

HET LITERAIRE CONVERMOGEN VAN NON-FICTIE

De literaire non-fictie in het Nederlandse taalgebied

Nathanaël N.D. Veldhuijsen
anr: 885588

masterthesis Algemene Cultuurwetenschappen (ACW)

faculteit Geesteswetenschappen - Universiteit van Tilburg

eerste lezer: Dr. O.M. Heynders

tweede lezer: Dr. L.H.M. Hanssen

afstudeerdatum: 29 augustus 2008

§ VOORWOORD

‘My curiosity is my creativity on the way to discovery’ is het credo dat ik bezig in mijn dagelijkse werkzaamheden als journalist. Stilstaan, ademhalen, kijken, luisteren, ruiken en proeven. Nieuwsgierigheid opent nieuwe deuren, die anders gesloten blijven. Het is een drijfveer die zin geeft aan dagelijkse activiteiten. Nieuwsgierigheid brengt verhalen aan het licht, die verscholen liggen in verpauperde wijken, afgeleefde panden of in mensen zelf. Het ontsluit feiten die anders niet aan de oppervlakte zouden komen. Nieuwsgierigheid is ook een sleutel tot kennis, het prikkelt mensen om vragen te stellen, om merkwaardigheden te onderzoeken en zich te verwonderen om hetgeen zich in de directe omgeving of in de wereld afspeelt. Geen journalist kan goed functioneren zonder nieuwsgierigheid en zonder betrokkenheid bij de wereld om hem of haar heen; het vormt als het ware diens bestaansrecht. Goede journalisten ontcijferen de wereld voor de lezers en maken hem bewust van de complexiteit en raadselachtigheid van de wereld om hem heen.

De auteurs die in deze theses centraal staan, gaan nog een stap verder. Ze verkennen hun nieuwsgierigheid op een hoger niveau, creëren een synthese tussen literatuur en journalistiek, bewegen zich schier moeiteloos in het schemergebied tussen fictie en non-fictie en combineren het beste van deze twee werelden. Ze willen niet alleen verborgen feiten en een onbekende wereld signaleren of reizen via onbetreden paden, maar ze proberen die wereld ook binnen te dringen, zich er een weg in te banen en de lezers zo een indringende ervaring te presenteren uit een vreemde en tegelijk (her)kenbare wereld. Met hun (persoonlijke) onderzoeken zetten ze hun lezers op een spoor, openen ze hun ogen voor een segment van de werkelijkheid die ze nog niet kenden om ze daarna verder te laten stoeien met het verhaal; al associërend, combinerend en interpreterend. Als het geslaagde literaire non-fictie is brengen de schrijvers de nuances, de misverstanden en de misplaatste vooroordelen aan het licht en leggen ze de wereld in al haar betoveringen, eigenaardigheden en onvolmaaktheden bloot. Het is juist daarom dat ik zo geïnspireerd ben geraakt door schrijvers als Frank Westerman, Lieve Joris en Annejet van der Zijl. Zij leveren enerzijds verwondering en emoties zoals romanschrijvers dat kunnen en tegelijkertijd weten ze een “werkelijkheid” met controleerbare feiten gestalte te geven. De opmars van de *literaire non-fictie* heeft mij geprikkeld om de werken uit het genre kritisch onder de loep te nemen en het literaire vermogen en onvermogen van de boeken te markeren. De vraag die steeds weer aan de oppervlakte komt drijven in deze thesis luidt: wat is er literair aan literaire non-fictie? Als ik in mijn opzet slaag, biedt deze thesis aan het eind een bevredigend antwoord op deze prangende vraag.

