goed is en de kinderen bevolen worden hun "*poten van tafel*" te doen (48).

Taal

De spreektaal komt op verschillende plaatsen in het boek terug en draagt bij tot een geloofwaardige chronotoop. Woorden als "*even moeven*" (46), "*nokken*" (64), "*klovenklappers*" (64), "*meebleren*" (113), en "*ammereet*" (122) schetsen een bepaald sociaal milieu en uitdrukkingen als "*waarom liet iedereen zich zo lijmen door die vent*" (66) of "*no way dat we gingen zitten*" (67) is typisch taal voor jongeren. Toch zijn slechts enkele dialogen in spreektaal weergegeven. Meestal gebruikt Oldenhove Algemeen Beschaafd Nederlands. Zo lijkt ze een evenwicht te willen zoeken tussen een geloofwaardige chronotoop en doorleefde personages enerzijds en leesbaarheid en literaire kwaliteit anderzijds. Dat ze daar heel *bewust* mee bezig is, blijkt uit twee fragmenten: "*Dan komt de politie, zei mama Riet. **Pliezie**, zo zei ze het.*" (43, eigen markering in vet) en wanneer Cynthia praat met Soza, een pas uit India ingeweken meisje in de opvang: "*Hé Cynthia!* zei ze blij. *Ze sprak mijn naam altijd heel mooi uit, heel buitenlands. Het klonk als **Zientja**.* (...) *Ze legde het breiwerk neer. 'Ik heb een bloem, dat is mama,' vertelde ze. 'En ik heb en bootje, dat is papa. En de ketting, met de bedeltjes, dat zijn mijn zusjes.'* **In het echt sprak ze nog niet zo goed Nederlands, maar ze deed zoveel met haar handen en haar gezicht dat je haar heel goed snapte.**" (105, eigen markering in vet) Oldenhove toont de lezer hier dat de mensen in het echt anders spraken dan hoe zij het weergeeft, en geeft daarmee aan dat het niet haalbaar is om die taal continu letterlijk in het boek te gebruiken. Deze mix van het gebruik van enkele typische uitdrukkingen en grove woorden enerzijds en de explicitering dat ze anders spraken dan weergegeven anderzijds, verhoogt de geloofwaardigheid dat het 'echt' gebeurde zoals het geschreven staat.

2.2 Authentieke representatie van de persoonsgebonden werkelijkheid

A. De authenticiteit van ervaring

Wanneer de auteur van een autobiografisch werk geen prominente maatschappelijke status heeft, moet het autobiografisch boek zijn gezag ontleen aan de *unieke ervaring* van de protagonist. In het geval van de Slashreeks zijn dat *traumatische* gebeurtenissen in het leven van een jongere. Het trauma van Cynthia is tweeledig: er is een emotioneel trauma ten aanzien van mama Riet en er is een fysiek trauma van verwaarlozing en misbruik (met een mentaal trauma tot gevolg). Beide trauma's worden doorheen het boek behandeld maar krijgen op verschillende momenten een andere klemtoon. De structuur die Oldenhove koos ondersteunt deze klemtonen. Het boek telt drie delen:

- (1) In deel één woont Cynthia tot haar twaalfde bij mama Riet en ligt de klemtoon op de liefde van Cynthia voor mama Riet. Wanneer die liefde uiteindelijk niet wederzijds blijkt, stort de wereld van Cynthia in elkaar.
- (2) In het tweede deel woont Cynthia tot haar vijftiende in een crisisopvangtehuis en gaat ze als verdoofd door het leven. Pas wanneer ze naar een meidenopvangtehuis kan en daar opnieuw met Yoyo, een jongen van bij mama Riet, in contact komt, komt alles terug naar boven.
- (3) In het derde deel heeft Cynthia wat meer afstand tot het verleden en krijgt de verwaarlozing en het fysieke misbruik als trauma een prominentere plaats. Alles wat er gebeurd is, wordt in een ander perspectief geplaatst.

Het emotionele trauma en gekaderde stilte

Deel één start wanneer Cynthia zeven is en zich voor het eerst vragen stelt over haar echte moeder. Wanneer de speurtocht die ze hierrond onderneemt haar niet de gehoopte informatie oplevert, besluit ze: “*‘Laat maar,’ zei ik zachtjes tegen mijn eigen moeder, ‘je hoeft me niet op te zoeken. Ik hoef jou helemaal niet. Mama Riet is mijn moeder. Punt uit.’*” Vanaf die bewuste beslissing voeren een kinderlijke liefde en een rotsvast geloof in mama Riet de boventoon. Dat illustreren volgende fragmenten:

- *“Het was lekker om tegen haar aan te zitten, ze was dik en zacht en warm”* (25)
- *“Ik wilde zachtjes wegsluipen, maar toen zei ze: ‘Ik ben jullie moeder. Ik zorg toch voor jullie? Jullie zijn mijn kinderen.’ Dat klonk zo lief dat ik bleef zitten. (...) ‘Ben je blij?’ vroeg ze nog eens. ‘Ja’. Ik gaf haar een kusje en lief de kamer uit.”* (21),

of ze fantaseert liefdevol over de reactie van mama Riet wanneer ze even was weggelopen:

- *“Bella komt me vast wel zoeken als ze ontdekt dat ik weg ben, (...) Mama Riet niet, die zou zeggen: ‘Is ze weggelopen? Ha ha ha, die komt heus wel weer terug, met hangende pootjes, wacht maar af!’ Maar ondertussen zou ze heel erg ongerust zijn, en ze zou denk ik ook huilen als ik eindelijk weer thuiskwam. ‘Lekkere oelewapper van me!’ Zoiets zou ze zeggen.”* (54-55)

Het beeld van deze warme genegenheid van Cynthia voor mama Riet wordt door Oldenhave in het eerste deel zorgvuldig opgebouwd. Door die opbouw komt het verraad des te harder aan. Wanneer de mensen van jeugdbescherming de kinderen aan het eind van deel één weghalen bij mama Riet, wordt het beeld van ‘liefdevol nest’ brutaal aan diggelen gegooid. Het kan mama Riet niet schelen dat ze de kinderen weghalen. Oldenhave zet dit voor Cynthia heel traumatiserende kantelmoment neer door het te bevriezen en Cynthia te laten vertellen wat er met haar gebeurt.

“Meestal dringen dingen heel langzaam tot je door, maar soms weet je iets in één klap. Dan zit het erin, en het gaat er nooit meer uit. (...) Ik was niet verdrietig, niet boos en al helemaal niet bang. Want die bange Cynthia had ik in de huiskamer laten staan, met de asbak in haar hand, zogenaamd kwaad. Ze had gedacht dat we samen zouden vechten voor mama Riet, want zij is onze moeder. Wij zijn samen, niemand kan ons iets maken!” (69-70, eigen markering in vet)

Oldenhave gebruikt hier beeldspraak die ze bijna letterlijk herhaalt op de volgende cruciale kantelmomenten in het leven van Cynthia. Het eerstvolgende is er wanneer Yoyo haar zoveel jaren later opbelt: ***“In één klap zat ik in een sneltrein, eentje die achteruitreed. Denderend en dreunend raasde hij door de jaren heen, om één seconde later gierend tot stilstand te komen in het huis van mama Riet.”*** (85, eigen markering in vet)

Het laatste komt er wanneer Yoyo effectief op bezoek komt en ze beseft dat ze al die jaren haar emoties onderdrukt heeft: ***“Meestal dringen dingen heel langzaam tot me door, maar nu wist ik het in één klap: ik had hem verschrikkelijk gemist en ik miste hem nog steeds, en niet alleen hem, maar ook Bella en Nana en Diego en Aila en iedereen, ook de honden en ...ook mama Riet. Ik had niet meer gehuild sinds de dag dat we waren weggehaald. Eerlijk waar, nergens om. Maar Yoyo had de kurk eruit getrokken, ik begon al voordat ik de kamer uit was.”*** (95, eigen markering in vet)

Een emotioneel trauma verwoorden is mogelijk complexer dan een fysiek trauma verwoorden. Fysieke handelingen zijn visualiseerbaar en kunnen beschreven worden, in grafisch detail of door suggestie. Bij een emotioneel trauma gaat het over gevoelens die gekwetst zijn en dat verbeelden op een manier dat de impact ervan duidelijk is, is minder eenvoudig. Door de bovenstaande ingreep van Oldenhove, waarbij ze zeer zuinig maar op cruciale momenten dezelfde taal letterlijk herhaalt, de emoties van Cynthia doet verstillen (fragment 1) en opnieuw doet losbarsten (fragment 3), verheft ze deze momenten tot kantelpunten in het leven van Cynthia. Daardoor krijgen ze de functie van gekaderde stiltes waarin onzegbare gevoelens toch tot uiting komen (Kokkola, 23-25).

Het fysieke trauma en gekaderde stilte

In deel één wordt tegelijkertijd ook duidelijk dat de leefomstandigheden bij mama Riet niet normaal zijn en dat de kinderen mishandeld worden. Regelmatig krijgt Cynthia *“een pets voor mijn kop”* (17), en ook kon mama Riet *“kéi-hard slaan. Niet gemeen, zoals Mia, maar gewoon recht in je smoel. Of ze zei dat ze Dutroux ging bellen.”* (23-24). De televisie staat continu aan, mama Riet strooit de as van haar sigaret uit op haar bed (20), de kinderen mogen niet naar school (23) en de ramen van de flat zijn zo smerig dat niemand naar binnen en de kinderen ook niet naar buiten kunnen kijken (23). Toch worden deze aspecten van verwaarlozing bijna terloops geformuleerd en is de sfeer die het eerste deel domineert er één van samenhang, gezelligheid en liefde. De kinderen wisten niet beter. De volwassen verteller Cynthia duidt dat ook: *“Misschien lijkt het erg, zoveel kinderen in zo'n kleine flat, (...). Maar voor ons was het normaal, het was eigenlijk een soort schoolreisje: (...).”* (25)

In het derde deel denkt Cynthia op een andere manier terug aan de tijd bij mama Riet. Hoewel ze mama Riet nog steeds mist, ligt de nadruk niet meer alleen daarop. Ze beseft hoe vies en smerig het er was (89) en wanneer ze een tekening van zichzelf ziet die een student van haar als kind maakte, denkt ze: *“Wat een zwervertje! Ik was viezig en je zag de klitten in mijn haren zitten, ...”* (106) De tijd heeft meer afstand en daarmee ook inzicht gebracht en ze begrijpt dat het leven bij mama Riet allesbehalve normaal was. Wanneer ze terugdenkt aan die tijd, ligt de nadruk op de herinneringen over verwaarlozing eerder dan op de gevoelens van liefde voor mama Riet: *“Ik had vooral onthouden dat mama Riet het prima vond dat we weggingen. Dat we slecht eten kregen, dat ik niet naar school mocht. Wat die heks van een Mia met ons deed.”* (114)

Maar er is wel degelijk ook een belangrijk fysiek trauma (met mentale gevolgen) dat onderhuids doorheen het eerste deel loopt en als gekaderde stilte in het verhaal wordt ingepast. Over dat misbruik wordt zuinig en in verdedigde – gekaderde – termen gecommuniceerd. De lezer voelt al snel dat er iets mis is. Oldenhove bouwt het onbehagen daarover progressief op. Op de derde bladzijde al komt naar voren dat de kinderen een diepe haat koesteren jegens Mia, de enige natuurlijke en dus ‘echte’ dochter van mama Riet. Wanneer Mia haar halfbroer Frankie vermaant omdat hij een bord heeft laten vallen, reageren Frankie en Cynthia angstig: *“Frankie keek haar aan. Zijn ogen waren zo zwart dat ze op gaten leken. Ik frummelde aan de knoop in de theedoek en bleef naar de scherven kijken.”* (9) Frankie moet met Mia mee en Cynthia blijft in de keuken achter: *“Ik trok de stinkende vuilniszak tegen me aan; zo moest ik van mezelf blijven zitten tot dat Mia klaar was met Frankie. Zij deed heel erge dingen. Maar Frankie hilde of schreeuwde nooit, dus ik moest goed op het geluid van de deur letten. Open... nu was hij bij Mia. Waar dacht hij aan? Als ik straf kreeg van Mia ging ik altijd liedjes zingen, in mijn hoofd, maar wel héél hard.”* (10) en wanneer ze elkaar terug zien in de woonkamer: *“Frankie had gehuild. Hij keek me niet aan. Ik wist wat Mia bij hem gedaan had, en hij wist dat ik dat wist.”* (12) Uiteindelijk vertelt Cynthia wat Mia met de kinderen deed op een zodanige manier dat het duidelijk genoeg is maar zonder detail, en met een toon die erop wijst dat ze het er nooit meer over wil hebben: *“Ik ga niet uitgebreid vertellen wat Mia met ons deed. Ze stopte iets in je kont. Zo, nu weet je het.”* (42)

B. Het kwade, representatie en beschadiging van de ander

Het kwade komt van binnenuit: het seksuele misbruik door de dochter van mama Riet, en het verraad door mama Riet zelf. Over Mia krijgt de lezer weinig informatie. De verteller geeft een aantal kenmerken mee – bijvoorbeeld dat wanneer ze glimlacht het gevaar om de hoek ligt (9) – en af en toe komt Mia via dialogen aan het woord, maar het is een oppervlakkig personage waaraan voorts weinig aandacht wordt besteed. Mia wordt als personage dus op een afstand gehouden. Ook mama Riet wordt vanuit de ogen van Cynthia beschreven, door een paar dialogen krijgt ze een beetje meer diepgang dan het personage Mia, maar in feite blijft ook zij een ‘personage vanop afstand’. Beide ‘boosdoeners’ worden op dezelfde manier gerepresenteerd als wat Kokkola (2003) vaststelde bij de representatie van nazi’s in de jeugdliteratuur: de karakters worden niet uitgewerkt en evolueren niet doorheen het verhaal en er worden geen emoties (vanuit hun eigen personage) gekoppeld aan hun gedrag. (Kokkola, 143)

Het kwade – mama Riet – wordt niet ‘gruwelijk’ afgebeeld. Dat doet Oldenhave door in deel één de dialogen het werk te laten doen en de adolescente focalisator meer dan in de volgende delen op de achtergrond te houden. De lezer krijgt in deel één vooral de stem van de kleine Cynthia te horen. Dat maakt het voor Oldenhave mogelijk om het leven van en bij mama Riet te schetsen vanuit die kinderlijke blik: de nadruk ligt op liefde en gezelligheid, niet op verwaarlozing. Door dat perspectief wordt mama Riet relatief mild afgeschilderd en niet op een manier die achteraf als beschadigend kan bestempeld worden. Het kinderoog ziet de realiteit anders en interpreteert anders. Het is pas in deel drie, vanuit het perspectief van de adolescente Cynthia, dat mama Riet genuanceerder wordt voorgesteld. Maar ook hier wordt het nooit ‘gruwelijk’. Met het kwade wordt overigens uiteindelijk ook afgerekend. Mia krijgt haar verdiende loon: *“Mia was getrouwd met een Rus. Maar dat had hij alleen voor het geld gedaan, en nu woonde ze weer alleen op een kleine kamer omdat ze die Rus alimentatie moest betalen. Ze had ruzie met mama Riet, dus die zagen elkaar niet meer. ‘Lekker voor haar!’ zei ik uit de grond van mijn hart.”* (121) en Bella stelt het beeld van mama Riet na al die jaren eindelijk bij zodat er voor Cynthia een momentum wordt gecreëerd dat ze definitief afscheid kan nemen van het beeld dat ze van mama Riet had: *“‘Cyntje,’ zei Bella toen ernstig. ‘Mama Riet is een simpele vrouw! Echt waar, ze heeft het verstand van een kind. Dat zei mijn voogd ook. Je moet haar niet zo serieus nemen.’”* (123)

C. De limieten van het geheugen

Iedereen is het er over eens dat het onmogelijk is zich alles van zijn eigen leven tot in detail te herinneren. Daarnaast wordt ook erkend dat een traumatische gebeurtenis iets met het geheugen kan doen. Zo kunnen herinneringen aan het trauma onderdrukt worden of juist heel scherp opspelen. Teksten waarin openlijk met dit (falend) geheugen wordt omgegaan, wekken bij de lezer vertrouwen op en versterken hem in zijn overtuiging dat wat dan wél zonder aarzeling verteld wordt, een authentieke ervaring is. (Douglas, 119, Kokkola, 120-124) Oldenhave zet de werking van het geheugen op verschillende manieren en heel expliciet in als narratief instrument.

Details

Wanneer het gaat over details in haar leven, geeft Cynthia doorheen het ganze boek aan dat ze die niet meer precies weet. Dat gebeurt op twee manieren: ofwel door expliciet te zeggen dat ze het niet meer weet ofwel door woorden te gebruiken die dat suggereren. Voorbeelden voor de eerste manier zijn legio: *“Het was zomer, of lente, dat weet ik niet meer.”* (54), of wanneer ze over een gesprek vertelt met een student die haar portret tekende: *“Hij zei iets van Bel-Ark of zo, dat weet ik nu niet meer precies.”* (57), of wanneer Cynthia het heeft over het moment waarop iemand voor haar heeft gebeld: *“Het was vrijdagavond, de kerstvakantie was begonnen. De meesten waren al naar huis, ik zat in de huiskamer te kaarten met Mara en nog twee meiden, ik weet niet meer wie.”* (84)

Daarnaast maakt Oldenhave ook gebruik van woorden die op een inconsistent geheugen wijzen. Wanneer Cynthia de situatie beschrijft waarin iedereen bang is dat de kinderen bij mama Riet zullen worden weggehaald, gebruikt Oldenhave de expliciete manier en de suggestie door woorden naast elkaar: *“Nana hilde, Diego begon tegen Kesie te schreeuwen en Frankie weer tegen Diego... **Waarschijnlijk** schreeuwde ik het hardst van iedereen mee, **maar dat weet ik nu niet meer.**”* (65, eigen markering in vet) Het woord *“waarschijnlijk”* duidt erop dat ze het niet meer precies weet (suggestie), hetgeen ze ook meteen erna expliciet zegt (expliciet). Doorheen het boek vinden we van die suggestie talrijke voorbeelden: *“Ik **geloof** dat ik nog een klein stukje langs de terrassen heb gewandeld.”* (58) of: *“**Volgens** mij was ik toen al negen of zelfs tien.”* (32) of een hulpwerkwoord: *“Het **kan** zijn dat ik toen in slaap ben gevallen.”* (99, telkens eigen markering in vet)

Sleutelmomenten

Oldenhave toont duidelijk de gaten in Cynthia's geheugen wanneer het om onbelangrijke details gaat. Die veelvuldige gaten bij onbeduidende details contrasteren met de precisie waarmee Cynthia zich enkele andere details wél herinnert en dat is mogelijk ook de bedoeling van Oldenhave. Het gaat dan om details die gelinkt zijn aan sleutelmomenten in het leven van Cynthia en die door dit contrast extra in de verf worden gezet. Drie passages zijn daarvoor bijzonder illustratief:

- a) Wanneer Cynthia zich op haar zevende vragen begint te stellen over haar echte moeder en daarover in gesprek gaat met mama Riet, vertelt ze:
- *“Mama Riet, hoe zag mijn echte moeder eruit?” vroeg ik.*
 - *‘Je echte moeder?’ ze draaide haar gezicht naar me toe. ‘Kijk eens goed!’*
 - *Ik had haar boos gemaakt, dat zag ik wel, maar verder snapte ik er niets van.*
 - *‘Goed kijken,’ zei ze nog eens.*
 - *Ik sloeg mijn ogen neer.*
 - *‘Gezien?’ vroeg ze.*
 - *Ik knikte verlegen.*
 - *‘Mooi zo, dan weet je nu hoe je echte moeder eruitziet.’ Ze leunde weer tegen haar kussen en keek naar de tv. Ik wide zachtjes wegschuiven, maar toen zei ze: ‘Ik ben jullie moeder. Ik zorg toch voor jullie? Jullie zijn mijn kinderen.’ Dat klonk zo lief dat ik bleef zitten. **We keken naar een reclame van bier, dat weet ik nu nog steeds.** Er gebeurde iets grappigs waar we allebei om moesten lachen.”* (20-21, eigen markering in vet)
- b) Wanneer mama Riet terugkomt van Jeugdzorg, beschrijft Cynthia die situatie als volgt:
- “Een tijdje later kwam mama Riet weer terug. Ze stak eerst **een sigaret** op, toen trok ze haar jas uit en toen stak ze er **nog een aan, terwijl die eerste nog brandde.** Niet dat dat nou zo boeiend is, maar dat is **iets wat ik me nog goed herinner.**”* (64)
- c) Wanneer Cynthia als eerste, samen met de man van jeugdzorg, voorgoed uit het huis van mama Riet stapt: *“‘Bedankt voor alles en misschien tot ziens.’ Ik herkende mijn eigen stem niet, maar ik had het wel gezegd, tegen mama Riet. **Ik weet nog precies hoe ze keek, dat beeld zal nooit vervagen.** Ze was wel een beetje wazig, maar dat kwam van alle rook. Ze kneep haar ogen **tot spleetjes.** En toen ging ze in een **krantje van de C1000** bladeren.”* (71)

De sleutelmomenten die cruciaal zijn om het trauma te begrijpen - het moment waarop ze mama Riet écht als haar ware moeder ziet (fragment a), het moment waarop de dreiging weg te moeten bij mama Riet concreet wordt (fragment b) en het eigenlijke vertrek (fragment c) – zet Oldenhave in de verf door telkens twee elementen te combineren:

- (1) In elk fragment wordt de werking van haar geheugen getoond door te expliciteren dat ze het zich nog heel goed herinnert.
- (2) Ze herinnert zich deze kantelmomenten aan de hand van een aantal futiliteiten, die wel een heel krachtig beeld op haar netvlies hebben achtergelaten: een reclame van bier

(fragment a), twee sigaretten die tegelijkertijd worden opgestoken door mama Riet (fragment b) en ogen in spleetjes en een krantje van de C1000 (fragment c)

Het is net door het meegeven van deze op het eerste zicht futiele details dat duidelijk wordt hoe ingrijpend deze gebeurtenissen in het leven van Cynthia waren. Net zoals de meeste mensen nog precies weten wat ze deden op het ogenblik dat twee vliegtuigen de WTC torens raakten, herinnert Cynthia zich als in een film de persoonlijke sleutelmomenten in haar leven door middel van beeldende details.

Periode zonder herinneringen

Wanneer Cynthia aankomt in crisisopvang De Schakel (deel twee) sluit ze zich af voor elke emotie en gaat ze als verdoofd verder. Haar herinneringen aan deze periode zijn fragmentair. Ze doet beroep op fotoalbums om zich die tijd opnieuw voor de geest te kunnen halen: *“Voor mijn gevoel heb ik er maar een halfjaar gewoond, maar dat is niet waar, ik ben er uiteindelijk drie jaar gebleven. Ik heb **zo weinig van die tijd onthouden**, ik heb maar een paar echte herinneringen. Die zal ik vertellen en de rest kan ik alleen maar samenvatten.”* (75, eigen markering in vet)

Of: *“De jaren na mama Riet zijn **mistig en grijs in mijn geheugen**. Met wie ging ik toen om? Welke groepsleiders bemoeiden zich met me? Geen idee, ik weet geen enkele naam meer. Allemaal vergeten. Ik zou drie jaar in één alinea kunnen proppen. Ik heb nog wel **fotoboeken**, maar ik heb er een hekel aan om die te bekijken. Op alle foto’s kijk ik namelijk precies hetzelfde.”* (77, eigen markering in vet) En ook van de periode in het meidenopvangtehuis de Mozaïek kan ze zich weinig herinneren, ware het niet dat ze daar dagboeken van heeft bijgehouden: *“Vanaf dat moment heb ik wel weer herinneringen. Dat komt omdat we van half zes tot zes verplicht in ons **dagboek** moesten schrijven. Dat namen ze zo serieus! Een keertje niet ontbijten, dat kon nog wel, maar niet in je dagboek schrijven... nooit!”* (81, eigen markering in vet)

De derde manier waarop heel expliciet de werking van het geheugen wordt getoond is in de manier waarop grote tijdsperiodes vergeten zijn, alsof het geheugen die bewust heeft gewist. Door te benadrukken dat er een periode met nauwelijks concrete herinneringen is, wordt de impact van het trauma én de werking van het traumatische geheugen getoond. Niet het trauma zelf of de herinneringen daaraan zijn verdrongen, wel de periode na die traumatische gebeurtenissen. Het is wat Gilmore (2001) aanduidde met ‘traumatisch geheugenverlies’ (in tegenstelling tot organisch geheugenverlies.) (Gilmore, 25). Gaten in het geheugen kunnen vervuld worden met andere bronnen zoals brieven, dagboeken en foto’s. (Smith & Watson, 37) Dat is wat hier ook wordt getoond: er zijn fotoboeken en er is een dagboek die toch enig houvast geven voor deze periode in het leven van Cynthia. Net zoals bij *Out of Darkness* (1998) van Ivor Knight wordt in deel twee gekozen voor een fragmentair verhaal met inconsistente herinneringen. En net zoals bij Knight expliciteert Cynthia haar onmogelijkheid om zich méér te herinneren. Daarmee benadrukt ze de traumatische ervaring en de ‘verdringing’ die daarmee gepaard gaat. Deze openheid over de beperkingen van het geheugen wekken bij de lezer vertrouwen op, en versterken hem in zijn overtuiging dat wat er dan wél verteld wordt, authentiek is. (Douglas, 119)

D. De presentatie van het zelf

Meerstemmigheid

Het boek is geschreven vanuit het perspectief van Cynthia die negentien is en terugblijkt op haar leven. De vertelstem is dus de stem van deze negentienjarige Cynthia. Maar er wordt veel gebruik gemaakt van dialogen, zodat ook de stem van de protagonist in de andere fasen van haar leven gesuggereerd wordt. Vooral in het eerste deel wordt de indruk gewekt - door de intensiteit van de dialogen - dat we de kleine Cynthia horen. Maar er is geen sprake van een steriele scheiding van de verschillende stemmen van de protagonist. De adolescente verteller doorkruist de dialogen van de kleine Cynthia en geeft commentaar (zie eigen markering in vet hieronder) of duidt erop dat het om een (re)constructie gaat, zoals in dit geval:

- “Ja, voor wie anders, sukkel.’

- ***Ik verzin maar wat, maar zo ongeveer praatten wij allemaal met elkaar.***
- *Behalve Bella, zij was lief.* (11, eigen markering in vet).

Dat het om een constructie gaat, wordt nog explicieter wanneer Cynthia de lezer indirect en direct aanspreekt of betreft. Het veelvuldig gebruik van zinnen als: “*Hoe ik dat weet vertel ik zo meteen*” (76) en “*Ik weet dat het ongelooflijk klinkt, maar ik denk echt dat het waar is.*” (95) en “*Ik vertelde alles, hetzelfde verhaal als in dit boek.*” (97) en tenslotte: “*Sorry dat het nu ineens zo een jankverhaal wordt.*” (108) illustreren deze constructie. Kokkola (2003) stelde vast dat het expliciteren van de geconstrueerdheid van een tekst, zoals Oldenhave hier veelvuldig doet, hetzelfde effect teweeg brengt als er expliciet op wijzen dat het geheugen faalt. Beiden dragen bij tot de geloofwaardigheid van het verhaal. (Kokkola, 124)

Ontwikkeling of fragmentatie van het zelf?

Dat er een duidelijk breekpunt is tussen het ‘present self’ van Cynthia dat zich onderscheidt van haar ‘past self’, wordt door Oldenhave letterlijk blootgelegd op het ogenblik dat Cynthia bij mama Riet vertrekt: “*Bedankt voor alles en misschien tot ziens.’ Ik herkende mijn eigen stem niet, maar ik had het wel gezegd, tegen mama Riet.*” (71, eigen markering in vet) Van dan af verdwijnt het “*stralend, nieuwsgierig, enthousiast meisje*” (106) en treedt er een gesloten en schijnbaar gevoelloze puber met altijd “*hetzelfde neutrale gezicht*” (77) voor in de plaats, die pas weer ontdooit nadat ze haar verleden recht in de ogen heeft gekeken en haar huisgenoten opnieuw gecontacteerd heeft. Maar of dit ‘breekpunt’ ook duidt op een andere identiteit, op een ‘gefragmenteerd zelf’, valt te betwijfelen. Eerder is er sprake van een (natuurlijke) ontwikkeling waarin een harmonieuze periode wordt afgelost door een (weliswaar traumatische) fase van scheiding, een transitfase waarin alle emoties opnieuw loskomen om uiteindelijk voorzichtig opnieuw te re-integreren (zie verder “Terugkeer naar de normaliteit”).

Agency

De keuze van de focalisator zou een indicatie geven van de mate van ‘agency’ die aan het kind wordt toebedeeld. Uit de autobiografieën met een volwassen vertelstem die besproken werden in het theoretische deel bleek dat ze stuk voor stuk een beeld schetsten van een naïef, zwak of zelfs dom kind waar de volwassen schrijver zich vandaag over schaamt. Hoewel woorden als ‘dom’ en ‘schamen’ ook letterlijk in *Voor jou 10 anderen* voorkomen, is het niet het beeld van een dom of naïef kind dat blijft hangen. In volgende fragmenten worden deze woorden letterlijk gebruikt: “*Het klinkt nu een beetje dom, maar ik zeg het omdat ik die middagen zo leuk vond.*” (25), of “*Ik schaam me een beetje om het te vertellen, maar ik versierde aan de lopende band*” (83-84) of wanneer Yoyo haar later komt opzoeken: “*Wat er toen gebeurde zou ik het liefste uit mijn leven willen wissen. Had ik maar een backspace-knop, want achteraf schaam ik me helemaal kapot. Op het moment zelf ook eigenlijk al, maar ik was hartstikke in de war. Daarom deed ik zo stom.*” (93) Deze voorbeelden tonen weliswaar een soort van typische adolescentenschaamte ten aanzien van momenten uit het verleden, maar het gaat nooit over een fundamentele schaamte over wat er met haar als kind bij mama Riet is gebeurd en waardoor ze zichzelf als dom of zwak zou kwalificeren. Integendeel, in deel één wordt een kind geschetst dat actief op zoek gaat naar haar moeder, daarover bewuste keuzes maakt en niet op haar kop laat zitten. Hoewel ze zich nadien verraden voelt en daardoor sterk getraumatiseerd is, blijft toch het beeld van een competent en optimistisch kind hangen.

E. Terugkeer naar de normaliteit

Uit het gegeven zelf dat Cynthia meewerkte aan het boek, blijkt alvast een zekere terugkeer naar de normaliteit. Toch wordt die terugkeer naar de normaliteit er niet vingerdik bovenop gelegd. Het boek is niet voorzien van een dankwoord, noch van een in- of uitleiding. Dus er is buiten dit co-auteurschap geen extra geruststelling in de peritext dat alles goed gaat met Cynthia en ze een normaal leven leidt. In de tekst zelf worden er wel subtiele aanwijzingen gegeven dat het is gedgekomen met de protagonist. De volwassen verteller geeft hier en daar een geruststellende

commentaar: “Ik bleef nog heel lang staan. Het was het gelukkigste moment van mijn hele leven. Maar ja, dat denk ik tegenwoordig wel vaker.” (115).

Naast die subtiele hints, wordt er in het boek ook expliciet aandacht besteed aan de ‘heropstanding’ van Cynthia. Zoals in ‘coming of age’ verhalen, gaat ook Cynthia door een liminale fase (op het ogenblik dat al haar emoties losbarsten en ze de hele nacht huilt) om dan gelouterd opnieuw in de samenleving te treden. Die stap kan ze echter niet alleen zetten. Ze wordt daarin geholpen door Ans, een externe figuur die haar helpt uit de impasse te breken en zichzelf opnieuw te ontdekken (“Je bent sterk genoeg, je kunt achter jezelf aan!” (101), over mama Riet: “Duw haar opzij, dan kun jij weer verder.” (103)) Ans leert haar dat ze haar emoties moet uiten, dat ze de dingen hardop moet benoemen en het heft zelf in handen moet nemen in plaats van de schuld bij anderen te leggen: “Verdriet hebben is iets wat je kunt leren.’ (...) Bel ze op, allemaal. Vertel hoe je je voelt, dat je ze mist.” (102) Ze leert haar opnieuw de agency te hebben die ze na mama Riet kwijt was geraakt, en op de terugkeer naar de normaliteit wordt extra aandacht gevestigd door symbolisch taalgebruik: “Ik moest dat ijzeren gordijn weer omlaag zien te trekken.” (91) en “Mijn stoere ijzeren gordijn was vannacht afgebroken.” (95) Cynthia is eindelijk ‘bevrijd’. De terugkeer naar de normaliteit wordt zo een expliciet onderdeel van het verhaal. Op die manier is er in elk geval sprake van een structureel einde, maar van een volledig ‘closed ending’ is geen sprake, omdat de lezer niet weet hoe het uiteindelijk met Cynthia gaat. Een na- of voorwoord ontbreken zoals gezegd en brengen in dat opzicht dus ook geen soelaas.

2.3 Collaboratief project – representatie van de ander en de stem van de auteur

Over de *samenwerking* tussen auteur en co-auteur is - na analyse van de paratekst - relatief weinig informatie beschikbaar (zie paragraaf 2.1 A. De paratekst). Over de manier waarop de auteur de protagonist *representeert* - dat tweede cruciale element voor een ethisch verantwoorde vorm van collaborative life writing - heeft de analyse van de ethics of form inzicht gebracht. Wanneer het om representatie bij collaborative life writing gaat, stelt zich de vraag of we werkelijk de stem van Cynthia van Eck te horen krijgen, en in welke mate de stem van Oldenhave erdoor heen klinkt. Uit die analyse van de ethics of form ontstaat een merkwaardige paradox: enerzijds verhogen de ethics of form en de ethics of form ‘plus’ de authenticiteit en daarmee het ethisch gehalte van een autobiografisch werk, zo blijkt uit het theoretische deel, maar anderzijds blijkt uit de toepassing van al deze elementen - de switch van focalisatie om niet te kwetsen, het spel met het geheugen, de toepassing van de gekaderde stiltes door welgekozen letterlijke herhalingen - de professionele pen en daarmee ook de stem van de auteur Oldenhave. Want de meesterlijke manier waarop al deze elementen samen worden gebracht in één constructie, laat vermoeden dat dit door een jong-volwassen onervaren ‘co-auteur’ niet op dezelfde wijze had kunnen geschreven worden. Oldenhave stuurt de stem van Cynthia met andere woorden fors, en dat doet - hoe men het ook draait of keert - tegelijkertijd ook afbreuk aan de authenticiteit. De paradox is dus dat toepassing van de ethics of form de authenticiteit verhoogt, maar wanneer ze in een collaborative life writing project door een professionele auteur worden toegepast, dit ook de authenticiteit verkleint, het is immers niet de ‘stem’ van Cynthia. Of het feit dat Oldenhave de ethics of form toepast en daardoor de stem van Cynthia stuurt, ook werkelijk afbreuk doet aan het ethisch gehalte van de tekst, is daarmee niet noodzakelijkerwijze gezegd. Want de stem die de lezer te horen krijgt komt wél eerlijk en geloofwaardig over, al is de constructie nog zo technisch.

Het is bij een ander personage dat de stem van Oldenhave werkelijk de overhand neemt en de geloofwaardigheid ervan wat ondermijnt. Zo valt het op dat de *stem* van mama Riet in het eerste deel niet erg coherent is met het *beeld* dat van mama Riet wordt geschetst in het hele boek, maar vooral in het laatste deel. De grove spreektaal van mama Riet komt zelden en feitelijk pas in het laatste deel naar boven (“*Ammereet*” (122)) Als mama Riet een simpele vrouw is met het verstand van een kind, legt Oldenhave haar woorden, zinsconstructies en redeneringen in de

mond die niet de hare kunnen zijn: “*Die moeders van tegenwoordig lopen maar te klooiën met ritselboekjes en draagzakken en rammelaars hier en opvoedrommel daar... Ze vergeten naar hun instinct te luisteren. (...) Je was goed zoals je was, dat vergeten die moeders tegenwoordig, die willen maar veranderen en bijsturen (...)*” (20) Hier neemt de stem van Oldenhove de stem van mama Riet over. Waarschijnlijk doet Oldenhove dit om de liefde die Cynthia voor mama Riet voelt, geloofwaardig te brengen en niet te ondermijnen door haar als een domme vrouw af te beelden. Bovendien zou het *continu* opvoeren van zo’n simpele, grove taal niet bijdragen aan een literair overtuigend boek. Oldenhove heeft dus meer dan waarschijnlijk ten gunste van de kwaliteit van het verhaal voor deze interventie gekozen. Hieruit blijkt in zekere zin een autonomistische auteursintentie: de esthetische kwaliteiten en de appreciatie van de tekst als ‘tekst’ staan voorop.

3. Hou van mij

Hou van mij verscheen in 2010, als vierde boek in de Slashreeks. Corien Botman schreef in *Hou van mij* het verhaal van een meisje dat worstelt met het gebrek aan aandacht van haar moeder. Het verhaal is gebaseerd op het leven van co-auteur Yasmine van Leur.

3.1 Authentieke representatie van de historische werkelijkheid

A. De paratekst

Volgens de typische lay-out van de Slashreeks staat de naam van de jeugdauteur Corien Botman links. De naam van de jongere op wiens leven het verhaal is geïnspireerd, Yasmine Van Leur, staat rechts van het slashteken. Daaronder staat de korte tekst die de kern van het boek moet vatten. In die tekst is geen sprake van Yasmine, wel van Monisha en “*Dit is haar verhaal. Van binnenuit.*” Ook op de achterflap staat de standaardtekst van elk Slashboek: het boek is geschreven “*op basis van het waargebeurde levensverhaal van een bijzondere jongere.*” De korte inhoud op de achterflap vermeldt wederom dat het gaat om het verhaal van Monisha. Er is op het eerste zicht dus geen link tussen co-auteur Yasmine van Leur en de protagonist Monisha. In elk geval komen de namen niet overeen, waardoor er niet aan het autobiografisch verbond is voldaan.

Op de cover staat de foto van een meisje van ongeveer zeventien jaar oud, in close-up. Ze kijkt recht in de lens en haar gezicht raakt het gezicht van een jongen die haar liefkoost. De foto is een illustratie van de kernachtige tekst op de cover: “*dus zoekt Monisha liefde bij talloze vriendjes.*” De lezer krijgt zo de indruk dat de foto en kerntekst een geheel vormen, en dat Monisha op de foto is afgebeeld. Voor lezers die niet bekend zijn met de Slashreeks, staat foto en kerntekst los van de auteurs die vermeld zijn. Voor zij die wél bekend zijn met de reeks en dus weten dat in deze reeks telkens een co-auteur haar of zijn levensverhaal aan een auteur heeft verteld, zal het duidelijk zijn dat men ervoor gekozen heeft in het verhaal een andere naam te kiezen dan die van Yasmine van Leur maar dat het wel zij is naar wie “*het waargebeurde levensverhaal*” en “*van binnenuit*” verwijzen.

Het boek start met een kort voorwoord van Yasmine Van Leur, getiteld “*Eerst dit*” en ondertekend met “*Yasmine*”. Dat voorwoord is cursief gedrukt, net als het opdrachtje “*Voor mama*” op de volgende bladzijde. In de rest van het boek is niets cursief gedrukt, zodat men er van uit kan gaan dat Yasmine Van Leur dit boek opdraagt aan haar moeder. In het voorwoord geeft de co-auteur beknopt inzicht in het proces dat tot het boek heeft geleid, over het autobiografisch gehalte en over de bedoeling van het boek.

Van Leur beschrijft dat Botman haar gedurende één jaar elke maand opzoekt. Deze transactionele openheid in het boek wordt aangevuld door de informatie die Corien Botman op

haar website geeft. Daaruit blijkt dat Corien Botman actief op zoek ging naar een ‘geschikt’ levensverhaal. De naam van Yasmine is haar via mensen die beroepsmatig met jongeren werken ter ore gekomen. De gesprekken die volgden vonden plaats in een informele setting: op een Leids terras, terwijl ze een film keken, tijdens een etentje, ... maar meestal in het begeleid-wonen-project van jeugdzorg waarin Yasmine van Leur toen woonde en waarover ook in het boek ruim sprake is. Er werd niet alleen gesproken. Van Leur schreef ook dingen op wanneer ze het te moeilijk vond om ze te vertellen, en sommige dingen heeft ze ook voor zichzelf gehouden. Uit deze informatie kan men aannemen dat het project gestart is met ‘geïnformeerde instemming’.

Verder in het voorwoord geeft Van Leur aan dat het gaat om een “roman” en niet om haar autobiografie. Het verhaal is *geïnspireerd* op haar leven, maar het *is* niet haar leven. Er zijn personages en gebeurtenissen verzonnen en de chronologie van de gebeurtenissen is gewijzigd. Nergens in de paratekst wordt echter aangegeven *welke* elementen zijn toegevoegd, wat waar gebeurd is en wat fictie. De enige zekerheid is dat Yasmine van Leur in het echt, net zoals Monisha in het verhaal, in een begeleid-wonen-project heeft gewoond en nadien in een eigen huisje, omdat ze dat expliciet zegt in haar voorwoord. Verder wordt niet duidelijk gemaakt wat autobiografisch is en wat niet. Botman geeft daarover op haar website ook geen duidelijkheid: “Toen heb ik de volgorde van gebeurtenissen uit Yasmines leven anders in de tijd gezet en er gebeurtenissen en personages bij verzonnen. De echt bestaande Yasmine veranderde in de bedachte Monisha en ook de mensen om haar heen werden romanpersonages die de lezer raken. Hoop ik.”

(<http://corienbotman.com/hvm/corien-over-hou-van-mij/>)

Dit citaat geeft wel een indicatie van de auteursintentie: ze wil lezers raken en dat ze in de eerste plaats een *verhaal* heeft willen *maken*, blijkt ook onomwonden uit haar website: “Ik doe altijd lang over een boek, maar tot Boyd was hier had ik nog nooit zoveel versies van een verhaal geschreven als van Hou van mij. (...) De *Slash-serie* leek me echt iets voor mij: een jongere interviewen en er dan een verhaal van maken. Dat had ik vroeger als journalist zo vaak gedaan.” (<http://corienbotman.com/hvm/corien-over-hou-van-mij/>) Diezelfde pragmatische, lezersgerichte intentie vinden we terug bij Yasmine van Leur. Ook zij wil lezers raken en gaat daarbij nog een stap verder. Ze wil lezers bovendien sterker maken door dit boek, want ze eindigt haar voorwoord met deze aspiratie: “Dat ze denken: als Monisha het kan, kan ik het ook.” (zp).

B. Context en chronotoop in de tekst

Van Leur is twintig jaar bij publicatie van het boek (achterflap boek). Er werd twee jaar lang aan gewerkt en Van Leur was dus achttien jaar toen ze haar verhaal aan Botman vertelde. Botman bezocht haar terwijl ze in het begeleid-wonen-project was gehuisvest. Het verhaal van Monisha begint wanneer ze zeventien is en verhuist naar het begeleid-wonen-project en het eindigt wanneer ze opnieuw verhuist naar een eigen containerwoning. Tussen deze twee verhuisprojecten verloopt één jaar. Er is dus zo goed als geen afstand tussen het moment dat het levensverhaal aan Botman werd verteld en het moment dat de gebeurtenissen die verteld worden in het boek zijn beleefd. De chronotoop zou dus hedendaags moeten zijn.

Niet-iconische details

Er wordt in *Hou van mij* niet naar herkenbare historische of hedendaagse gebeurtenissen of persoonlijkheden gerefereerd. Wel zijn er vele niet-iconische details die een heel lokale, Nederlandse setting suggereren. Monisha kijkt al sinds haar vierde naar “GTST” (9), de afkorting voor *Goede Tijden, Slechte Tijden*, de langstlopende serie in Nederland die sinds 1 oktober 1990 door de commerciële zender RTL4 wordt uitgezonden en die buiten Nederland niet gekend is. Ook de “Super de Boer tas” van de Nederlandse winkelketen (10) en het *Bebogeen* (18) zijn typisch Nederlandse producten die elders niet gekend zijn. Marco Borsato (69) en V&D vervolledigen dit lijstje.

Taal

In *Hou van mij* wordt overwegend Algemeen Beschaafd Nederlands gebruikt. Maar de taal die in dialogen wordt gebruikt is doorspekt met jongerentaal die hedendaags en geloofwaardig overkomt. Woorden als “optiefen” (12), “pislink” en “opflikkeren” (15) geven een *couleur locale* aan de tekst die de setting van de jongerencultuur vat. Zoals Douglas (2010) vaststelde, komt het gebruik van dit soort elementen overtuigend over. (Douglas, 141, 155)

Reisverhaal

Kokkola (2003) stelde vast dat verhalen over levens lang geleden vaak de vorm van een reisverhaal aannemen om aan te duiden dat tijd en plaats wijzigen/voortschrijden naarmate het verhaal vordert en naarmate de lezer bladzijden omslaat. Botman doet iets gelijkaardig in *Hou van Mij*: de indeling is chronologisch en de hoofdstukken zijn ingedeeld per maand. We volgen één jaar in het leven van Monisha vanaf het ogenblik dat ze verhuist - weg uit het huis van haar moeder naar de jeugdzorg - tot op het ogenblik dat ze opnieuw verhuist - weg van de jeugdzorg naar een eigen woning. Die verhuisbewegingen benadrukken de emotionele en mentale ontwikkeling van Monisha: zich losmaken van haar moeder door er weg te gaan, haar eigen identiteit zoeken en de traumatische gebeurtenissen een plaats geven tijdens een transitieperiode in de jeugdzorg, en uiteindelijk - in het reine met zichzelf en haar moeder - zelfstandig gaan wonen in een eigen huis.

3.2 Authentieke representatie van de persoonsgebonden werkelijkheid

A. Authenticiteit van ervaring

Zowel Botman op haar website als Van Leur in het voorwoord schrijven dat er gebeurtenissen en personages zijn verzonnen. Welke dat zijn wordt op geen enkele plaats aangegeven. Het is dan ook niet duidelijk of de ervaringen en gebeurtenissen die aan Monisha worden toegeschreven *eigen* ervaringen van Yasmine Van Leur zijn.

Hou van Mij schetst geen volledig levensverhaal maar start wanneer Monisha al zeventien is. Op dat ogenblik is ze getekend door de liefdeloze relatie met haar moeder, en door een aantal gebeurtenissen waarvan ze zich emotioneel probeert af te sluiten.

Het emotionele trauma en gekaderde stilte

De overheersende traumatische ervaring waaronder Monisha lijdt, is de emotionele verwaarlozing door haar moeder (een vader heeft ze niet). Haar beslissing om thuis weg te gaan en alleen te wonen is een noodkreet ten aanzien van haar moeder opdat die haar opnieuw in de armen zou sluiten. Wanneer ze nog maar net bij haar nieuwe tijdelijke thuis aankomt zegt ze: “*Straks wil ze me terug, zeg ik, eigenlijk vooral tegen mezelf. ‘Dan gaat ze me missen. Maar ze zal moeten smeken of ik weer bij haar kom wonen. Op haar knieën*” (11) Die pathologische drang naar aandacht van haar moeder komt aan het eind of begin van elk hoofdstuk terug: “*Waarom belt mama niet? Of gewoon, alleen een sms’je?*” (25) en “*Zal ik mama zelf bellen? Ik blijf op mijn kiezen en haal woest het bed af.*” (28) en “*’s Avonds wordt er aangebeld. Mama! Denk ik en ik vlieg overeind. Natuurlijk belt ze me niet op. Ze wil toch zeker zelf komen kijken hoe ik erbij zit!*” (37), en aan het begin van hoofdstuk 10: “*Nu hou ik het niet meer. Ik moet mama zien, en mijn zusjes.*” (41)

Monisha groeide alleen op met haar moeder en kreeg van haar de volle aandacht, totdat haar moeder verliefd werd op Fred; ze ging met hem samenwonen en er kwamen twee dochters bij. Sindsdien ziet de moeder Monisha niet meer staan: “*Ze hadden geen aandacht voor me, thuis. Niet voor school, nergens voor. Ik kreeg nooit hulp. Mama lag op de bank en ik zorgde voor mijn zusjes. En zij maar commentaar geven.*” (19) Monisha heeft de indruk dat haar moeder alleen maar met zichzelf bezig is en geen enkel (langdurig) gevoel voor iemand anders kan koesteren:

“Mama kan het ook. Niets voelen. Soms kan ze het nog beter dan ik.” (8) Door weg te gaan bij haar moeder heeft Monisha een belangrijke eerste stap gezet in het vinden van haar eigen identiteit, maar ze worstelt met haar gevoelens en vraagt zich af of ook zij gevoelloos is. Dat gevecht met gevoelens wordt symbolisch uitvergroot door een “ijsmuur” die Monisha kan optrekken en waarmee ze alle gevoelens even kan buitensluiten. Om die ijsmuur op te trekken denkt ze *“heel even aan de afgrijselijkste dingen die ze heeft meegemaakt.”* en wanneer ze bijna voelt *“wat ik toen voelde, kan ik iedereen laten bevriezen. Gauw schuif ik overal een geluiddichte muur van ijs voor. Het gaat in een flits en als de muur staat voel ik niets meer.”* (7) De ijsmuur wordt een manier om net zoals haar moeder gevoelloos te zijn en zo op één of andere manier toch met haar verbonden te zijn en op haar te gelijken. Maar tegelijkertijd merkt ze dat ze anders is dan haar moeder: *“Mama kan helemaal niet opvoeden. Daarom heb ik mezelf maar opgevoed. Ik ben bijvoorbeeld netjes en ik ruim op, mama is een zwijn. Ze kleedt zich hoerig als ze uitgaat, ik niet. Ik denk aan anderen. Zij niet.”* (44) Het symbool van de ijsmuur dient als gekaderde stilte om het emotioneel gevecht aan te geven waarin Monisha zich bevindt: is ze gevoelloos net als haar moeder of is het een truc die ze toepast om afstand te kunnen nemen van haar moeder? Het is haar vriend Gabrio die uiteindelijk aan Monisha uitlegt waarom haar moeder is zoals ze is: haar moeder werd geadopteerd als baby, heeft bindingsproblemen en zal dat altijd blijven hebben. Het heeft niets met Monisha persoonlijk te maken en Monisha kan wél voelen.

Afgeleide trauma's en gekaderde stilte

De ijsmuur is niet alleen een middel om op haar moeder te gelijken. Die ijsmuur benadrukt ook telkens opnieuw dat Monisha nog andere *“afgrijselijke dingen”* heeft meegemaakt. Die worden stapsgewijs en in flarden aan de lezer prijs gegeven. Al op de eerste pagina wordt er allusie gemaakt op wat Monisha heeft meegemaakt: *“...de afgrijselijkste dingen die ik heb meegemaakt. Dat is akelig, maar het moet. Ik stel me het ziekenhuis voor, de dokter met dat enge apparaat, mijn zusje in die kooi.”* (7) en dan opnieuw wanneer ze vertelt dat ze in de steek werd gelaten door haar beste vriendin net toen ze haar het hardst nodig had: *“Het was net toen al die afgrijselijke dingen met mij waren gebeurd, waar die ijsmuur voor staat. Ik was heel erg alleen.”* (21)

Een van de dingen gebeurde met Jonnie, haar eerste vriendje. *“We hadden allang geen verkering meer, maar waren nog wel beste vrienden. (...) We zouden een film gaan kijken, maar hij begon opeens te zoenen en te strelen. (...) Ik maakte me zo stijf als een plank en klemde mijn benen tegen elkaar. Opeens drukte Jonnie zijn knie ertussen. (...) voor ik het wist schoof hij mijn string opzij en zat erin. (...) een maand later merkte ik dat ik veranderde.”* (48) Monisha is zwanger van Jonnie en laat op haar vijftiende abortus plegen. Toch blijkt ze al die tijd een hevig verlangen naar een kind te hebben behouden. Dat verlangen en al de opgekropte emoties komen los wanneer haar vriendje Lewis zegt dat hij geen kind met haar wil, en ze het moet laten weghalen als dat toch zou gebeuren. Botman laat de ijsmuur van Monisha op dat moment openscheuren zodat al haar emoties de vrije loop krijgen. Dan vertelt Monisha over de abortus, maar ook over wat ze met haar kleine zusje Ayesha heeft gedaan. Toen Ayesha net geboren was, was Monisha de enige die haar huilbuien onder controle kreeg door haar vast te houden. Toen Ayesha iets later longontsteking kreeg en huilde om de aandacht van Monisha, liet die haar bewust links liggen. Zo projecteerde ze het gebrek aan liefde van haar moeder zelf op haar eigen stiefzusje. (117-120) Uiteindelijk wordt de lezer volledig geïnformeerd over het trauma, maar het gebeurt progressief. Die progressieve onthulling samen met de symboliek van de ijsmuur illustreren een creatief gebruik van gekaderde stilte.

B. Het kwade, representatie en beschadiging van de ander

Op emotioneel niveau wordt het kwade gerepresenteerd door de mama van Monisha omdat ze haar niet ziet staan en Monisha een gebrek aan moederliefde ondervindt. Het kwade komt van binnen de familie maar blijft doorheen het boek erg vaag. De lezer volgt Monisha vanaf het ogenblik dat ze het huis uit gaat, en krijgt af en toe een glimp van de moeder te zien wanneer Monisha haar moeder bezoekt. Er wordt, op een paar kleine uitzonderingen na, nauwelijks

aangegeven hoe dat gebrek aan aandacht zich concretiseerde toen Monisha nog in het ouderlijk huis woonde (“*Ze lag op de bank en ik zorgde voor mijn zusjes.*” (19)). Het fysieke trauma, met name de zwangerschap en nadien de abortus, wordt veroorzaakt door Jonnie, het eerste liefje van Monisha en nadien haar beste vriend. Ook hier komt het ‘kwade’ dus van erg dichtbij. Maar over hem krijgen we nog minder informatie dan over de moeder. Hij blijft gedurende het hele verhaal een randfiguur jegens wie ze schijnbaar nauwelijks boze gevoelens koestert.

De twee elementen die ‘het kwade’ representeren en in feite dicht bij Monisha staan, blijven door het gebrek aan concrete informatie over wie ze zijn en wat er precies gebeurde, erg veraf en weinig beangstigend. Anders dan bij *Voor jou 10 anderen* blijft in *Hou van mij* niet alleen het kwade veraf, er wordt in het algemeen weinig aandacht besteed aan de traumatische ervaringen van het verleden. De focus ligt op het ‘nu’.

De representatie van de moeder en de manier waarop ze met haar dochter omgaat zijn weinig beschadigend (ten aanzien van de moeder) omwille van twee redenen:

1. De hierboven beschreven oppervlakkigheid waarmee de relatie en het personage zijn uitgewerkt, betekent dat er nooit echt een duidelijk, laat staan een beschadigend beeld van de moeder ontstaat.
2. Bovendien wordt het gedrag van de moeder gecontextualiseerd: ze blijkt een bindingsstoornis te hebben. Er is een verklaring waarom ze is wie ze is en doet wat ze doet. Dat is in zekere zin een geruststelling.

C. De limieten van het geheugen

De authenticiteit van een autobiografisch verhaal verhoogt wanneer de auteur expliciet maakt dat zijn geheugen faalt of inconsistent is, of wanneer het verhaal is opgebouwd als een echo van het geheugen. In *Hou van Mij* is er van een falend of inconsistent geheugen geen sprake, of het wordt althans niet expliciet gemaakt. Wanneer ze dat wil, kan Monisha zich de traumatische gebeurtenissen voor de geest halen. Op die manier trekt ze de ijsmuur op en bevriest ze alle mogelijke gevoelens. De niet-traumatische, alledaagse gebeurtenissen van vroeger worden telkens via dezelfde narratieve techniek in het verhaal gebracht. Het verhaal verloopt chronologisch, waarin Monisha maand na maand vertelt wat er op dat ogenblik in haar leven gebeurt. Wanneer een nieuwe persoon of een nieuw element voor het eerst wordt geïntroduceerd, is dat een aanleiding om meer context te geven over dat nieuwe element en hoe dat in haar verleden past. Illustraties van deze techniek zijn bijvoorbeeld:

- Wanneer papa Willem haar ophaalt bij haar moeder en haar naar haar nieuwe woning, wordt geschetst wie papa Willem is en van waar ze hem kent. (8-10)
- Wanneer haar vriendin Rosana opbelt, schetst Monisha de geschiedenis die ze met Rosana heeft. (18-19)
- Wanneer Monisha na een tijdje terug even naar huis gaat en ze Fred, de vriend van haar mama, gezellig met de stiefzusjes ziet spelen, is dat een aanleiding om meer over haar relatie met Fred te vertellen. (66-67)

Botman past over heel de roman consequent deze techniek toe. Hoewel dit gekenmerkt zou kunnen worden als een vorm van thematische associatie - een thema dat wordt aangesneden roept een ander thema op - en in die zin als een toepassing van de ‘chronotoop van het geheugen’, is dit hier onzes inziens niet het geval. Met de chronotoop van het geheugen wordt een soort *replica in de tekst* van (de werking van) het geheugen bedoeld, terwijl de techniek die Botman inzet enkel tekst en uitleg geeft om het verhaal te kunnen volgen zonder dat er sprake is van een ‘tekstuele echo van het geheugen’.

D. De presentatie van het zelf

Het boek is geschreven in de tegenwoordige tijd vanuit een ik-verteller. Die ik-verteller is Monisha, ze is zeventien (14) en op zoek naar haar eigen identiteit. Door thematische associatie vertelt ze over haar verleden, maar het gaat daarbij niet om flashbacks met dialogen. De kinderstem van Monisha krijgt de lezer dus niet te horen. Er is met andere woorden geen sprake van meerstemmigheid als het om Monisha gaat. Wel is er een duidelijk verschil in haar 'present self' en 'past self'. Over de 'past self' van Monisha komt de lezer door de verslagen van de hulpverlening te weten dat ze een heel veeleisend kind was dat alle aandacht van haar moeder opeiste. Zelf schrijft ze over die periode: "*Vroeger moest het allemaal zo gaan als ik het wilde en niet anders.*" (39) De adolescente 'present self' krijgt niet de aandacht die ze verlangt en dat bepaalt haar hele doen en laten. De lezer volgt de ontwikkeling van de 'present self' van maand tot maand. En ook die 'present self' ondergaat in het boek een transformatie. De vertellende 'ik' worstelt in eerste instantie met de manier waarop ze met haar moeder en met emoties moet omgaan. Dat wordt gesymboliseerd door de ijsmuur. Op het ogenblik dat ze meer en meer inzicht krijgt in de anderen en in zichzelf, komt ze in een soort van transitmoment. Dat moment wordt gesymboliseerd door het uit elkaar barsten van de ijsmuur: "*ik weet niet of ik slaap; Ik weet niet of ik wakker ben. Ben ik levend? Dood? Droom ik?*" (117), het is een moment dat ze de trauma's benoemt en herbeleefd, waarop die trauma's een plaats krijgen en haar gevoelens opnieuw de vrije loop krijgen. Haar 'ik' is op dat moment ongrijpbaar: "*Ik ben mezelf niet, denk ik steeds, maar ik weet zelf eigenlijk niet wat ik ermee bedoel. Ik was mijn haar, zeep mezelf in. Ik ben mezelf niet...wie ben ik dan wel?*" (123) Pas wanneer alles letterlijk en figuurlijk is schoongespoeld, ligt de weg open tot zelfontdekking, om haar moeder te vergeven en om een nieuwe zelfstandige start te nemen. Zij kan wél gevoelens hebben: "*Dan merk ik pas echt dat de ijsmuur weg is. Ik word woedend.*" (129) en "*Ik weet hoe het voelt, daar achter die muur. Gabrio heeft gelijk. Ik kan voelen. Ik wel.*" (124) Ook in dit boek is de evolutie die de protagonist ondergaat een thema op zich.

Agency

Uit de analyse van het theoretisch gedeelte bleek dat volwassen 'ik'-vertellers die terugblikten op hun kindertijd heel vaak schaamte van zich af schreven en daarmee hun eigen kind-zijn van elke agency ontdeden. In *Hou van mij* is dit niet het geval. Hoewel het wel over een adolescente verteller gaat, ligt de nadruk toch vooral op het heden en hoe Monisha erin slaagt om zichzelf terug op het spoor te krijgen. Het feit dat het verhaal begint bij een actieve keuze van Monisha om het huis van haar moeder te verlaten om zichzelf 'te redden', geeft haar vanaf de eerste bladzijde agency. Ook wat de lezer van Monisha als kind te weten komt, geeft blijk van agency: zij was de dominante factor en besliste wat er thuis gebeurde. Door de klemtoon op het genezingsproces van Monisha te leggen, waarbij ze zich ontdoet van de ijsmuur en opkomt voor zichzelf, wordt de intentie die de co-auteur in het voorwoord meegaf, ook benadrukt, met name de jonge lezer meegeven dat ondanks alle tegenslagen die men in het leven kan meemaken, het toch mogelijk is om er bovenop te geraken.

E. Terugkeer naar de normaliteit

In dit boek wordt de normaliteit expliciet aangekondigd door het voorwoord, waarin Yasmine Van Leur uitdrukkelijk laat zien dat het goed met haar gaat omdat ze Monisha en dus ook zichzelf als voorbeeld wil stellen: "*Ik hoop dat mijn lezers sterker worden van dit boek. Dat ze denken: als Monisha het kan, kan ik het ook.*" (voorwoord, zonder pagina) Gegeven de auteursintentie, is een terugkeer naar de normaliteit een *conditio sine qua non* in dit boek. Net zoals in *Voor jou 10 anderen*, is ook hier sprake van een liminale fase en een louteringsmoment waarin externe figuren de weg wijzen. Enerzijds is er Gabrio die haar vanaf het begin aanmoedigt en de dingen benoemt: "*ik ben zo trots!*" zegt Gabrio. '*waarom?*' vraagt ik slaperig. *Ik doe mijn ogen maar weer dicht. Gabrio zucht. 'Op jou! Je hebt jezelf gered!' 'Van wat?*

Het lukt me om een oog open te trekken. 'Van de afgrond,' roept Gabrio." (27) Hij helpt haar inzicht te verwerven in het functioneren van haar moeder, die lijdt aan bindingsstoornissen omdat ze een adoptiekind is ("*Je moeder kan zich niet binden*" (106)). Anderzijds is het Anneke van jeugdzorg die haar het laatste duwtje in de rug geeft om op eigen benen te staan: "*Je hebt een heleboel geleerd het afgelopen jaar, je kunt jezelf redden. Van die dertien meisjes op de wachtlijst kan niemand dat.*" Anneke blaft een beetje, maar mijn hoofd wordt licht. Zij vindt ook dat ik mezelf kan redden, net als Gabrio. Nog iemand die vertrouwen in me heeft!" (134)

De terugkeer naar de normaliteit is in *Hou van Mij* ook een expliciet onderdeel van het verhaal en wordt symbolisch voorgesteld met de uit elkaar vallende ijsmuur (110), de liminale of transitfase waarin de protagonist nog eens grondig door elkaar wordt geschud (117), om dan 'verschoond' opnieuw te starten en door te verhuizen elders met een schone lei te starten. Er is in elk geval sprake van een structureel einde en gegeven het voorwoord ook van een psychological closure.

3.3 Collaboratief project- representatie van de ander en de stem van de auteur

In *Voor jou 10 anderen* stelden we een paradox van de authenticiteit vast na analyse van de ethics of form. Toepassing van de ethics of form verhoogt de authenticiteit maar verraadt tegelijkertijd de professionele pen van de auteur waardoor diens stem onvermijdelijk doorklinkt (en de authenticiteit daalt). In *Hou van mij* worden de ethics of form in veel mindere mate toegepast dan in *Voor jou 10 anderen*: er wordt geen nadruk gelegd op de werking van het geheugen, er is geen sprake van meerstemmigheid of fragmentatie maar er wordt wel een gekaderde stilte gebruikt, onder meer door het beeld van de ijsmuur te gebruiken. Behalve de introductie van de symbolische ijsmuur, doen geen van deze elementen het gevoel ontstaan dat de tekst fors geconstrueerd is en in dat opzicht klinkt de stem van Botman dan ook niet sturend door. Ook de manier waarop Botman de niet-traumatische, alledaagse gebeurtenissen van vroeger telkens via dezelfde narratieve techniek in het verhaal brengt, laat niet het gevoel achter dat hiermee een duidelijke stem van de auteur doorklinkt of domineert. Daarvoor is de techniek bijna te banaal.

4. Miss Dakloos

Lydia Rood en Jojo Matthews schreven *Miss Dakloos* (2010) na de Miss Dakloos verkiezing eind 2008 die door het televisieprogramma *Man Bijt Hand* werd georganiseerd en uitgezonden. Die Miss verkiezing, waaraan vier dakloze vrouwen deelnamen, werd gewonnen door Amazone en het is haar levensverhaal dat in *Miss Dakloos* wordt verteld.

4.1 Authentieke representatie van de historische werkelijkheid

A. De paratekst

Op de cover staat Jojo Matthews als co-auteur vermeld naast de jeugdboekenschrijfster Lydia Rood, terwijl in het tekstje eronder de naam van Jojo niet terugkomt, maar het wel om *Ama* blijkt te gaan. Ook de korte inhoud op de achterflap vermeldt *Ama* en niet Jojo. Zoals bij elk boek in de *Slashreeks* staat er dat het gebaseerd is op het "*waargebeurde levensverhaal*", maar verder is er in de peritext geen extra informatie te vinden over Jojo Matthews of de relatie tussen de protagonist *Ama* en de co-auteur Jojo: er is geen dankwoord, geen voor- of nawoord en het boek is aan niemand opgedragen. Op het eerste zicht is dus niet voldaan aan het autobiografisch verbond. Maar de cover van *Miss Dakloos* doet minder authenticiteit vermoeden dan er in werkelijkheid is.

Er is weinig epitekst rondom dit boek die extra informatie verschaft: er bestaan geen interviews over het boek, noch met Lydia Rood, noch met Jojo Matthews. Onder de zoektermen 'Jojo Matthews' en 'Ama Mulula' (de naam van de protagonist) stoot men via het World Wide Web enkel op promotie over of besprekingen van het boek. Het is pas met de zoekterm "Miss Dakloos Nederland" dat er duidelijkheid komt. De twee episodes van *Man Bijt Hond* (26 en 27 januari 2009) zijn beschikbaar via het internet. Daaruit blijkt dat een meisje met de naam 'Amazone' samen met drie andere vrouwen aan de Miss verkiezing deelnam en ze ook won. In het boek zelf staat een fragment waaruit blijkt dat het boek werd geschreven omdat en nadat Amazone deze Missverkiezing had gewonnen: "Ik ben beroemd. Belle heeft me op televisie gezien. (...) De volgende dag op school ging de telefoon steeds. (...) En 's middags kwam er iemand van de krant naar mijn huis. De volgende dag stond ik met foto en al in de krant. Iemand gaat mijn levensverhaal opschrijven, (...)." (183) Bovendien lijkt de foto op de cover van het boek heel sterk op foto's van Amazone op het internet, al is daarover geen uitsluitsel te geven omdat het gezicht op de cover niet helemaal zichtbaar is. Lezers die dus actief op zoek gaan naar informatie, vinden uiteindelijk wel een indicatie dat Ama van wie sprake op de cover, een verkorte versie is van Amazone van de Missverkiezing. Maar wie dat niet doet, heeft geen enkele indicatie dat er een autobiografisch verbond is wanneer hij aan het boek begint.

Door de lezer hierover in twijfel te laten, is de impact en de geloofwaardigheid des te groter wanneer in het boek duidelijk wordt dat Ama Mulula, eigenlijk Ama Matthews is en dat ze haar naam toen ze dakloos werd, heeft veranderd in Jojo Matthews. Het autobiografisch verbond wordt zo als bij verrassing tijdens het lezen nog concreet en bevestigd.

B. Context en chronotoop in de tekst

Om de historische authenticiteit van een autobiografische tekst te verhogen is het zinvol gebleken concrete en verifieerbare elementen uit de historische of hedendaagse context te vernoemen. Dat gebeurt nauwelijks in *Miss Dakloos* maar toch wordt er zorg besteed aan het neerzetten van een chronotoop die door invoeging van kleine niet-iconische details wel geloofwaardig overkomt. De moeilijkheid van asielzoekers om hun weg te vinden en aanvaard te worden, blijkt uit het feit dat de vader Duitse zenders opzet om zijn kinderen Nederlands te laten leren zonder dat hij zijn vergissing inziet, of uit het feit dat hij omwille van zijn afkomst en huidskleur op zijn werk slecht behandeld wordt. Dat staat in contrast met de culturele rijkdom die binnen het gezin wel op een bepaalde manier aanwezig is: er wordt gelezen (*Tom Sawyer*, *Marijn bij de Lorredraaiers*) en Ama (over)leeft bij wijze van spreken op muziek: het boek zit vol fragmenten van populaire songteksten die de gemoedstoestand van Ama aanduiden maar ook haar persoonlijke voorkeur weergeven. Vanaf het ogenblik dat Ama dakloos wordt, wordt ook die chronotoop met subtiele details duidelijk: hoe een dienstencentrum en een nachtopvang functioneren, en hoe zeer men als dakloze wordt opgejaagd ("En toch altijd jachten. Als dakloze word je voortdurend opgejaagd. En ze weten dat je bij ze in het krijt staat. Ze helpen jou. Dus hoeven ze niet eens beleefd te zijn. Of alleen maar nep-beleefd" (144))

4.2 Authentieke representatie van de persoonsgebonden werkelijkheid

A. Authenticiteit van ervaring

Het verhaal van Ama wordt verteld in vijf delen en loopt over een periode van een jaar en drie maanden. In deel één zit Ama in de trein op weg naar het proces tegen haar stiefvader en onthullen flashbacks hoe het tot zo'n proces is gekomen. Delen twee tot en met vijf tonen hoe Ama eerst bij een vriendin verblijft maar wordt buitengezet (deel twee), hoe ze het als dakloze redt (deel drie), hoe ze een aantal kansen grijpt en een dak boven het hoofd krijgt (deel vier) en hoe ze dat opnieuw allemaal verliest (deel vijf).

In het boek zelf staat nergens vermeld wat waargebeurd is en wat fictie is. Er is overigens ook geen indicatie dát er fictieve elementen inzitten. Als de informatie uit de fragmenten van *Man Bijt Hond* die de werkelijkheid tonen naast die van het boek worden gelegd, komt bijna alles helemaal overeen. De kleding die Ama draagt voor de Missverkiezing en die wordt beschreven in het boek is exact de kleding die Amazone in het filmpje draagt (169). Wat wordt verteld over de fotograaf, de visagiste, de andere kandidates, de ‘moeder’ van de daklozen, de opleiding die ze volgt en de verlaten school waar ze soms verblijft, alles komt exact overeen met wat er in de film wordt gezegd en getoond. Enkel de namen die Lydia Rood gebruikt zijn andere namen dan diegene uit de *Man Bijt Hond* fragmenten: zo wordt Tonnie van der Herik uit het filmfragment in het boek bijvoorbeeld Toby genoemd (143). Naast de informatie uit *Man Bijt Hond*, is er ook een interview beschikbaar op weekkrant.nl. Daarin staat dat Amazone geboren is in Lybië en met haar moeder en stiefvader naar Nederland kwam toen ze twee was. Haar moeder stierf en nadien groeide ze op met een oudere halfzus. Dat is exact wat in het boek wordt verteld, behalve dat er in het boek geen sprake is van een halfzus maar van een echte zus, die al snel het huis verlaat. Er zijn in het boek wel twee jongere halfzusjes. Of dat in realiteit zo is, is niet te achterhalen uit de beschikbare informatie. Uit het artikel blijkt dat haar stiefvader haar langdurig mishandelde en misbruikte. Ook die informatie strookt met het verhaal in het boek. De meest markante gebeurtenissen die in het boek worden beschreven, worden bevestigd door informatie uit de ‘echte wereld’. Dat geeft het gevoel dat het volledige boek een waarheidsgetrouwe weergave is van haar eigen ervaringen.

Een opeenstapeling van trauma's

Ama groeit op zonder moeder. Die sterft bij aankomst in Nederland, wanneer Ama drie is. Haar stiefvader Mulula adopteert haar en mishandelt haar vanaf haar tweede. Vanaf haar vierde begint de incest. Omdat Mulula in huis zoveel wiet rookt, gaat Ama geregeld stoned naar de klas. Wanneer Mulula een nieuwe vrouw in huis neemt, moeten de kinderen het huishouden doen en is er geen tijd meer voor schoolwerk of andere dingen: “*We moesten met vuilniszakken slepen, afwassen, de keuken vegen en dweilen... s’ middag moesten we de kamers boven doen. De badkamer en de wc’s waren natuurlijk voor mij.*” (65) Ama en haar zusje Belle groeien op onder een angstregime: “*De pijn was niet het probleem. Ik was gewend aan pijn. (...) Angst was lastiger te verbergen. Als Mulula de straat in kwam wisten onze vrienden het al: Ama en Belle gaan naar binnen. Ze vroegen nooit of we nog even aan de overkant in het park bleven spelen. Ze voelden hoe bang wij waren.*” (47)

Om haar jongere halfzusjes te beschermen tegen deze gruwelijkheden, doet Ama uiteindelijk rond haar achttiende aangifte bij de politie. Belle, haar twee jaar jongere zusje, wordt evengoed mishandeld, maar niet verkracht. En wanneer haar tweede halfzusje Chloë twee wordt, wil ze vermijden dat ook zij mishandeld wordt: “*Eerst deed hij het met Lisa, toen met mij, toen met Belle. Hier moet het stoppen, Chloë is twee, met twee begint het. Haddas beschermt haar tegen dat andere, maar het slaan is erg genoeg.*” (86)

Gekaderde stilte én grafisch detail

Rood en Matthews behandelen de traumatische ervaringen in het boek op twee manieren.

1. Ama houdt *in het verhaal* haar thuissituatie ten aanzien van de mensen die haar nabij zijn verzwegen. Ten aanzien van die personages is er als het ware sprake van een gekaderde stilte.

- Wanneer ze op de trein zit samen met Marja bijvoorbeeld, een meisje uit het appartementsgebouw waar Ama tijdelijk woont, vertelt ze Marja over haar verleden en over het mishandelen, maar nooit over de incest. Maar ze laat Marja wél in haar dagboek lezen, waarin duidelijke allusies staan op de verkrachtingen. Telkens wanneer Marja bij een passage komt waarin iets over incest te lezen is, verhindert Ama haar net op tijd om verder te lezen. Wanneer Marja haar later vraagt wat Ama nu eigenlijk wil en Ama haar antwoordt dat voor haar “*een deur die op slot kan*” belangrijk is, antwoordt Marja: “*is dat alles? Zo weinig? Weinig? Ik heb het nooit gehad ‘alleen maar een deur die op slot kan?’ Ik knik. Ik heb haar niet alles verteld. Ze kan niet weten hoe belangrijk een slot voor mij is.*” (135)

- Hetzelfde geldt ten aanzien van Diana, haar hartsvriendin op de lagere school, die Ama opnieuw opzoekt wanneer ze dakloos is: *“Diana weet nog steeds niet alles wat er gebeurd is. Ze zei alleen: ‘het was ook niet normaal, zoveel straf als jullie kregen.’”* (152)
- Ook met haar eigen, oudere zus die waarschijnlijk hetzelfde heeft meegemaakt, spreekt ze niet vrijuit: *“Ik heb niet durven vragen of het haar ook allemaal overkomen was, al die dingen die hij met mij deed.”* (13)

2. Maar evengoed worden de gruwelijke details grafisch gebracht, met name in de gedachtenstroom van Ama, in de flashbacks die cursief worden gedrukt, en in haar dagboek en in de brieven die vet worden afgedrukt. In al deze intieme documenten of persoonlijke, ‘onuitgesproken’ herinneringen is Ama niet beschroomd over de details. En het zijn die details die ze weliswaar verborgen houdt voor haar omgeving, die de lezer net wél meekrijgt. Hoewel de onthullingen stapsgewijs gebeuren en de lezer voorbereid wordt op wat komen gaat, is er toch geen sprake van gekaderde stilte. En daar zijn ook de schrijvers zich van bewust. Wanneer Ama eraan denkt alles aan de politie te vertellen, is dit haar overweging: *“Als ik besluit dat ik ermee door wil gaan, dan moet ik alles tot in **detail** vertellen en dan schrijven zij alles tot in **detail** op. Elke klap, alles wat ik me herinner van de slippers en de gordijnroer en de blote hand, alles over opsluiten en tegels op mijn kuit. Alles over de seks.”* (101, eigen markering in vet) En alle elementen die ze daar opnoemt, al die **details**, zijn eerder in het verhaal via haar dagboek of via de flashbacks aan de lezer meegegeven. Over de slippers en de gordijnroer bijvoorbeeld: *“...moest ik mijn handen op tafel leggen en sloeg Mulula me met een slipper, omdat ik had gekletst. Wat niet zo was. Ik kletste nooit.”* (26) en *“De eerste keer dat Mulula me op mijn rug had geslagen, moest ik liegen. Hij had een nylon gordijnroer gebruikt, zo’n ding waar vitrage aan hangt. Hij sloeg vijf, zes keer dwars over mijn rug. Het bloedde niet en ik huilde niet.”* (27-28)

Ook over de seks wordt slechts geleidelijk aan gesproken. Eerst wordt er gealludeerd op ‘dingen die gebeurden’: *“Lisa was er niet bij toen die dingen met Belle en mij gebeurden.”* (12) en *“..., al die dingen die hij met mij deed.”* Maar al heel snel worden de dingen bij naam genoemd: *“Incest – misschien staat dat ook in de map op zolder, maar het is zo’n lelijk woord dat ik het niet eens wil kennen.”* (13) Ama doet de veelvuldige verkrachtingen bijna af als een ‘gewoonte’ die ze moest ondergaan: *“Mulula zegt: ‘Ga naar je kamer,’ en ik zie aan zijn gezicht wat hij wil. Als hij binnenkomt lig ik al klaar. Ik klem mijn lippen op elkaar en draai mijn hoofd opzij en hou mijn ogen dicht en probeer niet te ademen. Het is gauw voorbij, en daarna doe ik een schone onderbroek aan en was mijn hals.”* (37) Maar er is één ding waar ze niet mee kan leven, en dat is dat Belle, haar kleine zus, het heeft gezien: *“Dat was de eerste keer dat ik hem wilde vermoorden. Niet om wat hij met mij deed, maar omdat Belle het had gezien.”* (14) Die herinnering komt in het boek drie keer terug en telkens worden er meer details onthuld: eerst dat Belle het zag (14), daarna dat Belle twee jaar was en Ama slechts vier en dat het pijn deed (23-24), en tenslotte: *“Ehhhah! Roep ik. Ik draai mijn hoofd naar links en naar rechts, giechel weer, hoop nog steeds dat het een spelletje is. Klem mijn kaken op elkaar. En dan komt die dikke glibberige tong tussen mijn lippen door, tussen mijn tanden door, legt zich over mijn tong. (...) opeens wordt ik opgetild en omgedraaid. Mulula’s hand onder mijn badjas. Een vloerplank begint te kraken. De pijnscheuten zijn zo gemeen dat ik ze onder mijn voetzolen voel. Ik huil op de maat van het kraken van de vloer. Maar Mulula houdt zijn hand voor mijn mond. Voorzichtig, zodat ik nog kan ademen. Tussen mijn benen wordt het opeens kledderig.”* (85) Er wordt in grafisch detail beschreven hoe de traumatische incestueuze gebeurtenissen verliepen.

B. Het kwade, representatie en beschadiging van de ander

Het kwade, de bron van alle angst, is Mulula, de stiefvader van Ama. Het kwade komt dus van binnen het gezin. Ama geeft op verschillende momenten te kennen dat ze Mulula haat en hem dood wenst. Dat fantaseert ze in haar dagboek (45) maar zegt ze ook letterlijk tegen hem (*“Ik wil dat je doodgaat, zeg ik”* (72)) en wanneer iemand over hem spreekt als over ‘jouw vader’, corrigeert ze die persoon systematisch door erop te wijzen dat het ‘Mulula’ is, en niet haar vader.

(27, 45). Toch hebben de gebeurtenissen haar leven niet vergald en heeft ze vooral mooie herinneringen: “ *Jullie leven was toch al een hel.’ ‘nee. Geen hel. We hadden heel veel lol samen, Belle en ik, we konden lachen om de stomste dingen. We zaten eeuwig te tekenen en te kletsen.*” (47) En ook over Mulula spreekt ze met respect en dankbaarheid omdat hij haar adopteerde en haar ondanks alles kansen gaf: “*Hij had het niet hoeven doen, maar hij zorgde voor me. Dat dan weer wel. Hij had het beste met me voor.*” (16) of “*Maar het was Mulula die mijn vrijheid betaalde, met het danslesgeld. Ik was hem dankbaar. Ik wist alleen niet hoe ik dat moest laten merken. Ik probeerde braaf te zijn. En dat was ik ook. Een braaf kind.*” (43) Bovendien heeft Mulula iets wat niemand anders op de hele wereld heeft: hij heeft haar moeder gekend. “ *‘Nou ja, meestal viel het wel mee. We waren met z’n drieën een team. We waren samen uit het zuiden gekomen, we hadden hetzelfde meegemaakt. Misschien is het moeilijk te snappen, maar... weet je: Mulula heeft mijn moeder gekend. Daarom hoort hij bij mij. Hoorde. Hoort – weet ik veel.*” (50) en die band wil ze sterk houden. Zo lijkt het alsof ze, als eerbetoon aan haar moeder, bereid is diens plaats in te nemen om zo toch nog een beetje moeders nabijheid te voelen. Het is in elk geval de verklaring die ze voor zichzelf vindt: “*Lisa en ik lijken allebei op onze moeder. Moesten we daarom voor haar invallen toen ze dood was? Háár taken overnemen, háár klappen opvangen?*” (13) Voor de buitenwereld was Mulula een gerespecteerd man die voor iedereen klaar stond: “*Hij was niet slecht, Mulula (...). Hij was zelfs een held.*” (8) en dat imago wil ze hoog houden, ten koste van de kwaliteit van haar eigen leven. Ze ontvlucht haar eigen rechtzaak om die reden: “*Anders moest ik het daar weer allemaal ophalen ... er waren collega’s van hem gekomen, twee of drie. Dan zouden die ook alles horen.*” (189) en wanneer ze met Marja de mogelijkheid bespreekt om alles aan haar pleegvader Dani te gaan vertellen, bedenkt ze: “*Is dat eigenlijk wel zo’n goed plan? Want dan vraagt hij natuurlijk hoe het met Mulula gaat. En wat moet ik dan zeggen? Goed hoor, ik heb eventjes zijn leven kapotgemaakt, maar verder alles chill?*” (31) Dat haar gevoelens ten aanzien van Mulula heel ambigue zijn, blijkt wanneer ze nadenkt over de komst van Haddas. Haddas is de vrouw die hij in huis neemt en waarmee hij later trouwt en een kind krijgt. Sinds Haddas in huis is, wordt Ama niet meer verkracht door Mulula: “*Als Belle naar beneden is gegaan, pak ik het leeuwje dat Mulula me gegeven heeft en leg het tegen mijn wang. Gek, dat ik zijn aanrakingen mis. Niet huilen, Scar, zeg ik in mijn hoofd. Ze dondert wel weer op ook. Misschien was ik jaloers op Haddas, maar Mulula sloeg haar ook.*” (68) Na alles wat hij haar heeft aangedaan, is deze uitspraak voor een buitenstaander haast niet te begrijpen. Maar dat maakt de uitspraak tegelijkertijd extra eerlijk en toont dat co-auteur Jojo Matthews zich heel kwetsbaar opstelt en zich openstelt naar de lezer.

Mulula, het kwade, wordt dus heel genuanceerd voorgesteld en die nuance maakt dat er gegeven de omstandigheden nauwelijks sprake kan zijn van een beschadigende representatie van deze ander.

C. De limieten van het geheugen

Het verhaal van Ama en de cruciale momenten in haar leven worden bij elkaar gepuzzeld door de combinatie van een aantal vertelwijzen: dialogen in het ‘nu’ over ‘vroeger’, flashbacks, dagboekfragmenten en brieven. Het proces tegen haar stiefvader, waar ze in deel één naar op weg is, is de aanleiding om over vroeger te vertellen. Omdat Marja, een vriendin die Ama nog niet zo goed kent met haar meereist naar het proces, vertelt Ama haar over de relatie met haar stiefvader. Die dialoog geeft aanleiding tot flashbacks en tegelijkertijd ook een interne gedachtenstroom van Ama waarmee ze die flashbacks becommentarieert. Er is nergens sprake van een falend geheugen of het zich niet meer herinneren van details. Integendeel, de flashbacks zijn heel preciese, bijna filmische beschrijvingen in de tegenwoordige tijd van wat er zich toen heeft afgespeeld. Die filmische beschrijvingen worden opgevoerd alsof het herinneringen zijn die Ama in de trein ophaalt. Dat wordt ook met zoveel woorden gezegd op het ogenblik zelf (“*Dit is wat ik me herinner: ...*” (8)) of later, wanneer ze in een andere trein op weg naar haar pleegvader Dani rijdt: “*In de trein denk ik aan die andere reis, met Marja. Die dag was ik op weg*

naar een veldslag, waarvoor ik op het laatste moment wegliep. Toen werd ik verlamd door mijn herinneringen. Een nederlaag.” (185) Dingen die ze zich niet meer kan herinneren omdat ze te jong was, worden gedocumenteerd door citaten uit officiële documenten van toen ze net in Nederland aankwamen, bijvoorbeeld medische details over de dood van haar moeder. (12)

Een enkele keer wordt er expliciet op de werking van het traumatisch geheugen geduid, bijvoorbeeld hoe Ama terugdenkt aan de verkrachtingsscène toen ze vier jaar was: *“In mijn bed in de kazerne schoot ik op een nacht wakker. En opeens kwam het opnieuw boven. Ik had geprobeerd het te vergeten, ik had er jaren niet aan gedacht, het was helemaal uit mijn bewustzijn geglipt. En daar was het opeens weer, met alle smerige details. Sindsdien kan ik het niet meer vergeten. Het is al de tweede keer vandaag dat ik eraan moet denken.”* (84) of komt er een associatieve herinnering naar boven wanneer ze haar pleegvader Dani woedend tegen de muur ziet slaan: *“Een herinnering rolt over me heen. Het grenshospitium, ik was twee of drie; Mulula, die woedend tegen de muur sloeg omdat het hem niet lukte mijn moeder bij een dokter te krijgen.”* (187)

Het inlassen van de flashbacks in deel één en de associatieve herinneringen in andere delen, tonen een echo van hoe het geheugen functioneert en vormen een voorbeeld van een chronotoop van het geheugen. De expliciete lay-out die herinneringen in cursief weergeeft en dagboekfragmenten in het vet, ondersteunen de leesbaarheid van deze chronotoop en benadrukken tegelijkertijd de geconstrueerdheid van de tekst.

D. De presentatie van het zelf

Het verhaal is geschreven vanuit de ‘ik’ persoon in de tegenwoordige tijd. Ama is dan achttien of negentien jaar. Wanneer ze flashbacks heeft, krijgen we een ‘ik’ persoon vanuit een jonger perspectief, waar de nu volwassen Ama onmiddellijk erna vaak commentaar of duiding op geeft. Naast deze meerstemmigheid, komt er nog een veel duidelijkere, expliciete fragmentatie naar voor waarin Ama ‘een ander’ is afhankelijk van de periode in haar leven. Die fragmentatie wordt expliciet omdat ze telkens een andere naam aanneemt.

Ama Mulula

Wanneer Ama geadopteerd wordt door Mulula en vanaf dan niet meer door het leven gaat als Ama Matthews, vindt de eerste identiteitsmetamorfose plaats:

- *“Mij adopteerde hij. Mijn moeders naam werd me afgepakt en ik kreeg die van hem.*
- *‘Dus hoe heet je nu?’ vraagt hij, en zijn stem klinkt trots.*
- *‘Ama Mat...’*
- *Zijn hand gaat omhoog.*
- *‘Hóé heet je nu?’*
- *‘Ama Mulula,’ zeg ik. Mijn tong sribbelt tegen. Mulula, dat is hij.”*(15)

En Ama Mulula blijft voor haar het meisje dat door hem mishandeld en verkracht is, iemand waarvan niemand het fijne weet, iemand die zichzelf niet helemaal kan zijn en tonen. *“Ik vertrouwde de buitenwereld nog minder dan Mulula. Ik wilde helemaal niets vertellen, aan niemand.”* (39) en *“Diana en ik waren hartsvriendinnen, echt. (...) ik wist altijd wat Diana deed en wat ze hoopte en droomde, ik wist het als ze verliefd was en ik wist het als het uitging. Andersom niet. Er was zoveel dat ze niet zou begrijpen.”* (41)

Zo gauw het kan, wil ze die naam laten veranderen. *“Ama Mulula.’ Dat ben ik niét. Maar dat kan die vrouw niet weten. Zodra ik geld verdien laat ik mijn naam veranderen. Of ik neem een artiestennaam.”* (196)

Miss Goodness

In haar dagboek neemt Ama een andere identiteit aan. Daar is zij Miss Goodness en geeft ze ook haar vriendinnen een andere identiteit. Dat laat haar niet alleen toe om minder geremd over hen te schrijven, door iedereen een andere naam te geven creëert ze een fantasiewereld, vergroot ze

de dingen uit en zet ze ze naar haar hand. *“Miss Goodness is mooier en liever dan ik. Ze kan niet zo goed van zich afbijten. Maar ze heeft een huis en een baan en geld, en ze gaat uit eten en naar voorstellingen en zo. Daarom schrijf ik over haar: Miss Goodness heeft meer tijd voor gevoelens dan ik.”* (115)

Deze ‘Miss Goodness identiteit’ wordt ingezet als overlevingsstrategie: *“Later in mijn bed, onder de deken met een lampje aan een sleutelhanger, schrijf ik erover in mijn dagboek. Niet over mezelf, maar over Miss Goodness. Ik wil even niet mezelf zijn.”* (111)

Identiteitsloos als dakloze

Wanneer buitenstaanders haar als zwerver beginnen zien, beseft ze dat ze anders is dan dat ze dacht. Marja vraagt haar:

- *“Maar waarom zwerf je dan?”*
- *‘ik zwerf niet!’ maar ik ben geschrokken. Ziet Marja mij zo? Als een zwerfster, die maar zolang bij Carrie blijft tot ze eruit wordt gegooid?’ (..) dus Marja ziet mij als een dakloze.”* (20)

Vanaf het ogenblik dat ze ook echt geen vast dak meer boven het hoofd heeft maar in de nachtopvang verblijft, weet ze het zelf ook niet meer: *“Later lig ik wakker en ik schrik iedere keer op van het doorspoelen van de wc’s. Ik vraag me af of ik eigenlijk nog wel iemand ben.”* (143)

Jojo Matthews en Miss Dakloos

Wanneer ze geleerd heeft hoe ze op straat moet leven, en vrienden maakt met collega-daklozen, vindt ze ook zichzelf terug en neemt ze een nieuwe identiteit aan die haar beschermt tegen haar stiefvader en haar het gevoel geeft een verloren leven terug te vinden: *“Maar toen ik met de jongens in de disco hing voelde ik me bijna een gewoon meisje. (...) maar Mulula is uit mijn leven verdwenen. Op internet heet ik Jojo Matthews. Ik ben onvindbaar. Veilig tussen mijn matties. Onkwetsbaar.”* (146) Als ze het moeilijk heeft, helpt het te vluchten in de wereld van Miss Goodness (*“Ik probeer in het donker in mijn dagboek te schrijven - op nachten als deze woon ik in mijn dagboek.”* (153)) maar eens ze ook de Miss Dakloosverkiezing heeft gewonnen, krijgt ze een eigen appartement en geeft haar dat nieuwe vleugels.

Telkens opnieuw wordt er expliciet gerefereerd naar haar gefragmenteerde identiteit: *“Ik durf bijna niet te bewegen. Bang dat het niet echt is. Dat er iemand komt die zegt: dat denk je toch niet echt, Ama Mulula, dat jij hier allemaal recht op hebt! Maar ik ben Ama Mulula niet meer. Zelfs Miss Goodness begint te verdwijnen. Ik ben nu Jojo Matthews, Miss Dakloos, die binnenkort op televisie komt. Ik laat niet over me lopen. Mijn leven begint nu!”* (177) En wanneer het even wat minder gaat, is haar dagboek een terugvalbasis: *“Miss Goodness is terug. Ik dacht dat ik alles in de hand had. Jojo Matthews en haar matties hadden alles onder controle.”* (228)

Ama Matthews

Maar uit het boek blijkt dat *Ama Matthews* de meest authentieke Ama is, diegene die het dichtst bij haar staat, met de naam die haar moeder haar heeft gegeven. Wanneer ze aangifte doet bij de politie, gebruikt ze die naam opnieuw voor het eerst: *“‘Ik heet Ama Mulula,’ zeg ik. ‘Maar Mulula is zijn naam. Hij heeft me geadopteerd, maar eigenlijk heet ik Matthews.’ Het voelt goed om die naam hardop te zeggen, mijn moeders naam, de achternaam waarmee ik werd geboren. ‘Ama Matthews.’”* (99) en *“Zo Ama Matthews-achtig heb ik me nooit meer gevoeld.”* (102) Die meest authentieke Ama is een meisje dat doordrongen is van muziek, van dansen, en van kinderen. Die passies spreken telkens weer uit het boek. Elk hoofdstuk begint met muzieknummers die passen bij hoe Ama zich voelt en haar passie voor dansen en kinderen komt meermaals naar voren:

- *“Alleen als ik met kinderen speel, dan vergeet ik dat ik al mag stemmen en autorijden en ga ik helemaal mee in hun fantasieën. Dan was ik de roverhoofdman en dan stoei ik net zo hard mee.”* (19)
- Over de dansles die ze als kind op vrijdag volgt: *“Dan kwam ik los van de grond. Dan vergat ik hoe mijn leven was, dan werd ik degene die ik eigenlijk had horen te zijn. Nog steeds trouwens.”* (43)

- Wanneer ze over Marja spreekt: *“Ik denk omdat ze voor het eerst de echte Ama zag. En die is er alleen als ik dans.”* (43)
- *“Maar Carrie klaagt dat ik haar niet knuffel. Knuffelen kan in ik niet zo goed. Aaien ook niet. Mijn handen willen gewoon niet uit de klem. Alleen met kinderen gaat het vanzelf. Chloë knuffelde ik vaak, en toen zij uit mijn leven verdween de kinderen van Wina. Kinderen kan ik knuffelen.”* (76-77)
- Wanneer ze auditie doet voor de dansschool: *“Ik ben van mijn stuk. Heks! Gelukkig begint mijn muziek nu. Ik doe heel even mijn ogen dicht tot ik het ritme voel. En dan hoef ik alleen nog maar te dansen. Wat ik al mijn hele leven doe.”* (198)

Auteursintentie en Agency

Uit het theoretisch deel bleek dat auteurs die vanuit een volwassen perspectief terugblikten op hun kindertijd, de ervaringen van de ‘past self’ wilden veralgemenen en vertalen naar de actualiteit en op die manier een ervaring wilden doorgeven aan de lezer. De doelstelling van hun boek was pedagogisch. Bij dit soort boeken geeft de auteur meestal ook een in- of uitleiding over de intenties. In *Miss Dakloos* is een jong volwassene aan het woord in de tegenwoordige tijd, die, gemedieerd door een andere volwassene, door middel van flashbacks, dagboekfragmenten en dialogen een weerslag geeft van haar leven, zonder bijkomende boodschap. Nooit krijgt de lezer de indruk van een pedagogische ondertoon. De actieve inzet van die verschillende verteltechnieken en de doordachte, ondersteunende lay-out wijzen eerder in de richting van een autonomistische intentie van de auteur Lydia Rood. Het feit dat zij het boek nergens verantwoordt, noch in een in- of uitleiding, noch in een interview, geeft in elk geval geen indicatie dat zij hiermee een pedagogische doelstelling heeft gehad.

Bij Jojo Matthews is er sprake van schaamte tijdens en over de kindertijd. Wanneer ze haar vriendinnetje Diana uitlegt dat ze niet kan komen spelen omdat ze huiswerk moet maken, becommentarieert ze: *“Ze geloofde me niet, dat kon ik zien, maar ik kon het ook niet uitleggen. Ik schaamde me teveel.”* (28) en wanneer ze terugdenkt aan een ander moment waarop ze moest liegen tegen Diana over het feit dat ze niet kon komen spelen: *“Mijn wangen gaan nog gloeien als ik daaraan terugdenk.”* (29) Uit schaamte en om haar gezin te beschermen, zwijgt ze wanneer een vriendinnetje door Mulula is aangerand en niemand dat vriendinnetje gelooft, zelfs haar ouders niet: *“Ik was de enige die zeker wist dat Belles vriendinnetje de waarheid zei. Maar ik kon niks zeggen. Om Belle. Om mezelf. En om Mulula.”* (52)

Eén keer beslist Ama om weg te gaan van huis en zich aan te sluiten bij het leger. Maar dan komt ze terug naar huis: *“Het was allemaal maar stoerdoenerij, een tijdelijk adrenalinerush.”* (81) Toch krijg je nooit het gevoel dat er een kind zonder agency wordt neergezet. Ama ondergaat weliswaar wat Mulula met haar doet, maar ze is heel beredeneerd in hoe ze daarmee omgaat: ze wil het beste voor haar zus(sen) en laat zich daardoor leiden. Daarmee zet Rood het beeld neer van een competent kind dat uiteindelijk de kracht heeft om zichzelf (en daarmee ook haar zusjes) te redden.

E. Terugkeer naar de normaliteit

Jojo Matthews heeft ervoor gekozen haar verschrikkelijke thuissituatie achter zich te laten en in die zin is er enigszins sprake van een terugkeer naar de normaliteit: ze is verlost van mishandeling en verkrachting. Maar ze wordt dakloos en op dat vlak is het boek niet hoopgevend. In het laatste, vijfde deel staat ze opnieuw op straat omdat een aantal vrienden het te bont hebben gemaakt in de haar toegekende flat. Jojo schrijft een brief naar haar vriendin Diana met de vraag of ze samen een appartement kunnen delen. Het boek eindigt met een dagboekfragment waarin ze als Miss Goodness fantaseert dat Diana positief heeft geantwoord. Maar hoe het werkelijk afloopt, blijft open. De terugkeer naar de normaliteit wordt hier niet gegarandeerd en zelfs niet gesuggereerd. Omdat er ook in de peritekst geen geruststellende informatie wordt opgenomen, wordt de lezer in onzekerheid achtergelaten.

4.3 Collaboratief project- representatie van de ander en de stem van de auteur

In Miss Dakloos wordt opvallend sterk ingezet op de chronotoop van het geheugen: er worden continu sprongen gemaakt van momenten in het nu, naar flashbacks, naar commentaar op de flashbacks, naar dagboekfragmenten. Om wegwijs te geraken uit deze chronotoop, wordt een aangepaste en expliciete lay-out gebruikt die duidelijk maakt in welk 'momentum' Ama zich bevindt. De combinatie van deze sterke chronotoop met de ondersteunende lay-out benadrukken de geconstrueerdheid van de tekst en tonen op die manier de inbreng van de professionele auteur. Ook hier blijkt de 'paradox van de authenticiteit' te gelden.

Naast het respect voor de stem van de informant wijst Couser (2004) erop dat de auteur nog een andere verantwoordelijkheid draagt ten aanzien van de informant, met name de toepassing van het principe van de niet-beschadiging. Men kan zich de vraag stellen of het in dat verband wijs is om de incestueuze gebeurtenissen in grafisch detail te beschrijven zonder de co-auteur op enigerlei andere manier te beschermen. Ondanks het feit dat er mogelijk sprake was van geïnformeerde instemming, had de auteur Jojo Matthews beter kunnen beschermen voor herkenning door derden eens het boek gepubliceerd is, maar ook door de schok van zelfherkenning die vaak voorkomt in zulke collaboratieve projecten. In het vierde deel wordt hierop dieper ingegaan.

5. Getekend

Getekend (2015) van Evelien De Vlieger en Katja Holvoet is het meest recent verschenen boek in de Slashreeks. Katja groeide op met een psychiatrisch gestoorde moeder en probeerde zelfmoord te plegen. Het boek focust op haar genezingsproces in een psychiatrische instelling.

5.1 Authentieke representatie van de historische werkelijkheid

A. De paratekst

Aan het autobiografisch verbond is in dit boek op het eerste zicht voldaan. De naam van de protagonist op het korte kerntekstje vooraan op de cover luidt Katja, en is identiek aan de naam van de co-auteur die er net boven staat vermeld: Katja Holvoet. Ze schreef zelf ook een opdrachtje in het boek, ondertekend met haar voornaam. En in het dankwoord helemaal achteraan het boek en op haar blog bedankt Evelien De Vlieger 'Katje'. Op de cover van *Getekend* staat de foto van een meisje van een jaar of zestien die mijmerend naar buiten kijkt terwijl ze haar hand tegen het raam laat rusten. De lezer gaat ervan uit dat dit Katja is, maar dat is weinig waarschijnlijk. Katja is in 2015, bij het verschijnen van het boek, dertig jaar, zo blijkt uit de blog van Evelien de Vlieger: "(...) en voor 'Getekend' luisterde ik naar wat Katja - nu dertig en zelf moeder - allemaal doorstond als kind en als puber." (gepost 10 februari 2015 op <https://eveliendevlieger.wordpress.com/2015/>). De foto op het boek toont een adolescente, in dezelfde geest als de andere foto's op de Slashcovers. Bovendien draagt Katja in het boek meestal lange mouwen tijdens haar verblijf in de instelling, omdat ze zichzelf in haar armen sneed en dat aan niemand wilde tonen. Op de foto staat echter een meisje in een kort topje dat er klaarblijkelijk geen probleem mee heeft om haar armen te tonen. De foto is dus naar alle waarschijnlijkheid niet Katja, maar wanneer men het boek nog niet heeft gelezen en enkel naar de cover kijkt, zal de lezer wel aannemen dat het Katja is, en de authenticiteit van het boek daardoor, in combinatie met de woorden "*waargebeurd*" en "*van binnenuit*" hoog inschatten.

Op de achterflap van de cover staat dat De Vlieger voor dit boek niet alleen sprak met Katja Holvoet, "*maar ook met hulpverleners en psychiaters*". Het is niet duidelijk of het gaat om de

zorgverstrekkers die Katja hebben geholpen of over andere deskundigen. Het wijst er in elk geval op dat De Vlieger zich grondig heeft willen documenteren, maar het zegt tegelijkertijd ook dat het *niet alleen* het verhaal van Katja is, maar *ook* dat van mensen uit de zorgsector. Die indruk wordt versterkt door het dankwoord van De Vlieger aan het eind van het boek: ze dankt alle “(ex-)patiënten, hulpverleners, psychiaters en mensen die me een inkijk gaven in hun leven en werk.” Op haar website geeft De Vlieger extra duiding: “Dat Katja met zoveel warmte sprak over de plek waar ze opgenomen werd, maakte me nieuwsgierig, dus ging ik daar een kijkstage volgen. Ik kwam in een warme wereld terecht, waar ik me zeker ook had thuisgevoeld als ik net als Katja aan mijn lot was overgelaten als kind. En in feite was die geschiedenis van verwaarlozing niet eens nodig. Het is geruststellend dat er plaatsen zijn waar je je pantser mag afschudden, waar mensen hun werk met zoveel overgave doen dat het geen werknemers lijken maar engelen die buiten de schijnwerpers goed doen. Allen daarheen! Of je kunt het boek lezen, natuurlijk, daar zijn geen wachtlijsten voor.” (<https://eveliendevlieger.wordpress.com/2015/>) Hieruit blijkt dat de auteur aangenaam verrast en zelfs gecharmeerd is door wat ze op haar kijkstage heeft ontdekt, en dat ze zich tot doel heeft gesteld de inzet en het harde werk van deze mensen door middel van haar boek uit te dragen en te valoriseren. Dit versterkt de idee dat dit niet het verhaal van één persoon is, maar van een sector, meer bepaald van een zorginstelling. Via het individu wordt het verhaal van de zorg verteld. Of het dus enkel en alleen de eigen ervaringen van Katja zijn die in het boek verteld worden, is weinig waarschijnlijk.

B. Context en chronotoop in de tekst

Om het authenticiteitsgehalte te verhogen kan de auteur controleerbare historische of hedendaagse gebeurtenissen noemen of een sfeer in tijd en ruimte neerzetten die herkenbaar en daardoor geloofwaardig is. Als Katja Holvoet bij het verschijnen van het boek (2015) dertig is, en op het ogenblik van de feiten tussen twaalf en vijftien is, speelt het boek zich af op het eind van de jaren negentig. De tijdsgeest van toen wordt subtiel meegegeven in de muziek- en filmkeuze van de jongeren: Sinead O'Connor, U2, Nirvana en Janis Joplin is een geloofwaardige mengeling van tijdloze klassiekers en underground muziek die op dat ogenblik veel gedraaid werden door de jeugd. De verwijzing naar films als *Pocahontas* (9) en *Titanic* (36) die uitkwamen in de jaren negentig bevestigen die tijdsgeest. Maar de chronotoop die De Vlieger neerzet is duidelijk en goed gedocumenteerd die van de zorgsector. Zo wordt de betekenis van het begrip ‘snijden’, blijkbaar een praktijk bij psychiatrische patiënten, op een organische manier verwerkt in het boek. De Vlieger toont de manier waarop patiënten geobserveerd worden en de gebruikelijke terminologie daarrond, ze besteedt een hoofdstuk aan de verschillende therapieën die gevolgd kunnen worden, legt uit hoe een isoleercel werkt, geeft een duidelijk beeld van de vriendschappelijke sfeer die tussen patiënten onderling en tussen patiënten en zorgverleners ontstaat en hoe belangrijk die is voor een genezingsproces.

5.2 Authentieke representatie van de persoonsgebonden werkelijkheid

A. Authenticiteit van ervaring

In *Getekend* wordt, net zoals in *Hou van mij*, in verhouding weinig aandacht besteed aan de traumatische gebeurtenissen zelf, maar wordt vooral gefocust op het genezingsproces. Van de zevenendertig hoofdstukken¹ worden er vierendertig besteed aan het leven in de psychiatrische instelling. Slechts drie korte hoofdstukken tonen een blik op het verleden. Er wordt in het boek nergens aangegeven wat eigen ervaringen van Katja zijn en welke dat niet zijn. Omdat Evelien De Vlieger een kijkstage volgde en in de paratekst zoveel nadruk legt op de medewerking van het personeel, kunnen we ervan uitgaan dat niet alles wat beschreven staat over de

¹ (in feite in 38 hoofdstukken want 2 hoofdstukken kregen allicht per vergissing beiden het nummer 11)

psychiatrische instelling *eigen* ervaringen van Katja zijn. Over de traumatische ervaringen uit het verleden wordt hieromtrent geen duidelijkheid gebracht.

Een emotioneel en fysiek trauma en grafisch detail

Het boek begint wanneer Katja beslist om bij haar vader en stiefmoeder weg te lopen om zich aan te melden bij een psychiatrische instelling. Ze heeft dan net een zelfmoordpoging achter de rug. Haar ouders zijn gescheiden en één zondag om de veertien dagen moet Katja naar haar moeder. Die is geestelijk gestoord en vernedert Katja, al komt de lezer dat maar stapsgewijs te weten. Katja gaat angstig door het leven, ze is eenzaam en lijdt onder de onverschilligheid van haar vader en stiefmoeder: *“Ik wilde beginnen het te vertellen. Over hoe bang ik was, telkens als ik naar haar toe moest, hoe die angst ook alles wat wél goed was opvrat. Over de onverschilligheid van mijn vader en stiefmoeder. Over hoe ik de haat van mijn vader en moeder voor elkaar in mij droeg, omdat ze er bij elkaar niet mee terechtkonden, ze communiceerden alleen nog via mij, ik was hun vleesgeworden oorlog.”* (22) De angst van Katja komt voort uit de relatie met haar moeder. De verplichte bezoeken aan haar moeder zijn ondraaglijk: *“Mij ergens nestelen lukte niet, zelfs niet in mijn eigen huis, die ene dag om de andere week bezoedelde alle andere dagen. De dag dat ik naar mijn moeder moest. Daar kon geen lavendelblauw tegenop.”* (10) Hoewel Katja niet kan benoemen wat er mis is met haar moeder, blijkt het wel iets heel ernstigs te zijn: *“Ik zocht naar de juiste woorden voor haar, voor de hele situatie. Het was heel wat eenvoudiger geweest als ik er werd geslagen of vastgebonden in de kelder had gelegen.”* (10) Aan het begin van het verhaal maakt De Vlieger door middel van subtiele details duidelijk dat er mentaal iets niet in orde is met de moeder: ze heeft een *kinderlijk* handschrift en ze maakte *“aldoor knoepkussens (...) het was niet dat ze er goed in was, het was gewoon iets wat ze deed.”* (10) Daarna blijft het lang onduidelijk wat er dan precies mis is en waarom dat een aanleiding is om uit het leven te stappen. Uiteindelijk komt in een aantal kort op elkaar volgende hoofdstukken naar boven wat Katja heeft moeten doorstaan. (hoofdstukken 10, 11b en 13) Eerst vertelt ze over het misbruik door haar broer (fysiek trauma): *“Hij was al een puber met dons op zijn lip toen ik nog een kind was, en ik interesseerde hem totaal niet. Maar op een keer vroeg hij of ik mee wilde naar zijn kamer. (...) en zo belandden we languit op zijn bed. (...) hij stelde voor om een kietelspelletje te doen. Je moest alle plekje vinden op elkaars lijf waar je kriebels had. (...) ik lachte zelfs zo hard dat ik niet meer kon stoppen, ook niet toen hij bij de plekken kwam waar het niet meer kietelen was. Ik wilde dat hij ermee ophield, en toch duwde ik zijn hand niet weg, bang dat hij me daarna niet meer zou bekijken. Ik gruw er nu van, maar toen gruwde ik niet. Ik was blij dat er iemand naar me keek, me vastpakte, ook al was het op de verkeerde plaatsen.”* (53-54) en de onbegrijpelijke reactie van haar vader wanneer ze hem uiteindelijk durft vertellen wat haar broer bij haar deed: *“Je hebt toch een mond gekregen?” zei mijn vader, waarop ik knikte. Een mooi mondje, zelfs, volgens Yannick. ‘Gebruik hem dan.’”* (54)

Daarna komen de details naar boven van wat er bij haar moeder gebeurt (emotioneel trauma). Samen met haar grootmoeder, vernedert die Katja tot op het bot: *“ik zat aan het blauwe, wankel kampeertafeltje dat er speciaal voor mij stond. (...) het stond er zodat ze om me heen konden cirkelen met hun verwijten en verwensingen, het stond op een vreemde plek in de ruimte, waar geen tafeltje hoorde. (...)*

‘Vuile rosse!’ zeiden ze. ‘Niets dan last met jou.’

‘Jij bent minder dan niets.’

‘een stuk stront heeft meer verstand.’ Ze porden in mijn zij, maar ik bleef kaarsrecht zitten en keek naar de letters en cijfers in mijn schrift. Als ze er genoeg van kregen, liepen ze naar buiten en staarden ze me aan door het raam. Ik keek niet terug.” (62 - 63)

Verder in het boek komt nog één gelijkaardig voorbeeld naar boven van de vernederingen door haar moeder. De Vlieger bouwt progressief op naar de onthulling van deze feiten, de lezer wordt er niet mee overdonderd maar krijgt de tijd om zich schrap te zetten. Eens de feiten ter sprake komen, worden ze wel in grafisch detail besproken.

B. Het kwade, representatie en beschadiging van de ander

De moeder van Katja representeert het kwade. Behalve de paar dialogen waarin duidelijk wordt hoe ze Katja vernedert, wordt de moeder extern gefocaliseerd: Katja beschrijft dat ze grijnst, dat ze glimlacht of dat ze grijs is geworden, maar veel informatie wordt er niet gegeven. Het kwade blijft vaag.

Hoewel de voorbeelden van hoe haar moeder met Katja omgaat summier zijn, zijn ze wel pijnlijk hard. Tegelijkertijd komt uit het boek naar voren dat de moeder ernstig geestesziek is. Ze wordt dus wel als duivels omschreven, maar De Vlieger kadert dat binnen een medische aandoening. Deze manier van representatie, hoe hard ook voor de dader, geeft er wel een ethische dimensie aan. Dat is anders voor de representatie van de vader. Zijn ongeïnteresseerde houding ten aanzien van zijn dochter is niet te verklaren. Hoewel hij wel éénmaal een poging doet om zijn dochter te redden van haar moeder door een procedure aan te spannen (die hij verliest), doet hij verder niets aan om haar te beschermen. Niet wanneer ze wegloopt bij haar moeder op zondag, dan blijft de deur van haar vader onverbiddelijk op slot tot het officiële uur van thuiskomst is aangebroken. Zolang moet Katja buiten aan de voordeur wachten. En hij neemt ook geen contact met haar op wanneer ze uiteindelijk bij hem wegloopt. Voor Katja is die desinteresse een bevestiging dat ze alleen op de wereld is en dat iedereen doet alsof er niets aan de hand is. Herhaaldelijk hoopt ze dat haar vader met haar in zit: *“Hadden ze thuis al gemerkt dat ik weg was?”* (25) en *“Het was ondertussen al acht uur voorbij en er was nog altijd geen telefoon van thuis. Ik stond er alleen voor. Moederziel alleen.”* (29) en *“Ook mijn vaderen stiefmoeder deden blijkbaar alsof ik niet bestond, nog altijd geen teken van leven van hen.”* (33).

Nochtans is deze vader getrouwd geweest met de moeder van Katja en zou hij de situatie dus prima moeten kunnen inschatten. Toch wordt nergens in het boek duiding gegeven waarom hij zijn dochter niet beschermt, niet aanhaalt, en niet de liefde geeft die ze van haar moeder niet kan krijgen. Waar de gruwelijkheden van haar moeder wel geduid kunnen worden, met name door haar ziekte, en de beschadiging die haar met het boek wordt aangedaan daarmee min of meer wordt geneutraliseerd, is dat helemaal niet het geval voor de vader. Samen met de stiefmoeder neemt hij een minachtende houding aan die voor een vaderfiguur moeilijk te verklaren is: *“De twee woorden die ze niet uitspraken, waren: ‘dom kind.’ Maar het zat overal in, in hun gezucht, in hun kneepje in mijn arm toen ze gingen: ‘dom kind.’”* (76)

C. De limieten van het geheugen

In tegenstelling tot de co-auteurs van de andere Slashboeken die adolescent zijn op het moment van schrijven en bijna onmiddellijk na de feiten aan het boek meewerkten, is dat bij *Getekend* anders. Katja is al dertig bij publicatie maar ze was vijftien in de psychiatrische instelling. Er is dus enige afstand – toch minstens vijftien jaar – tussen de gebeurtenissen waarover verteld wordt en het moment van vertellen. Toch wordt er, op één uitzondering na, op geen enkel moment in het boek uitgegaan van een falend geheugen. Dat is opvallend, zeker wanneer men toe komt aan het laatste hoofdstuk: daaruit blijkt dat het een terugblik was en dat Katja heel het verhaal vanuit het heden heeft verteld, nu ze dertig is en getrouwd. In dat laatste hoofdstuk vermeldt ze dat ze na die opname nog eens werd opgenomen maar dat nu alles goed met haar gaat: *“Ik ben volwassen nu, heb een man en een zoontje. De littekens op mijn armen zijn een soort streepjescode die mij herinnert aan de tijd dat ik geen uitweg meer zag.”* (197) Dat is de tijd waarover het boek effectief gaat en waarvan de herinneringen onaangetast zijn. Op geen enkel moment wordt meegedeeld dat de herinnering vaag is, of dat er getwijfeld wordt. Drieëndertig van de in totaal achtendertig hoofdstukken gaan over de instelling. In de vier andere hoofdstukken vertelt Katja over vroeger en is er één keer sprake van het feit dat een mens zich niet alles kan herinneren: *“Als het over vroeger moet gaan, stel ik de grens op elf jaar. Iemand moet toch grenzen stellen. Alles wat daarvoor komt, zijn verre herinneringen en dingen van horen zeggen. Maar met mijn elf jaar begon ik te doorzien dat er een draadje loszat bij mijn moeder.”* (51) In een scène met de psycholoog wordt er nog een keer teruggekomen op de beperktheid

van het geheugen: “ *Dus laten we het toch nog maar eens hebben over je babytijd. Wat weet je daarover? ‘Niets.’ Mijn grootvader had me wel over mijn moeder verteld. Over hoe ze (...)*” (130)

Er wordt veel meer een ‘rond’ en ‘volledig’ verhaal gebracht dan men zou verwachten van een collaboratieve autobiografie, zeker met de afstand die er ligt tussen het gebeurde en de moment van vertellen. De combinatie van kwantitatieve aandacht die besteed wordt aan de periode in de instelling én de ‘helderheid’ waarmee Katja zich alles weet te herinneren, bevestigt het gevoel dat de klemtoon in dit boek veeleer ligt op het verhaal over een psychiatrische instelling, dan op de individuele, autobiografische ervaringen.

D. De presentatie van het zelf

Katja vertelt het verhaal vanuit de eerste persoon enkelvoud. Omdat ze haar verhaal vanuit het nu vertelt, is het een terugblik op vroeger en geschreven in de verleden tijd. De kinderstem komt in dialogen af en toe aan bod, al is daar weinig verschil te merken met de vertelstem. Hoewel er dus in theorie wel sprake is van meerstemmigheid, wordt dat niet zo aanvoeld. De volwassen persoon beschrijft het verleden, en geeft duiding bij hoe de dingen verliepen, maar becommentarieert ze niet. De stem die neergezet wordt, is met andere woorden verrassend eenvormig.

Wel is er een evolutie in de persoon van Katja. Die evolutie wordt getoond door middel van expliciete beschrijvingen, veeleer dan door nuances in perspectief of stem (voice). De fragmentatie van het personage valt uiteen in drie delen:

1. Het kind Katja over wie de lezer weining informatie krijgt behalve dan dat het een braaf meisje was (“*Het was meer weggaan zonder iets te zeggen dan echt weglopen. Voor het brave meisje dat ik toen was, was dat een grote stap.*” (52)) dat, wanneer ze niet naar haar moeder moest, een opgelucht en een relatief normaal meisje was: “*Plotseling hoefde ik niet meer naar haar toe. Na een halfjaar begon ik te denken dat die hele rechter me vergeten was en dat de brief nooit zou komen, dat het altijd zo zou blijven. Ik was vrolijker op school, maakte meer vriendinnen, schreef me in bij de tafeltennisclub.*” (60)
2. De in zichzelf gekeerde puber die apathie en lusteloosheid afwisselt met een opstoot van beterschap, maar telkens weer hervalt. Om dit ‘zelf’ te typeren, gebruikt De Vlieger fysieke elementen (in bed liggen, een trainingsbroek en slobberkieren dragen) of beschrijft ze het gemoed met termen als ‘zwart’, ‘alleen’ en ‘donker’:
 - “*Ik was zwaar en log, grijs vanbuiten en donker vanbinnen, misplaatst en ingesloten.*” (26)
 - “*Dus ik sliep, lang en diep.*” (35)
 - “*Ik droeg al dagen dezelfde slobberige trainingsbroek, overwoog om een nachthemd te zoeken in mijn tas maar besloot toen om nog één keer met al mijn kleren aan in bed te kruipen. Morgen zou ik mijn rug rechten. En een andere broek aantrekken.*” (37)
 - “*Ondertussen dacht ik de hele tijd maar aan één ding: ik wil in bed kruipen, diep onder de lakens liggen, onvindbaar zijn. Ik wilde niet dood, maar daar stopte het, voor meer dan niet doodgaan was het te vroeg.*” (42)
 - “*En ik zat af en toe in de leefruimte in plaats van op mijn kamer. Het was niet dat het al begon los te lopen, maar ik had ook niet meer die vod van een trainingsbroek aan.*” (55)
 - “*Na het verrassingsbezoek van mijn vader en stiefmoeder sprak ik een hele week niet en kwam ik nauwelijks uit bed. (...) Ik slofte naar de refter in mijn trainingsbroek, die ik weer dag en nacht droeg. (...) er gebeurde de hele dag niets.*” (58)
 - “*In het begin dacht ik er anders over. Ik bewoog nauwelijks, liep rond in een te grote sweater met mijn kap op en verstopte me achter het makser dat ik al maanden van mijn gezicht had gemaakt.*” (94)
 - “*Ik verborg me onder mijn kap en liep de gang op*” (121)
 - “*Ik zag niets meer helder, ik was zwart vanbinnen. Niemand zou me redden. En ikzelf al helemaal niet.*” (136)

3. Tenslotte gaat het beter met Katja en dankzij de vriendinnen en de zorg in de instelling, komt ze uit die diepe put. Ze ontpopt zich tot 'Katje', iemand die weet wie ze is, met een diagnose:
 - *"'Katja' klonk ondertussen banaal en onecht. Het was de naam die mijn moeder en stiefmoeder en vader zo gebruikten. Hier was ik Katje, voor de meesten tenminste, en dat had zo'n andere bijklank dat ik er iemand anders van werd."* (106)
 - *"'(...) Kijk eens wat een weg je hebt afgelegd. Ik zie een mooie jonge vrouw tegenover me, die met rechte schouders op haar stoel zit, niet ineengedoken als een angstig dier zoals tijdens onze eerste gesprekken."* (152)
 - *"Ik ben een KOPP-kind, dacht ik. Er bestaat een naam voor wat ik ben, en ik ben niet alleen."*² (153)
 - *"Ik kroop als Katje in bed en ik zou als Katje wakker worden. Ik was geen denkbeeldige hond geworden, maar ik was ook geen dom, abnormaal kind meer."* (196)

Katja evolueert van een braaf kind via een verloren puber naar een zelfstandige vrouw, maar toch komt die fragmentatie in het boek erg oppervlakkig over. Naast de expliciete beschrijvingen over haar gemoed, wordt er op geen enkele andere manier inzicht gegeven in wie Katja werkelijk is: waar wordt ze gelukkig van, waar heeft ze een hekel aan, wat zijn haar hobbies, haar passies, haar interesses,...? Dit soort vragen blijven volstrekt onbeantwoord. Wel wordt haar relatie met twee vrienden, Lore en Fredje, aangehaald, maar die dragen opnieuw zo weinig bij aan wie Katja is, wat ze voelt of hoe ze ontwikkelt, dat die passages de indruk wekken dat ze erbij zijn geschreven om Katja toch enige diepgang of context te geven. Opnieuw wordt hiermee de hypothese bevestigd dat het eerder om de setting van de zorgsector gaat dan om de ervaringen en psychologische ontwikkelingen van het individu. Evelien de Vlieger heeft heel duidelijk een inkijk willen geven in de wereld van de zorg om op die manier haar appreciatie te tonen en erkenning te vragen van de buitenwereld. De pragmatische auteursintentie is duidelijk.

Agency

Over het algemeen wil de auteur van een autobiografie over een trauma, dat trauma van zich afschrijven. Er wordt dan een beeld geschetst van een naïef, zwak of zelfs dom kind waar de volwassen schrijver zich over schaamt. In het boek van De Vlieger en Holvoet wordt die schaamte heel letterlijk besproken bij de psycholoog: *"'Iedereen die opgegroeid is in dergelijke onveilige gezinsomstandigheden voelt zich diep vanbinnen schuldig over hoe het is verlopen. Schaamt zich er zelfs voor.'* (...) *'Ik zie het aan je. De schaamte over wat je voelt, over het simpele feit dat je hier bent. Maar jij bent daar niet verantwoordelijk voor. Geloof me. Het waren de volwassenen rondom je die hun verantwoordelijkheid hadden moeten nemen. Dat hebben ze niet gedaan. Jij hoeft je nergens om te schamen."* (152) Hetzelfde gebeurt wanneer ze de houding van haar vader en stiefmoeder beschrijft: *"De twee woorden die ze niet uitspraken, waren: 'dom kind.' Maar het zat overal in, in hun gezucht, in hun kneepje in mijn arm toen ze gingen: 'dom kind'."* (76) In dit opzicht geeft het boek het beeld mee van een kind zonder agency, maar tegelijkertijd wordt ook de veerkracht van Katja in beeld gebracht: haar initiatief om zelf te vertrekken van bij haar vader, haar gevecht tegen zichzelf in de instelling, en uiteindelijk het bericht dat ze klaar is om terug op eigen benen te staan. Ze evolueert van een kind zonder naar een meisje met agency.

E. Terugkeer naar de normaliteit

Net zoals in *Voor mij 10 anderen* en *Hou van mij* speelt *Getekend* zich af op het moment dat de adolescent na het trauma haar leven opnieuw op de sporen probeert te zetten. De lezer volgt de worsteling en de zoektocht naar een eigen identiteit en naar eigen emoties die daarmee gepaard

² KOPP-kind is een 'kind met een ouder met psychische problemen'.

gaan. De terugkeer naar de normaliteit maken dus essentieel deel uit van deze boeken. In *Getekend* is dat het geval op het ogenblik dat de psycholoog haar voldoende opgewassen beschouwt om de instelling te verlaten en bij haar grootouders te gaan wonen. Ook hier worden externe figuren opgevoerd om Katja terug naar de normaliteit te loodsen. Hij toont haar de mogelijkheden: “*jij bent in de wereld losgelaten zonder dat er iemand verwachtingen over je heeft. Dat kan beangstigend zijn, maar evengoed bevrijdend, want je kunt zijn wie je zelf wilt,’ had hij gezegd.*” (181) En uiteindelijk denkt ze over de psycholoog: “*De woorden die nog het meest bleven hangen, waren: je kunt het aan. Het was Einstein maar, het blonde warhoofd met zijn verzochte woorden, en toch. Ik ademde in, en uit.*” (152)

Maar *Getekend* gaat veel verder in de terugkeer naar de normaliteit. Want de lezer krijgt in het laatste hoofdstuk ook de evolutie van Katja tot op de dag van vandaag te horen. Ze is getrouwd en heeft kinderen en ze voelt zich goed. Op deze manier is er sprake van een volledige structural en psychological closure die geen enkele twijfel mogelijk maakt.

5.3 Collaboratief project – representatie van de ander en de stem van de auteur

Net zoals in *Hou van mij* worden de ethics of form in veel mindere mate toegepast dan in *Voor jou 10 anderen* en in *Miss Dakloos*: er is geen sprake van een falend geheugen, noch van meerstemmigheid of fragmentatie en de weinige aandacht die aan het traumatische verleden wordt besteed wordt in grafisch detail weergegeven. De stem van De Vlieger komt althans in de toepassing van de ethics of form niet expliciet naar boven. Maar in het gebrek aan eigen stem van Katja, doordat ze weliswaar zeer veel externe eigenschappen krijgt toebedeeld maar we haar nauwelijks diepgaand leren kennen, klinkt de stem van De Vlieger wel door. De auteur heeft zoveel nadruk gelegd op de randomstandigheden, met name het functioneren van de instelling en de interactie aldaar, dat dit ten koste gaat van de eigen ervaringen en zo van de eigen stem van Katja.

DEEL 4 – Besluit: theorie en praktijk samengebracht

In het eerste en tweede deel brachten we de elementen samen die essentieel lijken voor een ethische toets van life writing projecten. We baseerden ons daarvoor op onderzoek naar ethiek en life writing voor volwassenen en vulden die elementen aan met twee inzichten uit onderzoek in de jeugdliteratuur. De set van principes die het resultaat daarvan waren pasten we in het derde deel toe op vier boeken uit de Slashreeks voor jongeren. In dit vierde deel brengen we de vorige delen samen en concluderen we in welke mate de set van principes gelden voor de vier slashboeken, en wat daarvan de impact is. We trachten te evalueren of alle principes even relevant zijn en welk relatief belang ze al of niet hebben.

1. Authentieke representatie van de historische werkelijkheid

1.1 De paratekst: autobiografie of niet?

Ons 'onderzoeksubject' is de 'autobiografie over een traumatische gebeurtenis'. Autobiografie werd in die zin ruim geïnterpreteerd dat ook collaboratieve projecten waarin het leven van één van de twee auteurs wordt verteld, evenzeer als autobiografie gelden. De eerste vraag die moet beantwoord worden is dus of de vier boeken autobiografieën zijn of de verwachting wordt geschapen dat het om een autobiografie gaat.

De uitgever van de Slashreeks stuurt de 'politics of reading' door middel van de peritext duidelijk in de richting van een autobiografische lezing. Hij combineert op de cover zelf vier elementen die dat bewerkstelligen:

1. Op de voorkant staan de namen van twee auteurs. Op de achterflap onderaan achterhaalt de lezer wie de auteurs zijn en hun aandeel in het boek. Daaruit blijkt dat het om een gevestigde jeugdauteur gaat die het levensverhaal opschreef van de andere auteur. Heel af en toe wordt het woord 'levensverhaal' niet gebruikt maar wordt er enkel vermeld dat ze samenwerkten: dit laatste is in één van de onderzochte casussen (*Hou van mij*) het geval. Dat hier het woord 'levensverhaal' niet wordt gebruikt is mogelijk te verklaren door het feit dat dit de enige van de vier co-auteurs is die expliciet in een voorwoord zegt dat het om een *roman* gaat, en niet haar levensverhaal is. De leeftijd van de jonge auteurs staat, behalve bij *Getekend*, telkens tussen haakjes vermeld. Bij *Getekend* zal dit niet gebeurd zijn omdat dit het enige boek is waarvan de co-auteur veel ouder is bij publicatie (dertig jaar en dus geen 'jongere' meer) en de gebeurtenissen al vijftien jaar geleden plaatsvonden.
2. Zowel op de voor- als op de achterflap komen telkens dezelfde quotes en standaardwoorden terug die benadrukken dat het om een "waargebeurd" en "uniek" verhaal gaat: "Dit is haar verhaal van binnenuit" en "Slashboeken zijn boeken die geschreven zijn op basis van het waargebeurde levensverhaal van een bijzondere jongere." Het woord 'roman' of 'fictie' komt op geen enkele cover voor. Het feit dat één van de auteurs zo jong is (de leeftijd staat tussen haakjes vermeld) doet bijna automatisch vermoeden dat deze auteur die bijzondere jongere is.
3. Elke cover toont een zwart-wit foto van een adolescent die de afbeelding zou kunnen zijn van de protagonist en de co-auteur. De foto verschaft een grote naturalistische modaliteit aan het boek waardoor de lezer wordt aangemoedigd om co-auteur, inhoud en foto aan elkaar te linken.
4. De uitgever voert de co-auteur aan als een 'figure of wisdom': het is de unieke ervaring met een vaak traumatische gebeurtenis die hem of haar gezag en geloofwaardigheid verleent. De korte tekst vooraan op de cover beschrijft in kernachtige woorden die ervaring. De status

van 'overlever' die de auteur en protagonist daarmee verwerft, maakt hen tot iemand naar wie geluisterd moet worden.

De cover stuurt er met deze ingrediënten manifest op aan dat het om het autobiografisch verhaal van één van de auteurs gaat. Eens de lezer één Slashboek associeert met 'waargebeurd', wordt deze associatie alleen maar versterkt door de eenvormige lay-out die de boeken in één oogopslag herkenbaar maakt. Aan de andere kant doet de eenvormige lay-out wel afbreuk aan de uniciteit van het verhaal die op de cover benadrukt wordt en op die manier ook aan het gevoel van authenticiteit.

Naast deze weldoordachte 'politics of reading' die de lezer in een bepaalde richting duwt, is er het meer objectieve autobiografisch verbond dat de mindset van de lezer bepaalt. Wanneer hij merkt dat auteur, verteller en protagonist dezelfde naam dragen, gaat hij ervan uit dat de tekst naar de werkelijkheid refereert en er sprake is van een 'pacte de vérité'.

In drie van de vier casussen is aan dit autobiografisch verbond voldaan. Dat is zeer manifest zo bij *Voor jou 10 anderen* en bij *Getekend*. En enkel in dit laatste boek wordt het vlees-en-bloed gehalte van de co-auteur ook in de peritekst (voorwoord en dankwoord) extra benadrukt. In *Miss Dakloos* is op het eerste zicht niet voldaan aan het autobiografisch verbond. Pas bij lezing van de tekst zelf, ziet de lezer dat de protagonist meerdere namen heeft en dat auteur, verteller en protagonist identiek zijn. Voor *Hou van mij* wordt de mindset van de lezer van bij aanvang duidelijk anders gezet: de naam van de co-auteur en van de protagonist zijn niet identiek én de co-auteur schrijft in het voorwoord letterlijk dat het om een *roman* gaat. De protagonist lijkt op haar maar ze is het niet. In tegenstelling tot de andere drie boeken wordt hier duidelijk gemaakt dat het boek – ondanks dat het gebaseerd is op waargebeurde feiten – toch een fictieel verhaal is. Nergens uit de peritekst van de drie andere boeken blijkt dat er ook daar sprake is van fictionele elementen. Alle elementen sturen in hun geval dus aan op autobiografieën 'pur sang'.

Kokkola (2003), en ook Lejeune (1975) in zijn definitie, erkennen nochtans de mogelijkheid dat waargebeurde (traumatische) gebeurtenissen in een fictionele setting kunnen ingebed worden. Maar voor beide academici is het in dat geval noodzakelijk om 'het bereik van de werkelijkheid' aan te geven, het best in de peritekst (Lejeune, 36. Kokkola, 92). Voor Kokkola (2003) is het absoluut noodzakelijk om expliciet aan te geven wat 'echt' is en wat 'niet echt' wanneer het lezerspubliek kinderen zijn.

In geen van de vier boeken wordt 'het bereik van de werkelijkheid' expliciet gemaakt, en ook impliciet is het niet te achterhalen. Bij *Hou van mij* wordt het 'bereik van de werkelijkheid' bijna volledig uitgesloten door te benadrukken dat het boek als 'roman' moet gelezen worden. Dus bij *Hou van mij* gaat de lezer uit van de mindset 'voornamelijk fictief', bij de andere drie boeken is er geen enkele contra-indicatie om er niet van uit te gaan dat de boeken 'volledig naar de werkelijk refereren'. Bij *Getekend* kan dit enigszins genuanceerd worden door de nadruk die gelegd wordt op het researchmatige en al de gesprekken die plaatsvonden met de zorgsector. Dat het niet alléén maar het verhaal van Katja is, wordt hiermee subtiel meegegeven.

Als de lezer een van de boeken in gaat met de mindset dat de boeken 'volledig naar de werkelijkheid refereren', rijst de vraag hoe dit zich verhoudt tot hetgeen Edward van de Vendel hierover zegt in een interview: "*De Slash-reeks is tenslotte geen non-fictie, al maken we volop gebruik van waar gebeurde feiten en doen we research. Je zou kunnen zeggen dat waar bijvoorbeeld auteurs als Geert Mak en Frank Westerman vanuit de non-fictie met literaire middelen werken, de Slash-auteurs omgekeerd te werk gaan. We gebruiken vanuit de fictie de non-fictie, maar maken die ondergeschikt aan de persoonlijke beleving van de auto-fictionele karakters.*" (Van den Hoven, 316) Uit de woorden van Van de Vendel blijkt dat het om fictionele karakters gaat, en hij beschrijft nog minutieuzer dat dat ook zo met de co-auteurs besproken is: "*We hebben het er wel over gehad hoe je met de uitgekozen jongere praat over het fictieve verhaalpersonage in wie zijn/haar ervaringen worden opgenomen. In dat gesprek is het van belang consequent op de fictie-lijn te zitten, zodat tegenwerpingen zoals 'ja maar dat klopt niet, zo is het in werkelijkheid niet gebeurd' te ondervangen. Dat is overigens snel duidelijk. Jongeren*

begrijpen heel goed dat het niet gaat om een journalistiek verslag, maar om een proces van verbeelding dat de feiten kiest, stuurt en vervormt. Zo hebben we ook gemerkt dat je de juiste woorden moet gebruiken bij een boekpresentatie om geen misverstanden te veroorzaken. De Gelukvinder aankondigen of beschrijven als 'het verhaal van een asielzoeker' plaatst het dus in het verkeerde – non-fictionele – licht. (Van den Hoven, 317) Indien dit – met name de 'fictie-lijn' – het uitgangspunt is voor zowel de initiatiefnemer van de reeks als voor de auteurs, dan is het op zijn minst vreemd dat daar niets van op de cover staat. Ofwel geldt de 'fictie-lijn' dus niet voor de drie boeken hierboven en is 'het bereik ten aanzien van de werkelijkheid' *volledig* ofwel is dat laatste niet het geval en dan wordt het onvoldoende transparant geduid. Van de Vendel geeft in hetzelfde interview aan dat de aanspraak op waargebeurde feiten een middel is om jongeren te doen lezen: *"Met het 'waargebeurde' aspect - waarmee we ons van bijvoorbeeld de zeer geslaagde Kidsbibliotheek onderscheiden - proberen we trouwens, noem het een zijdoel, nog iets anders te bereiken: dat jonge lezers via een raaklijn dichter naar de literatuur worden getrokken. Zoals bij een film, wanneer bij de aftiteling staat 'this movie was based on a true story': dan is het wegwandelen uit de bioscoop toch van een ander soort - meer nadenkend mogelijk, ietsjes verzaard..."* (Van den Hoven, 315) Die 'raaklijn' is in de boeken van de Slashreeks een ingrijpende, meestal destabiliserende en traumatiserende gebeurtenis. Indien de drie boeken - die geen enkele indicatie geven dat er fictionele elementen inzitten – gefictionaliseerd zijn, terwijl de onderwerpen zo delicaat zijn (delicaat genoeg om jongeren te doen lezen!), dan wordt de lezer daarmee op het verkeerde been gezet en misleid. Dit vormt niet alleen een probleem ten aanzien van de lezer, ook ten aanzien van de co-auteur is het noodzakelijk om duidelijker te zijn. Katja Holvoet uitgezonderd, die dertig is op het ogenblik van de publicatie van het boek, gaat het om jonge onervaren auteurs die samenwerken met volwassen, ervaren auteurs. Er is in die zin sprake van een machtsverhouding (Couser, 37). Maar de jongeren zijn niet alleen kwetsbaar omwille van hun leeftijd, maar óók om wat hen is overkomen. Het prijsgeven van hun verhaal leidt niet noodzakelijkerwijze alleen maar tot positieve reacties. En het boek kan op eender welk tijdstip nog een (onverwachte) impact hebben op hun verdere leven. In het geval van Cynthia van Eck is daarmee alvast rekening gehouden door haar een pseudoniem te geven. Maar Couser (2004) stelde in zijn onderzoek vast dat ook de schok van de zelfherkenning nadien hevig kan zijn, ondanks het feit dat er tijdens de samenwerking alle vertrouwen was, dat de kwetsbare co-auteurs voor de idee gewonnen waren, of dat ze met een pseudoniem werkten. Indien die risico's bestaan en de reeks eigenlijk toch uitgaat van de 'fictie-lijn' dan is het de verantwoordelijkheid van de uitgever en van de auteurs ten aanzien van de jonge co-auteurs om daarover transparantie te geven op de cover.

Wanneer er productietechnisch alles aan gedaan wordt om de boeken als autobiografieën op de markt te brengen, dan moet er duidelijkheid zijn over het bereik van het werkelijkheidsgehalte. Dat geldt zeker als het om een traumatische gebeurtenis gaat in combinatie met een jong lezerspubliek. Duiding in de epitekst is, als die er al is, eigenlijk onvoldoende. Zoals Kokkola (2003) stelde moet duidelijkheid verschaft worden in de peritekst, op zijn minst ten aanzien van het jonger lezerspubliek, maar evengoed ten aanzien van de jonge co-auteur.

1.2 Context en chronotoop in de tekst

In geen van de vier boeken wordt aandacht besteed aan historisch markante gebeurtenissen. De afstand tussen het moment van schrijven en het moment van gebeuren is zo klein dat de referenties naar de historische werkelijkheid gebeuren door het schetsen van een hedendaagse setting. Die setting wordt in elk boek opgeroepen door een aantal niet-iconische details: herkenbare muziek, films, winkelketens ... Dat gebeurt niet overvloedig maar net genoeg om aan te voelen dat de verhalen zich rond deze eeuwwisseling afspelen. Eén element is echter wel dominant aanwezig in de vier boeken: er wordt intensief aandacht besteed aan de hulpverlenende setting na het trauma. De manier waarop een crisisopvangcentrum of een meidenopvangtehuis functioneert en wat kan of niet kan bij de daklozen nachtopvang. Het zijn

elementen die in de meeste gevallen onbekend zijn voor jongeren en daarom extra duiding vragen. Het is een voor hen ongekende wereld, net zoals 'de geschiedenis' dat is voor kleine kinderen. De extra aandacht ten aanzien van adolescenten voor deze chronotoop vervult dan dezelfde functie als wat Vloeberghs (2008) zegt over 'historische authenticiteit' in het kader van kinder- en jeugdliteratuur: "Aangezien van de jonge lezer niet verwacht kan worden dat hij al de nodige basiskennis over de gebeurtenissen heeft verworven, ligt een eerste motivering om kinderliteratuur over dit onderwerp te schrijven in de overbrenging van feitelijke informatie." (Vloeberghs, 176) In het geval van deze specifieke zorggeoriënteerde settings gaat het mutatis mutandis over 'maatschappelijke authenticiteit' en het overbrengen van feitelijke informatie voor adolescenten.

Als het over taal gaat als middel om een historische werkelijkheid te representeren, is Oldenhave in *Voor jou 10 anderen* die enige auteur die daar iets mee doet. Ook Botman gebruikt net als Oldenhave wel jongerentaal, maar die laatste gaat veel verder in het inzetten van de taal als middel tot authenticiteit. Want naast de dialogen die af en toe (maar zeker niet altijd) afwijken van het Algemeen Beschaafd Nederlands, wijst de verteller er een aantal keer expliciet op dat ze niet spraken zoals het er geschreven staat, om nadien fonetisch te imiteren hoe het wel werd uitgesproken. Door die ingreep wijst de verteller erop dat wat ze vertelt wel degelijk heeft plaatsgevonden. Ze toont zo dat ze er zich van bewust is dat het hier om een navertelling gaat en ze dus niet alles exact zo vertelt zoals het heeft plaatsgevonden. Die manier van werken verhoogt de geloofwaardigheid van de verteller.

De hedendaagse setting wordt in de vier boeken met summiere ingrepen geloofwaardig geschetst. Enkel Oldenhave doet meer met taal en met de referentie naar contemporaine gebeurtenissen, waardoor dit boek wel het gevoel nalaat net iets meer geworteld te zijn in de realiteit. In de vier boeken springt de nadruk op de chronotoop van de opvang- en zorginstellingen in het oog. Die klemtoon duidt allicht op een bewust informerende opzet voor adolescente lezers, net zoals de nadruk op de historische setting die functie vervult bij jonge lezers.

2. Authentieke representatie van de persoonsgebonden werkelijkheid

2.1 Authenticiteit van de eigen traumatische ervaringen

Het belang dat in de Slashreeks gehecht wordt aan de persoonsgebonden werkelijkheid is al op de cover duidelijk: hier wordt, op de voorflap, in één zin de unieke ervaring van de co-auteur in het licht gesteld. Die ervaring verleent gezag aan de co-auteur en aan het boek. De authenticiteit van de *eigen ervaring* wordt heel bewust centraal gesteld. Nochtans is meestal niet duidelijk of de ervaringen allemaal eigen zijn aan de co-auteurs. Van Leur van *Hou van mij* geeft in haar voorwoord zelf aan dat zij niet de protagonist is. De ervaringen in het boek zijn dus niet allemaal *eigen* aan de co-auteur. Bij *Getekend* doet de nadruk op de inbreng van hulpverleners en dokters vermoeden dat ook hier niet enkel *eigen* ervaringen van Katja Holvoet worden beschreven. De twee boeken hebben nog een ander aspect gemeen: beiden besteden - in verhouding tot de twee andere boeken - in feite relatief weinig aandacht aan het verleden, aan de tijd van de traumatische ervaringen. De nadruk van beide boeken ligt op de verwerking van het trauma achteraf. De lezer moet bijna aannemen dat de ervaringen problematisch waren. Het trauma wordt niet voldoende tastbaar gemaakt en uitgewerkt om het boek op basis daarvan het gezag te verlenen dat het op de cover doet uitstralen.

In de twee andere boeken krijgen de eigen traumatische ervaringen wél meer ruimte in het boek zelf: de periode van het seksueel misbruik, de verwaarlozing en de mishandeling worden uitvoerig besproken en nemen zeker een derde van het boek in. Ondanks de ruimte die aan deze ervaringen wordt gegeven, kan niet met zekerheid gezegd worden of het om *eigen* ervaringen

gaat van de co-auteurs. Zoals hierboven aangegeven, doet de epitekst vermoeden dat dit wel het geval is, maar daarover bestaat geen uitsluiting.

Naast het feit dat de ervaringen - om authentiek te zijn - *eigen* aan de co-auteur moeten zijn, bleek uit het theoretisch deel dat drie bijkomende aspecten essentieel zijn voor een ethische representatie: het gebruik van gekaderde stiltes, de erkenning van de limieten van het geheugen en de manier waarop het zelf gepresenteerd wordt.

2.2 Ethics of form

A. Grafische detail en gekaderde stiltes

De manier waarop traumatische ervaringen gebracht worden, kan verschillen afhankelijk van het soort trauma (collectief of individueel) en van het lezerspubliek (volwassenen of kinderen en jongeren). Vloeberghs (2008) stelde vast dat herinneringen aan de (collectieve) traumatische gebeurtenissen tijdens de Holocaust in getuigenisliteratuur voor volwassenen zo intens mogelijk weer werden gegeven om zo een onuitwisbare en schokkende leeservaring te creëren, terwijl (te) expliciete beschrijvingen van de Holocaust voor kinderen door haar beschreven worden als balancerend op "*de dunne grens tussen historische gebeurtenissen of sensatiezucht.*" (Vloeberghs, 179-82) Douglas (2010) en Eakin (2004) stelden vast dat voor individueel beleefde trauma's (vaak gelinkt aan seksueel misbruik) in autobiografieën voor volwassenen het creëren van een onuitwisbare en schokkende leeservaring veel minder aanvaard is. Diegenen die hun ervaringen in grafisch detail beschrijven, zo concludeert Douglas, worden "*...commonly accused of sensationalism and/or attempting to "up the ante" - transgressing the boundaries of acceptable representation.*" (Douglas, 113) Als het om dit soort trauma's gaat, is het culturele conventie om niet té veel detail te geven, zelfs in volwassenenliteratuur. Als dit geldt voor volwassenen, geldt het des te meer voor kinderen en jongeren omwille van hun veronderstelde emotionele kwetsbaarheid. Kokkola stelt dat gekaderde stiltes om pedagogische redenen best de plaats innemen van grafische details om traumatische gebeurtenissen of ervaringen voor kinderen over te brengen (Kokkola, 23-25). Zowel voor kinderen, maar ook voor adolescenten en volwassenen, lijkt het dus een algemeen aanvaard gebruik om voor *individueel* beleefde trauma's niet te expliciet te zijn.

Voor jou 10 anderen past de gekaderde stiltes op verschillende manieren consequent toe: door met herhalingen te werken en de taal op die manier op een symbolisch niveau te tillen waardoor de lezer onbewust op de ernst en impact van de situatie wordt gewezen (emotioneel trauma) en door stapsgewijs het misbruik te introduceren en het nadien slechts kort en zonder detail te benoemen (fysiek trauma). In *Hou van mij* houdt Monisha zichzelf en daarmee ook de lezer op een veilige afstand van de traumatische herinneringen door een 'ijsmuur' op te werpen, en ook hier worden de traumatische gebeurtenissen progressief geïntroduceerd door middel van kleine hints. In de twee andere boeken is er wél sprake van grafisch detail. De Vlieger gebruikt in *Getekend* dezelfde geleidelijkheid om de traumatische ervaring te introduceren, maar schakelt over naar gedetailleerde, in dialogvorm weergegeven scènes tussen moeder en dochter om de traumatiserende situaties te schetsen. Hoewel de vernederingen ernstig zijn en een blijvende impact hebben op de protagonist, geeft de beschrijving ervan in grafisch detail geen gevoel dat de verteller uit is op sensatiezucht of ongepaste confidenties. Een aantal verklaringen kunnen hieraan ten grondslag liggen.

- (1) Het gedrag van de moeder ten aanzien van haar dochter is een zware vorm van pestgedrag. Dat soort gedrag is voor kinderen en jongeren weliswaar destabiliserend maar niet ongekend. De scholen schenken uitgebreid aandacht aan pesten en er openlijk over praten is voor jonge mensen – althans in een pedagogische setting – niet nieuw. In

dat opzicht zijn ook de grafische beschrijvingen in *Getekend* voor de lezer weliswaar schokkend maar niet nieuw.

- (2) Daarnaast blijven de vernederingen van de moeder ten aanzien van haar dochter *psychologisch* van aard, en wordt het kind nooit *fysiek* bedreigd. Zonder hiermee een appreciatie te geven van de ernst van psychologische vernederingen, lijkt het er onzes inzien op dat het beschrijven van trauma's die de fysieke integriteit van mensen aantasten gevoeliger liggen dan de beschrijving van trauma's die niet fysiek van aard zijn. Fysieke ervaringen in detail beschrijven wordt afgedaan als op sensatiebelust en exhibisionistisch (Douglas, 113), veel eerder dan dat bij emotionele trauma's het geval is.

In *Miss Dakloos* is er evenzeer sprake van grafische details in het weergeven van de traumatische gebeurtenissen, die in dit geval wél van fysieke aard zijn. Het gaat bovendien om één van de fysiek meest kwetsbare en ingrijpende vormen van misbruik – verkrachting – op fysiek het meest kwetsbare wezen: een kind van vier. Ook in dit boek wordt het misbruik progressief geïntroduceerd, al is dat wel relatief: al op bladzijde dertien wordt er over incest gesproken en op bladzijde veertien wordt de eerste scène beschreven. En al worden ze niet tot in het allerkleinste detail uitgewerkt, de scènes zijn beschrijvend genoeg om schokkend te zijn. Ze gaan dus in tegen de culturele conventie, en al zeker tegen de gebruikelijke 'afstand' die in de behandeling van dit soort thema's gepast wordt geacht binnen de jeugdliteratuur. Zonder afbreuk te doen aan deze manifeste 'overschrijding' van wat gebruikelijk is, zijn er twee elementen die 'verzachtend' lijken te werken:

- (1) de narratieve inbedding van de grafische beschrijvingen. Ama is immers expliciet zwijgzaam over haar traumatische ervaringen ten aanzien van de mensen die ze kent. In *het verhaal, ten aanzien van de personages* is er dus sprake van gekaderde stiltes. De grafische details worden enkel in de herinnering van Ama weergegeven en die zijn niet toegankelijk voor de andere personages, wel voor de lezer. Rood heeft het zo geconstrueerd dat de grafische details in feite *niet* voor een publiek bedoeld zijn. Daarom komen ze niet sensatiebelust of exhibisionistisch over.
- (2) Ten tweede verzacht de manier waarop de stiefvader gerepresenteerd wordt, de impact van de grafische details. Hij wordt niet 'duivels' afgeschilderd en het boek geeft niet het gevoel dat er moet worden afgerekend met de 'dader'. Dat was wel het geval in de voorbeelden die Douglas (2010) aanhaalde en die ze als onethisch kwalificeerde: naast de expliciete grafische details werden de daders ook echt als daders neergezet. De openheid in het boek gold daarbij als een vorm van 'geoorloofde beschadiging'. Dat gebeurt hier niet. Gegeven de ernst van de feiten wordt het principe van niet-beschadiging in de representatie van de ander hier zorgvuldig toegepast. Hier wordt later nog dieper op ingegaan.

B. Erkenning van de limieten van het geheugen

Erkennen dat het geheugen gelimiteerd is, is een tweede element dat in een autobiografie bijdraagt aan een ethische representatie van eigen ervaringen. Er werden twee manieren gedetecteerd die de limieten van het geheugen in de autobiografie aangeven: heel expliciet meegeven waar het geheugen faalt en waar herinneringen nog heel scherp en precies voor de geest kunnen gehaald worden, of de tekst opvatten als een echo van het geheugen ('chronotoop van het geheugen') door te werken met thematische associaties, flashbacks, flashforwards en/of herhalingen.

Noch in *Hou van mij*, noch in *Getekend* is er nauwelijks iets terug te vinden dat wijst op één van deze twee toepassingen. *Hou van mij* speelt zich bijna volledig af op het moment van vertellen, in het 'nu'. De lezer krijgt heel weinig concrete informatie over de thuissituatie en hoe de relatie met haar moeder was vóór Monisha vertrok. Eén keer in het boek vertelt Monisha over de

abortus en over hoe ze haar zusje verwaarloosde, maar dat gebeurt in een droom zodat er opnieuw geen beroep gedaan wordt op (de werking van) het geheugen. In *Getekend* is de afwezigheid van een falend geheugen opvallender en in feite minder evident dan bij *Hou van mij*. Wanneer Monisha (*Hou van mij*) een verhaal vertelt over het 'nu' en af en toe droomt of alludeert op dingen uit het verleden, gaat dat over gebeurtenissen van maximum drie jaar terug. Katja (*Getekend*) vertelt een verhaal van vijftien jaar en langer geleden, en toch wordt het geheugen nooit in twijfel getrokken. In de twee andere boeken wordt telkens één van de technieken intensief gebruikt: in *Voor jou 10 anderen* is dat het expliciet wijzen op het (falend) geheugen, *Miss Dakloos* volgt de 'chronotoop van het geheugen'. Ama, die haar verhaal vertelt in de tegenwoordige tijd, heeft tijdens haar treinreis naar het proces continu flashbacks die ook in de tegenwoordige tijd zijn geformuleerd. De lezer krijgt zo een goed inzicht in de manier waarop Ama werd opgevoed. Over het gebruik van de tegenwoordige tijd zei Kokkola (2003) dat die krachtig werkt omdat de lezer het gevoel krijgt aanwezig te zijn bij het gebeuren en zich dus fysiek in staat voelt om het waarheidsgehalte van wat wordt gezegd, te controleren (Kokkola, 64) In *Miss Dakloos* wordt dit gevoel bevestigd: de lezer wordt mee deelgenoot. In *Voor jou 10 anderen* wijst Cynthia er continu op dat ze sommige details niet meer exact weet, terwijl sleutelmomenten in haar geheugen staan gegrift. Na mama Riet leeft ze als verdoofd en aan die periode heeft ze nauwelijks nog herinneringen. De manier waarop in dit boek de limieten van het geheugen worden onderkend, in combinatie met de nadruk die ligt op de geconstrueerdheid van de tekst (bijvoorbeeld door de lezer aan te spreken), komen overtuigend over en dragen in niet geringe mate bij tot een authentiek gevoel.

C. Presentatie van het zelf

Ten slotte zou ook de 'presentatie van het zelf' een bepalend element zijn in de 'ethics of form'. Onder andere Smith & Watson (2010) en Douglas (2010) wijzen erop dat autobiografische teksten nooit met één duidelijke stem spreken. De vertellende 'present self' van de schrijver en de 'past self' waarover verteld wordt zijn beiden heterogeen en gefragmenteerd. In een project van samenwerking met een professionele auteur komt diens stem daar bovendien nog overheen. De meerstemmigheid (op een narratief technisch niveau) enerzijds en de manier waarop een 'ik' gefragmenteerd wordt voorgesteld (op een narratief inhoudelijk niveau) anderzijds zouden bijdragen tot een authentieke representatie. Ook Kokkola (2003) stelde het gebruik van gefragmenteerde identiteiten vast in de jeugdliteratuur, al was dit geen strikte vereiste opdat de representatie authentiek zou overkomen. Meer nog, voor kinderen bleek het gebrek aan fragmentatie net de authenticiteit te verhogen. (Kokkola, 106-107)

In *Voor jou 10 anderen* en *Miss Dakloos* is die meerstemmigheid van de protagonist heel duidelijk aanwezig. De adolescente verteller Cynthia blikt terug op vroeger. Maar de periode bij mama Riet, toen Cynthia een klein meisje was, wordt vooral door dialogen weergegeven waardoor we ook die jonge Cynthia rechtstreeks horen. Gefragmenteerd neergezet wordt Cynthia in mindere mate. Er is wel sprake van een evolutie in haar persoonlijkheid, maar niet van verschillende identiteiten. De ontwikkeling die ze doormaakt, volgt de structuur van een ontwikkelingsroman waarin een (relatief) harmonieuze periode – de tijd bij mama Riet - gevolgd wordt door onzekerheid en liminaliteit. Die liminaliteit wordt gekenmerkt door een scheidingsfase in de crisisopvang en het meidenopvangtehuis waar Cynthia als verdoofd rondloopt, een transitfase waarin de emoties losbarsten en ze, begeleid door Ans, de weg vooruit zoekt, en een re-integratiefase waarin ze contact neemt met haar verleden en zichzelf opnieuw op spoor probeert te zetten. Ook *Miss Dakloos* is meerstemmig: in de flashbacks in de tegenwoordige tijd horen we de stem van Ama vanaf haar vierde tot op het punt waarop ze 'nu' is beland, én we horen de vertelstem van de twintigjarige Jojo. Bij *Miss Dakloos* is bovendien ook sprake van identiteitswissels: Ama Matthews wordt Ama Mulula wordt Jojo Matthews wordt Miss Dakloos. De andere twee boeken (*Hou van mij* en *Getekend*) zijn noch meerstemmig noch gefragmenteerd,

maar ook hier is sprake van een duidelijke evolutie in de persoonlijkheid van de protagonist, net zoals bij *Voor jou 10 anderen*.

De presentatie van het zelf als gefragmenteerd komt dus slechts éénmaal voor. Verwijzend naar Kokkola, is fragmentatie niet strikt noodzakelijk opdat een autobiografische tekst toch authentiek zou zijn. Op basis van de vaststelling dat zowel *Voor jou 10 anderen* als *Miss Dakloos* actief de kinderstem laten horen door met dialogen te werken (zoals bij *Voor jou 10 anderen*) of van focalisator te wisselen (in de flashbacks van *Miss Dakloos*) en het perspectief van het kind in beide gevallen de authenticiteit versterkt, doet ons besluiten dat de inzet van het kindperspectief in het algemeen een wezenlijke meerwaarde geeft aan de geloofwaardigheid en de authentieke representatie van eigen ervaringen.

Bij de representatie bestaat het risico dat de stem van de professionele auteur het verhaal - zelfs ongewild - domineert. Deze problematiek wordt in de laatste paragraaf - die specifiek over collaboratieve projecten gaan - nader toegelicht.

Auteursintentie en kindbeeld

In het theoretisch deel kwam naar voren dat fragmentatie en auteursintentie mogelijk gerelateerd zijn, waarbij een eerder expressieve auteursintentie naar boven kwam bij auteurs die enkel vanuit het kindperspectief schrijven en geen 'duiding' geven in een voor- of nawoord (individuele relevantie). Auteurs die terugblikten en een voor- of nawoord schreven, leken eerder een pragmatische auteursintentie te hebben (actuele relevantie).

Hou van mij geeft in het boek expliciet de auteursintentie mee, met name lezers hoop geven dat het ondanks tegenslagen wel goed kan komen. Bij *Getekend* is de auteursintentie van De Vlieger te vinden op haar website: alle KOPP kinderen een hart onder de riem steken én meer inzicht in en daardoor appreciatie brengen voor de zorgsector. Ook hier is de auteursintentie dus pragmatisch. Beide boeken hebben (1) een (vorm van) voor- of nawoord en (2) spreken (bijna uitsluitend) met een volwassen stem.

Miss Dakloos en *Voor jou 10 anderen* zijn boeken waarin de 'working through' van de co-auteur veel dieper wordt gevoeld: de traumatische gebeurtenissen worden herverteld, in hun context geplaatst, geïnterpreteerd, en naar een bewust, gestructureerd verhaal omgezet (Vloeberghs, 183). De andere twee boeken hebben dat veel minder omdat ze in verhouding eenvoudigweg te weinig ingaan op de traumatische ervaring zelf en in plaats daarvan de nadruk leggen op de periode erna. In *Voor jou 10 anderen* en *Miss Dakloos* krijgt de lezer nooit het gevoel dat de boeken met een pedagogische intentie zijn geschreven. De co-auteurs willen inzicht verschaffen in wie ze zijn. Bij Jojo Matthews is er een bijkomende persoonlijke reden denkbaar, met name wat Gilmore (2001) heeft aangeduid als het autobiografisch schrijven als alternatieve jurisdictie. Hier kan 'rechtgezet' en 'recht gezegd' worden wat elders niet of onvoldoende gebeurde. De stiefvader Mulula is immers vrijgesproken en Jojo toont hier de 'counterstory' zonder dat het ook als een 'afrekening' overkomt. Daarvoor wordt hij te genuanceerd geportretteerd. De focus ligt op de individuele relevantie van de co-auteurs en is er sprake van een expressieve intentie vanuit hun kant. De vormelijke en inhoudelijke keuzes van de professionele auteurs duiden er op dat zij een autonomistische intentie hadden. De twee boeken hebben (1) geen voor- of nawoord of enige andere duiding in de peritext en (2) gebruiken naast de 'volwassen verteller' óók een kindperspectief. Deze analyse bevestigt hetgeen eerder in het theoretische deel ter sprake kwam. Al wordt hier de nuance gemaakt dat een kindperspectief weliswaar een noodzakelijke voorwaarde is, maar dat niet het volledige boek vanuit dit perspectief moet geschreven zijn om toch niet-pragmatisch maar expressief (vanuit het oogpunt van de co-auteur) te zijn.

Schrijven vanuit het kindperspectief, zo bleek uit de theoretische analyse, duidt op nog een tweede belangrijk gevolg : teksten met dat perspectief portretteren het kind op een kinderlijke, niet beoordelende manier zonder dat het daarmee aan agency inboet. Door het veelvuldig gebruik van de dialoog in het eerste deel van *Voor jou 10 anderen*, wordt het effect van een

competent kind gecreëerd. En hetzelfde gebeurt door de flashbacks die Ama heeft maar die in dialoogvorm en in de tegenwoordige tijd worden geschreven. We krijgen de indruk dat er een competent kind spreekt. Over *Hou van mij* kan in dit geval weinig worden gezegd: de lezer krijgt nauwelijks informatie over Monisha toen ze kind was en in *Getekend*, waarin de volwassen Katja terugblijkt op haar verleden, geldt in feite hetzelfde: ook hier is de informatie over Katja als kind te schaars om uitspraken over agency te doen.

D. Besluit Ethics of form

Uit de analyse van het onderzoek rond ethiek en life writing in de *volwassenen*literatuur in het theoretisch deel legden we de ingrediënten samen die essentieel werden gevonden voor een authentieke representatie van de werkelijkheid. Dat zijn diegenen die hierboven zijn toegepast. Uit de toepassing blijkt dat van de vier boeken uit de Slashreeks die werden geanalyseerd, één boek – *Voor jou 10 anderen* – alle ingrediënten gebruikt: aan het autobiografisch verbond is voldaan, de technieken die de representatie van de historische authenticiteit versterken worden toegepast, en de drie ‘ethics of form’ (falend geheugen, meerstemmigheid, gekaderde stilte) zijn secuur toegepast. Alleen wordt er nergens expliciet gemaakt wat het bereik is van het ‘pacte référentiel’: wat is feit en wat is fictie? *Miss Dakloos* is het tweede boek dat bijna alle ingrediënten, behalve één, inzet. Hier wordt de culturele conventie die voor traumatisch autobiografieën voor volwassenen geldt om “*private hurt*” niet publiek te luchten, overboord gegooid. Rood beschrijft in grafisch detail het seksueel misbruik dat Ama moet ondergaan. Door de manier waarop die grafische details worden ingebed in het boek, als privégedachten van Ama enerzijds en met een genuanceerd beeld van de stiefvader die het seksueel misbruik pleegt anderzijds, beleeft de lezer de representatie van deze ervaringen niet als onethisch. We suggereren daarom de hypothese dat de culturele conventie wél geldt wanneer het in grafisch detail weergegeven van een inbreuk op de lichamelijke integriteit gepaard gaat met een ongenueerde representatie van de ‘ander’ (de dader), dat is een representatie die beschadigend is omdat er onvoldoende context wordt gegeven bij de ander, of er louter vanuit een beschuldigende intentie wordt geschreven. De combinatie van de twee elementen samen lijkt op ethisch vlak moeilijk te liggen. Wanneer grafische details worden prijsgegeven zonder een beschuldigende of ongenueerde component, hoeft de representatie niet altijd onethisch over te komen.

In de boeken *Hou van mij* en *Getekend* worden de ingrediënten van ‘ethics of form’ nauwelijks gebruikt. *Hou van mij* brengt de traumatische gebeurtenissen wel via gekaderde stiltes maar de rest van de elementen zijn niet aanwezig. Op zich vormt dat ook geen probleem: er is geen sprake van een autobiografisch verbond en er wordt expliciet gezegd dat het om een roman gaat. Bij *Getekend* ligt dat anders: het autobiografische verbond ligt hier wel vast, terwijl er geen enkel ingrediënt van de ethics of form actief wordt ingezet en de representatie van de vader gekwalificeerd kan worden als ‘ongeoorloofde beschadiging’.

Wat de vier boeken allen gemeen hebben, is de progressieve introductie van de traumatische gebeurtenis: de lezer wordt voorbereid op het feit dat de protagonist iets schokkends heeft meegemaakt en misschien gaat vertellen. Dat doet denken aan het *tijdelijk achterhouden van informatie*, een toepassing van de gekaderde stilte waarvan Kokkola (2003) vaststelde dat ze ruim gebruikt wordt in de kinder- en jeugdliteratuur. Het valt op dat in *Hou van Mij* en *Voor jou 10 anderen* de emotionele trauma’s op een heel specifieke manier tot uiting worden gebracht: in *Voor jou 10 anderen* wordt via letterlijke herhaling van woorden en zinnen op de kantelmomenten in Cynthia’s leven de aandacht gevestigd op het belang ervan en in *Hou van mij* staat het symbool van de ijsmuur voor een gekaderde stilte. Dit doet besluiten dat emotionele trauma’s moeilijk in beelden te vatten zijn en dat auteurs daarom symbolische elementen inzetten die voldoende uitgesproken zijn om als gekaderde stilte het trauma over te brengen.

We kunnen concluderen dat de ingrediënten die voor life writing voor een volwassen publiek gelden, ook gebruikt worden voor boeken voor adolescenten. Twee van de drie boeken met een autobiografisch verbond voldoen volledig aan de bouwstenen die bijdragen aan een ethische

representatie. Hierna onderzoeken we of en in welke mate de 'ethics of form plus' die we voor kinder- en jeugdliteratuur formuleerden, gebruikt worden in de vier Slashboeken.

2.3 Ethics of form plus

Bovenop de ethische eisen die aan autobiografieën voor volwassenen worden gesteld, detecteerden we op basis van onderzoek uit de jeugdliteratuur twee elementen die specifiek voor jonge lezers relevant zijn. De twee strategieën die we als 'ethics of form plus' formuleerden zijn (1) de manier waarop het kwade wordt gerepresenteerd en (2) de manier waarop naar de normaliteit wordt teruggekeerd. In de kinder- en jeugdliteratuur worden deze strategieën gemeenzaam ingezet om de lezers 'te sparen', omdat men ervan uitgaat dat hun emotionele draagkracht beperkter is dan die van een volwassene en omdat ze nog volop op zoek zijn naar houvast en naar hun eigen identiteit. Literatuur die geruststelt (het kwade), hoop geeft en de weg wijst (de normaliteit) komt daaraan tegemoet. Wanneer het thema echter een traumatische ervaring is, staat dit onvermijdelijk op gespannen voet met een geruststellende en hoopgevende boodschap. We onderzoeken hoe met deze spanning is omgegaan in de vier boeken.

A. Het kwade

In de vier onderzochte boeken komt het kwade, "*the feared intruder*" - een term van Wagner - van binnen het gezin (Wagner, 161). Dat is in de kinder- en jeugdliteratuur hoogst uitzonderlijk. Maar voor dit onderzoek werden deze vier boeken uit de Slashreeks geselecteerd *omwille* van dit specifiek kenmerk. In twee van de vier boeken is er sprake van seksueel misbruik binnen het gezin. De behandeling van dit thema in een autobiografie is zo goed als ongezien in de Nederlandstalige jeugdliteratuur. De enige uitzondering hierop is *Zeer kleine liefde* (1999) van Ted van Lieshout, een "*poëtische compositie (...) rondom het thema van een kind met een pedofiele ervaring, omdat het nu eenmaal deel uitmaakte van mijn jeugd en ik vond dat het niet mocht ontbreken in het portret van een jeugd dat ik met mijn oeuvre graag wil schetsen.*" (Van Lieshout, 261) Waar seksueel misbruik of incest wel thema's zijn in jongerenfictie, is het in een autobiografische context zo goed als taboe. De combinatie van het besef dat het (1) om waargebeurde ervaringen gaat waarbij (2) de dreiging (in het geval van de twee Slashboeken) van binnen het gezin komt met (3) de beperkte emotionele draagkracht van kinderen, maakt het thema op zijn minst delicaat, en voor sommigen allicht ongeschikt voor niet-volwassen lezers. In *Voor jou 10 anderen* is het misbruik niet de traumatische ervaring waar het meeste nadruk op wordt gelegd. Wat Mia deed is latent aanwezig in het boek - traumatiserend, maar wel ondergeschikt aan het emotionele trauma dat door mama Riet wordt bewerkstelligd. In *Miss Dakloos* is de incest daarentegen wel prominent aanwezig.

Uit de analyses van Kokkola (2003) van Holocaustliteratuur voor kinderen bleek dat het kwade, de nazi's, altijd extern gefocaliseerd worden, nooit met eigen emoties en enkel door beschrijvingen van externe kenmerken. De reden waarom dit op die manier gebeurt is om te vermijden dat kinderen zich met het personage zouden identificeren. Omdat een kind nog onvoldoende levens- en lezerservaring heeft, neemt het geen afstand wanneer personages intern gefocaliseerd worden; interne focalisatie zou kunnen leiden tot sympathie met de dader en op die manier tot een pedagogisch onverantwoorde verwarring van wat goed en kwaad is. Dat risico lijkt ons vanwege het doelpubliek van de Slashreeks, jongeren van adolescentie leeftijd, niet meer waarschijnlijk. De grenzen van goed en kwaad zijn op die leeftijd gelegd en externe focalisatie om die reden kan dan ook geen verklaring zijn. Toch wordt "*the feared intruder*" in de vier boeken extern gefocaliseerd. De eerste, heel logische verklaring daarvoor volgt uit het genre: de autobiografie wordt vanuit het perspectief van de auteur verteld, waardoor de andere personages altijd extern gefocaliseerd worden. Maar als het gaat om *Voor jou 10 anderen* en *Miss Dakloos* is er een opvallend verschil met hetgeen Kokkola (2003) vaststelt: bij haar creëert de

externe focalisatie een bewuste afstand van het kwade, in de twee Slashboeken wordt er ondanks de externe focalisatie wel een zekere sfeer van genegenheid binnen het gezin en ten aanzien van het kwade gecreëerd. Er is niet *alleen* de traumatische ervaring, het kwade van binnenuit wordt in beide boeken genuanceerd door ruimte te laten voor wat *ook* 'liefdevol' was. Dat genuanceerd beeld van het kwade komt door een combinatie van verschillende elementen tot stand: beide boeken brengen het verhaal ook vanuit een kindperspectief. Bij *Voor jou 10 anderen* gebeurt dat in deel één door met dialogen te werken, bij *Miss Dakloos* in de flashbacks. De kinderen registreren niet alleen het misbruik of de mishandeling, maar *ook* het leven dat ernaast binnen het gezin plaatsvond. De protagonisten worden daardoor als een 'rondere' persoonlijkheid ervaren waarbij niet alleen gefocust wordt op wat het kind 'heeft moeten ondergaan', maar waarbij ook getoond wordt hoe het kind 'kind' kon zijn buiten en naast dat misbruik. Het geeft hen agency, ze zijn in staat zichzelf te 'redden'. Het leven binnen het gezin wordt niet enkel herleid tot het trauma en op die manier wordt het kwade dus ook verzacht.

In de twee andere boeken blijft het kwade – de biologische moeder – een vaag personage. In het geval van *Hou van mij* wordt de traumatiserende relatie met de moeder zodanig op de oppervlakte gehouden dat de dreiging minimaal wordt aanvoeld in het boek. De focus ligt op het dagelijks leven van Monisha nadat ze bij haar moeder is vertrokken. *Getekend* legt dezelfde klemtoon – het genezingsproces – en ook haar moeder blijft daardoor een personage 'vanop afstand'. Beide boeken contextualiseren de oorzaak van het kwade (het gaat om een ziekte). Die verklaring werkt geruststellend.

Wanneer het kwade van binnen het gezin komt, worden dus twee strategieën gebruikt. In de eerste wordt benadrukt dat 'niet alles binnen het gezin slecht is'. In plaats van bewust afstand te houden, zoals gebeurt bij het kwade *dat van buitenaf* komt, wordt hier – door een kindperspectief te gebruiken – net bewust diepgang gecreëerd en *extra* aandacht besteed aan het leven binnen het gezin. Zo is 'thuis' niet alleen maar gelijk aan 'dreiging' maar behoudt de lezer toch ook een beeld van 'geborgenheid' en 'zekerheid', gevoelens die gewoonlijk met 'thuis' worden geassocieerd. In de tweede strategie blijft het kwade vaag en extern maar is er een rationele verklaring (in dit geval ziekte) voor het 'kwade'.

B. Terugkeer naar de normaliteit

Voor kinderen is de zekerheid dat alles – ondanks zware beproevingen – toch altijd terug goed komt, een noodzakelijke geruststelling. Voor adolescenten geldt dit minder imperatief. Maar in een autobiografie zit die geruststelling sowieso inherent in het genre vervat: de protagonist is in elk geval 'normaal genoeg' om een boek te schrijven. Die zekerheid krijgen ook de lezers van de Slashboeken. Yasmine van Leur expliciteert dat en maakt die hoopgevende boodschap zelfs tot doelstelling van het boek. In drie van de vier boeken is de 'resurrectie' ook een onderdeel van het verhaal. Zowel in *Voor jou 10 anderen*, in *Hou van mij* als in *Getekend* wordt de lezer deelgenoot van het genezingsproces. De verhalen volgen de structuur van een ontwikkelingsroman waarin (zicht op) de reïntegratie in de maatschappij het eindpunt van het boek is. Het valt op dat in de drie gevallen dit 'genezingsproces' begeleid wordt door een volwassene die hen de juiste richting aanwijst. Het lijkt erop dat de reeks zich op die manier tot doel stelt een overkoepelende boodschap mee te willen geven aan jongeren: sluit je niet af maar stel je open voor hulp van buitenaf, je hoeft niet alles zelf uit te zoeken, je staat er nooit helemaal alleen voor.

Maar 'zicht op reïntegratie in de maatschappij' betekent daarom nog geen gesloten einde. *Getekend* is van de vier het enige boek dat volledig gesloten eindigt: daar zorgt de volwassene Katja in het laatste hoofdstuk voor, die inmiddels gelukkig getrouwd is en moeder. *Hou van mij* sluit af met de woorden "*Het is goed zo*", waarmee het boek in elk geval met een 'structural closure' eindigt. Het voorwoord van Yasmine van Leur doet dienst als 'psychological closure'.

Voor jou 10 anderen is minder definitief: er is wel sprake van een 'structural closure'. Cynthia belt iedereen op en heeft zo een stap in de goede richting gezet. Maar het is wel de externe begeleider Ans die haar in de laatste zin nog de juiste richting uit moet wijzen. Psychologisch is ze er nog niet helemaal, maar er is wel hoop. Dat laatste is er minder aan het eind van *Miss Dakloos*. Hier kan men spreken van 'aperture'. Jojo heeft aan het eind geen dak boven haar hoofd, staat er alleen voor en ze schrijft een –weliswaar hoopvol- verhaal in haar dagboek waarin ze een goed einde fantaseert. Maar dat is heel duidelijk zelf verzonnen. De lezer blijft in het ongewisse over hoe het *Miss Dakloos* zal vergaan.

De terugkeer naar de normaliteit is inherent aan de autobiografie, ook in die voor volwassenen. In combinatie met de nadruk in de boeken op de re-integratie duidt dit op een bewuste strategie om zeker een geruststellend, hoopvol einde te bieden. Enkel bij *Miss Dakloos* is dit niet het geval. In combinatie met het thema van het boek en de manier waarop de ervaringen grafisch worden uiteengezet, lijkt dit boek dan ook eerder geschreven voor een ervaren publiek.

2.4 De representatie van de belangrijke ander

De vier boeken gaan over traumatische gebeurtenissen die binnen het gezin plaatsvonden. Onvermijdelijk spelen 'belangrijke anderen' – in dit geval een pleegmoeder, twee keer de biologische moeder en een stiefvader – hierin een centrale rol. Doet de manier waarop deze 'anderen' gerepresenteerd worden er ethisch toe? Couser (2004) stelt twee principes voorop als gids bij de representatie van de 'belangrijke andere'. Volgens het principe van de autonomie zouden derden – afhankelijk van hun centraliteit in het verhaal – moeten weten dat er over hen wordt geschreven en zouden ze toestemming moeten geven. Hoewel het als leidraad kan helpen, bleek dit ook in autobiografieën voor volwassenen geen algemeen en toegepast principe. Voor de vier boeken onder analyse weten we niet of de 'belangrijke anderen' vooraf wisten van of hun toestemming gaven aan het project. Het lijkt weinig waarschijnlijk en er is geen enkele indicatie in de paratekst te vinden in die richting. Maar het is niet uitgesloten. Het tweede principe, dat van het 'niet beschadigen', bleek binnen life writing een 'morele aspiratie' en geen verplichting. Maar uit de praktijkvoorbeelden in het theoretisch gedeelte bleek wel dat de boeken waarin de ander gewild en expliciet beschadigd werd, ook al ging het om daders van incest, als het minst ethisch werden ervaren. Couser (2004) gaf aan dat de auteur in elk geval wel blijf moet geven van een openlijk bewustzijn van wat ethisch is, hetzij door te benadrukken dat het om een subjectief verhaal gaat, hetzij door aan te geven dat de herinneringen fragmentarisch zijn, hetzij door de 'ander' goed te contextualiseren of door het perspectief zo te kiezen dat er niet geoordeeld wordt. Uit de theorie is gebleken dat wat dit laatste aspect betreft, de keuze voor een kindperspectief de mogelijkheid creëert om over trauma te schrijven zonder te veroordelen of te beoordelen (Kokkola, 105. Douglas, 91)

De manier waarop mama Riet gerepresenteerd wordt, voldoet bijna aan al deze vereisten van openlijk bewustzijn: in het eerste deel wordt mama Riet vooral geschetst vanuit het kindperspectief van Cynthia in de dialogen. Uiteindelijk wordt het gedrag van mama Riet gecontextualiseerd als "*simpel en kinderlijk*". Bovendien wordt de subjectiviteit van de herinnering van Cynthia in de verf gezet door die herinneringen aan het eind te confronteren met de herinneringen van de andere kinderen uit het illegaal tehuis: die zijn helemaal anders. Hoewel mama Riet niet als een engel wordt afgeschilderd, getuigt de manier waarop ze wordt gerepresenteerd van een openlijk bewustzijn van de ethische aspecten en komt het niet beschadigend over. Hetzelfde geldt voor *Hou van mij* en deels voor *Getekend*: het gedrag van de moeders van Monisha en van Katja wordt gecontextualiseerd, ze zijn ziek, er is een rationele verklaring. Dat geldt niet voor het gedrag van de vader van Katja in *Getekend*. De manier waarop hij gevoelloos en ongeïnteresseerd reageert op de omstandigheden van zijn dochter is wreed omdat het niet te verklaren is. Op dit punt is de representatie wel kwetsend en zou men kunnen spreken van een 'ongeoorloofde beschadiging' van de vader. (Couser 28-30) Het berokkende nadeel dat door deze representatie aan de vader wordt gedaan, is ongerechtvaardigd omdat zijn

gedrag beoordeeld wordt vanuit een terugblikkende, volwassen context. Normaliter herinnert Katja zich in het beste geval slechts kleine fragmenten met en van haar vader, haar inzichten zijn sindsdien onvermijdelijk aangevuld met 'cultural memories'. Barbour raadt autobiografen aan het leven van 'belangrijke anderen' vanuit de *vroegere* context te onderzoeken en pas wanneer dat gebeurd is, een genuanceerd verhaal te schrijven, ofwel het niet te behandelen. (Douglas, 146. Barbour in: Eakin, 73-100)

Hoewel het principe van het 'niet-beschadigen' in de representatie van de ander enkel als morele aspiratie geldt, voelen teksten waarin dit principe niet wordt gerespecteerd ongemakkelijk en minder geloofwaardig aan dan teksten waarin nuance en context de boventoon voeren.

3. Collaboratieve projecten

De elementen die tot nog toe besproken werden, zijn zowel van toepassing op autobiografieën door één auteur of op collaboratieve projecten. Maar collaboratieve projecten, zoals de Slashreeks, hebben een aantal specifieke kenmerken die niet gelden voor een 'solo-autobiografie' en die op vlak van ethiek onder de loep moeten worden genomen: met name de samenwerking tussen auteur en co-auteur en de representatie van de co-auteur door de auteur. Op die samenwerking werd al ingegaan wanneer de paratekst ter sprake kwam. We gaan er hier nog even dieper op in.

3.1 Ethisch partnerschap tussen auteur en co-auteur

Couser (2004) stelt dat een project van samenwerking ethisch is als de relatie tussen schrijver en subject maximaal gelijkwaardig is. Maar in de meeste gevallen zit er in zo'n samenwerking altijd een machtsverhouding. In het geval van de Slashreeks bestaat die er in de eerste plaats in dat een volwassen, ervaren auteur het verhaal schrijft van de jonge, onervaren 'auteur'. Het gaat hier dus om een leeftijdsverschil en om een verschil in professionele ervaring. Om te vermijden dat er sprake is van 'druk' wordt de 'geïnformeerde toestemming' als basisvoorwaarde voor samenwerking voorzien. Dat is van buitenaf moeilijk verifieerbaar en een ethisch ideale situatie is daarom diegene waar het samenwerkingsproces gedocumenteerd is. In het geval van de vier boeken is dat nauwelijks het geval. Voor Cynthia van Eck (*Voor jou 10 anderen*) kan ervan uitgegaan worden dat ze wist waaraan ze begon omdat Oldenhave het hele proces al eens met een ander meisje was doorlopen terwijl Cynthia bij haar inwoonde. In het geval van Yasmine van Leur krijgt de lezer een heel klein beetje 'story of the story' in het voorwoord: hierin beschrijft ze in één zin het proces dat naar dit boek heeft geleid. Maar het is evengoed mogelijk dat het boek uiteindelijk zo ver afstond van wat Yasmine had verteld dat ze nadien toch wat afstand wilde doen van het verhaal en daarom expliciet schrijft dat het een roman is. Maar ook dat is slechts één van vele mogelijke hypothesen, want er wordt geen informatie gegeven over de instemming van de jongeren. Uit een interview met Van de Vendel blijkt wel dat er met hen zakelijke afspraken zijn gemaakt: "een verschil is, denk ik, wel dat zij zich meer richtten tot kinderen, terwijl de Slash-auteurs kiezen voor jongeren op de grens van de volwassenheid. Nieuw is dat de samenwerking tussen een schrijver en een jongere zo intensief is, en zich over langere tijd afspeelt. De boeken kun je dan ook beschouwen als echte co-producties. Daarom wordt de naam van de jongere even groot op het omslag afgedrukt als die van de auteur, en ontvangt deze eerste ook een deel van de royalties." (Van den Hove, 313) Voor Couser is het delen in de financiële opbrengsten in elk geval een belangrijke indicatie van geïnformeerde instemming. (Couser, 24)

3.2 Ethische representatie van de co-auteur door de auteur

Indien we ervan uitgaan dat alle co-auteurs geïnformeerde instemming gaven en de samenwerking tot en met de publicatie zonder problemen verliep, dan nog blijft toch de vraag of de co-auteurs, onder meer omwille van hun leeftijd, voldoende 'autonomie als capaciteit' hadden om de gevolgen van het project voldoende in te kunnen schatten. Matthews (*Miss Dakloos*) is tenslotte nog heel jong op het ogenblik dat haar verhaal in grafische detail en voor zover we kunnen nagaan niet geanonimiseerd verschijnt. De vraag stelt zich of schrijver en uitgever voldoende in het werk hebben gesteld om de autonomie van Jojo Matthews niet alleen te respecteren maar ook te *optimaliseren* door bijvoorbeeld haar privacy beter te beschermen. Het optimaliseren van de autonomie hangt nauw samen met de representatie van de co-auteurs door de auteurs. Couser stelt voor hier de 'ethics of care' als leidraad te hanteren waarbij de nadruk ligt op een *menselijke aandacht voor de noden* van de co-auteur in plaats van voor het *zakelijk respect voor haar rechten*. De instemming om het verhaal ter beschikking te stellen, geeft geen 'carte blanche' om er eender wat mee te doen. Hoewel Jojo Matthews mogelijk toestemming gaf aan Rood om de scènes van incest gedetailleerd te beschrijven, en ze er mogelijk op het ogenblik van de samenwerking geen probleem mee had dat haar echte naam werd gebruikt, schrijven de 'ethics of care' in dit geval misschien toch wel voor dat Rood als auteur haar co-auteur meer had moeten beschermen. Want hoewel het niet de bedoeling is dat een auteur in het verhaal (alleen maar) goed zou zijn ten aanzien van de informant, mag deze laatste wel verwachten dat de auteur haar geen nadeel berokkent en beschadigt. Volgens ons is de kans groot dat in het geval van Jojo Matthews wel is gebeurd. Oldenhave heeft hier wel enigszins rekening mee gehouden door ten minste een pseudoniem te gebruiken voor de protagonist en co-auteur en bij Botman zou men kunnen zeggen dat er sprake is van een 'samengesteld portret' waarbij het verhaal van Van Leur gemengd wordt met fictionele elementen. Hoewel deze ingrepen de jonge co-auteurs in zekere mate beschermen, beschermt het hen niet noodzakelijkerwijze tegen wat Couser de 'pijnlijke schok van de zelf-herkenning' heeft genoemd, die even impactvol kan zijn. De manier waarop *Miss Dakloos* wordt gerepresenteerd is de meest kwetsbare van de vier. Hier lijkt de 'autonomie als capaciteit' het minst geoptimaliseerd.

Tenslotte is er nog het gevaar dat de stem van de auteur de stem van de co-auteur overschaduwet. We kregen de indruk dat dit in het geval van *Voor jou 10 anderen* en van *Miss Dakloos* sterker speelde dan in *Hou van mij* en *Getekend*. Daar waar de geconstrueerdheid van de tekst duidelijker blijkt - in het geval van *Voor jou 10 anderen* uit de quasi perfecte toepassing van de ethics of form en in het geval van *Miss Dakloos* uit de technische ingrepen rond de chronotoop van het geheugen en de ondersteunende lay-out - komt de stem van de auteur duidelijker naar voren. In de teksten waar die geconstrueerdheid minder speelt - *Hou van mij* en *Getekend* - is de stem van de auteur niet dominant. Zo ontstaat er een 'paradox van de authenticiteit': bij teksten waarin de ethics of form worden toegepast, verhoogt volgens de theorie de authenticiteit, de professionaliteit die noodzakelijk is om dat te kunnen, verraadt tegelijkertijd de stem van de ervaren auteur, en vermindert daardoor de authenticiteit. Het lijkt erop dat wanneer een auteur een autonomistische intentie heeft, dit uiteindelijk deels ten koste gaat van de stem van de protagonist. De stem van de auteur wordt dus gehoord in de manier waarop hij met alle elementen waarop we in dit onderzoek nader ingingen, om is gegaan. Het is allicht op die manier dat ook Edward van de Vendel het bedoelde wanneer hij uitleg gaf over de keuze van en het samenwerkingsproces met de verschillende auteurs: "Ik praat mee, maar ik bepaal niets: ieder heeft zijn eigen stem en het is van belang dat je die zo duidelijk mogelijk hoort." (Van den Hoven, 317)

Bibliografie

Secundaire literatuur

- Aiken, J. "Interpreting the Past" in: *Children's Literature in Education*, vol. 16, nr. 2, 1985, pp. 67-83.
- Barbour, J. D. "Judging and Not Judging Parents" in: Eakin, P.J. (red) *The Ethics of Life Writing*, Cornell University Press, Ithaca, Londen, 2004, pp. 73-100.
- Begley, L. *Wartime Lies*, Balantine Books, New York, 1991.
- Booth, W. C. *The Company we Keep: An Ethics of Fiction*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londen, 1988.
- Burroughs, A. *Running with Scissors: a Memoir*, Hachette, Sydney, 2007.
- Couser, T. *Vulnerable Subjects. Ethics and Life Writing*, Cornell University Press, Ithaca, Londen, 2004.
- Diski, J. *Skating to Antarctica*, Granta Books, Londen, 1997.
- Dorris, M. *The Broken Cord*, Harper & Row, New York, 1989.
- Douglas, K. *Contesting Childhood. Authobiography, Trauma, and Memory*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, Londen, 2010
- Drucker, M. en Halperin, M. *Jacob's Rescue: a Holocaust Story*, Dell-Yealing Books, New York, 1993.
- Eakin, P.J. (red) *The Ethics of Life Writing*, Cornell University Press, Ithaca, Londen, 2004.
- Fairhurst, D. *Our Little Secret: A Father's Abuse, a Son's Life Destroyed*, Londen, 2007.
- Fisher, A. Q. *Finding Fish: A Memoir*, Hodder & Stoughton, New York, 2001.
- Frank, A. *Het achterhuis. Dagboekbrieven 12 juni 1942 – 1 augustus 1944*, Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam, 1993.
- Geerts, G. en Heestermans, H. *Van Dale. Groot woordenboek der Nederlandse taal*, Van Dale Lexicografie bv, Utrecht, Antwerpen, 1984.
- Genette, G. *Paratexts: Tresholds of interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, Melbourne, 1997.
- Gilmore, L. *The Limits of Autobiography. Trauma and Testimony*, Cornell University Press, Ithaca, Londen, 2001.
- Haaken, J. *Pillar of Salt: Gender, Memory, and the Perils of Looking Back*, Rutgers University Press, New Brunswick, New York, 1998.
- <http://www.deweekkrant.nl/media/item?mediaid=387230> geraadpleegd op 5 september 2015
- <https://eveliendevlieger.wordpress.com/2015/>, geraadpleegd 28 oktober 2015.
- <https://eveliendevlieger.wordpress.com/2015/> geraadpleegd 30 september 2015.
- <http://manbijthond.ncrv.nl/seizoenen/2009/afleveringen/26-01-2009>, geraadpleegd op 5 september 2015
- <http://manbijthond.ncrv.nl/seizoenen/2009/afleveringen/27-01-2009>, geraadpleegd op 5 september 2015
- Ignatieff, M. "The stories We Tell: Television and Humanitarian Aid" in: *Hard Choices: Moore, J. (red.) Moral Dilemmas in Humanitarian Intervention*, Rowman & littlefield, Lanham, 1998, pp. 287-302.
- Karr, M. *The Liars' Club: A Memoir*, Picador, Londen, 1995.
- Kokkola, L. *Representing the Holocaust in Children's Literature*, Routledge, New York, Londen, 2003.
- Knight, I. *Out of Darkness*, Fremantle Art Centre Press, Fremantle, 1998.
- Kranendonk, A. en Kranendonk, L. *Alles is weg*, Em. Querido's Uitgeverij BV, Amsterdam, Antwerpen, 2008.
- Lauritzen, P; "Arguing with Life Stories: The Case of Rigoberta Menchú" in: Eakin, P.J. (red) *The Ethics of Life Writing*, Cornell University Press, Ithaca, Londen, 2004, pp. 19-39.

- Lejeune, Ph. *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil, Parijs, 1975.
- Lowry, L. *Number The Stars*, Houghton Mifflin Books for Children, Boston, New York, 1989
- Maliepaard, B. "Mama Riet dreigt met Dutroux" In: *Trouw*, 21 juni 2008.
- Menchú, R. I. *Rigoberta Menchú*, Verso, Londen, 1984.
- Minsky Sender, R. *The Cage*, Macmillan, New York, 1986.
- Nicholls, B. *A Saucepan in the Sky*, Hale & Iremonger, Maryborough, 2001.
- Patterson, *The Shriek of Silence: A Phenomenology of the Holocaust Novel*, The University Press of Kentucky, Kentucky, 1992.
- Pelzer, D. *A Child called "It"*, Orion, Londen, 2001.
- Pronk, I. "Jongeren met een verhaal" in: *Trouw*, 22 januari 2009.
- Rosenberg, O. *Gypsy in Auschwitz*, London House, Londen, 1999.
- Samson, G en 't Hart, J. *Overspoeld*, Em. Querido's Uitgeverij BV, Amsterdam, Antwerpen, 2014.
- Schrijvers, M. *Life writing through Text and Image in Children's Literature. A Multimodal Analysis of Authenticity and Dual Address in Autobiographical Picture Books*, Tilburg, 2013.
- Smith S. en Watson, J. *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, University of Minnesota Press, Minneapolis, Londen, 2010.
- Toker, T. *Eloquent Reticence: Withholding Information in Fictional Narrative*, The University Press of Kentucky, Kentucky, 1993.
- Van de Vendel, E. en Elman, A. *De gelukvinder*, Em. Querido's Uitgeverij BV, Amsterdam, Antwerpen, 2008.
- Van de Vendel, E. "Over adem" in: *Literatuur zonder leeftijd*, nr. 71, Jaargang 20, Leidschendam, 2006, pp. 118-128.
- Van den Hoven, P. *Jeugdliteratuur bestaat niet of de voort-durende strijd om het kinderboek*, Uitgeverij Lannoo nv, Tiel, Biblion Uitgeverij, Leidschendam, 2011.
- Van Lierop, H. "De betekenis van het verleden. Autobiografische oorlogsverhalen voor kinderen" in: *Literatuur zonder leeftijd*, nr. 43, Jaargang 11. Amsterdam, 1997 pp 406-422.
- Van Lierop, H. "Between reality and literature. Der Gelukvinder by Edward van de Vendel and Anoush Elman as Life Writing for Adolescents" in: Von Glasenapp, G. (red) *Kinder- und Jugendliteraturforschung international. Ansichten und Aussichten*, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main, 2014, pp. 357-369.
- Vice, S. *Introducing Bakhtin*, Manchester University Press, Manchester, New York, 1997.
- Vloeberghs, K. & Joosen, V. *Uitgelezen Jeugdliteratuur. Ontmoetingen tussen traditie en vernieuwing*, Uitgeverij Lannoo nv, Tiel, Biblion Uitgeverij, Leidschendam, 2008.
- Von Glasenapp, G. (red) *Kinder- und Jugendliteraturforschung international. Ansichten und Aussichten*, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main, 2014.
- Wagner, M. *No Go the Bogeyman: Scaring, Lulling and Making Mock*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1998.
- Wilkomirski, B. *Fragments: Memories of a Childhood, 1939-1948*, Schocken, New York, 1996.
- Woltz, A. en Janssen, V. *Meisje van Mars*, Em. Querido's Uitgeverij BV, Amsterdam, Antwerpen, 2011.
- Yolen, J. *The Devil's Arithmetic*, Viking Penguin Inc., New York, 1988
- Zar, R. *In the Mouth of the Wolf*, The Jewish Publication Society, Philadelphia, 1983.

Primaire literatuur

- Botman, C. en Van Leur, Y. *Hou van mij*, Em. Querido's Uitgeverij BV, Amsterdam, Antwerpen, 2009.
- De Vlieger, E. en Holvoet, K. *Getekend*, Em. Querido's Uitgeverij BV, Amsterdam, Antwerpen, 2015.
- Oldenhave, M. en Van Eck, C. *Voor jou 10 anderen*, Em. Querido's Uitgeverij BV, Amsterdam, Antwerpen, 2008.
- Rood, L. en Matthews, J. *Miss Dakloos*, Em. Querido's Uitgeverij BV, Amsterdam, Antwerpen, 2010.