§ INHOUDSOPGAVE

VOORWOORD	I
1. LEIDING	p. 5 – 12
2. THEORETISCH KADER	p. 13 – 84
2.1 Literaire non-fictie	p. 13 – 20
2.1.1. Verhalende geschiedschrijving	p. 20 – 22
2.1.2. Reisliteratuur en zoektochten	p. 22 – 26
2.1.3. Familiegiedenis en levensverhalen	p. 26 – 31
2.2. Literatuurontwikkelingen in een notendop	p. 33 – 55
2.2.1. Romantiek	p. 34 – 36
2.2.2. Het realisme	p. 37 – 44
2.2.3. Het modernisme	p. 44 – 50
2.2.4. Het postmodernisme	p. 51 – 55
2.3. Factie, journalistiek en literatuur	p. 57 – 84
2.3.1. Factie	p. 57 – 62
2.3.2. Journalistiek	p. 62 – 67
2.3.3. Literatuur	p. 67 – 74
2.4. Literatuur en engagement	p. 74 – 79
2.5. Literatuur na 11 september	p. 81 – 84.
3. MODEL LITERAIRE NON-FICTIE	p. 85 – 99
4. CORPUS	p. 101 – 188
<i>In Europa</i> (2004) – Geert Mak	p. 102 – 110
<i>El Negro en ik</i> (2004) – Frank Westerman	p. 110 – 117
<i>Sonny Boy</i> (2004) – Annejet van der Zijl	p. 117 – 124
<i>Altijd Roomboter</i> (2005) – Nelleke Noordervliet	p. 124 – 132
<i>Het uur van de rebellen</i> (2006) – Lieve Joris	p. 132 – 139
<i>Lucifer</i> (2007) – Connie Palmen	p. 139 – 146
<i>De vrouwen van Mussolini</i> (2007) – Frans Denissen	p. 146 – 153
<i>Het complot van België</i> (2007) – Chris de Stoop	p. 153 – 157
<i>Het Pauperparadijs</i> (2008) – Suzanna Jansen	p. 158 – 168
<i>Anna Boom</i> (2008) – Judith Koelemeijer	p. 169 – 175
Naschrift	p. 175 – 178
4.1. Opmerkingen Corpus	p. 178 – 179
4.2. Literairheid	p. 179 – 188
5. BESCHOUWING	p. 189 – 206
6. CONCLUSIE	p. 207 – 226
7. BIJLAGE	p. 227 – 229
8. BRONVERMELDING	p. 231 – 240
NAWOORD	p. 241
WOORD VAN DANK	p. 243

§ 1. INLEIDING

'Literatuur is (...) geen doel in zichzelf. Ze is een middel. Niet om aan de werkelijkheid te ontstijgen, maar om erin door te dringen. Niet om aan het leven te ontkomen, maar om dat het hoofd te bieden en de vraag te stellen hoe dat in zijn werk gaat, leven.'

- ex-recensent Hans Goedkoop (2004)¹

‘Vroeger was alles helder: fictie las je om iets te voelen, non-fictie om iets te leren’, schrijft recensent Ward Wijndelts begin 2006 in het NRC Handelsblad onder de titel ‘Echt gebeurd gaat boven alles’. Fictie speelt zich volgens de traditionele normen af in de fantasie van auteur en lezer, non-fictie is synoniem met feiten, ratio en het verstand én moet de lezer informeren over de werkelijkheid. Schrijvers in het Nederlandse taalgebied die zich niet aan dit onderscheid houden, worden in hun “genreproblematiek” lange tijd nauwelijks serieus genomen, totdat “dissidenten” als Jan Brokken, Geert Mak en Frank Westerman zich tussen de twee schijnbare tegenpolen innestelen en de ene na de andere bestseller schrijven. Het boek *Zaza en de president* (1988) van Jan Brokken is volgens uitgever Emile Brugman – enigszins prematuur - het begin van een nieuw genre: de non-fictieroman. De absolute doorbraak komt echter pas met Geert Maks succesboek *Hoe God verdween uit Jorwerd* in 1996. Sindsdien is ook de term “literaire non-fictie” in zwang geraakt, door Wijndelts omschreven als: ‘waar gebeurde, literair geschreven verhalen die in de eerste plaats emotie opwekken’.²

De intrede van de literaire non-fictie is uitvoerig becommentarieerd in zowel de geschreven media als op radio en televisie. Maar zoals met veel ontwikkelingen in de literatuur, is ook de opkomst van de literaire non-fictie veelal met scepsis ontvangen. Is er wel sprake van een vernieuwing of grijpt het ‘nieuwe genre’ simpelweg terug op oude, beproefde middelen? Schreven Harry Mulisch, Martin Schouten en Armando - of zelfs nog veel eerder: Multatuli met *Max Havelaar* (1859) en Johan Huizinga met *Herfsttij der Middeleeuwen* (1919) - al niet veel eerder literaire non-fictie? Bestaat er in de literatuur niet al een dergelijk genre, namelijk factie: de mengeling van fictie en feiten of de historische roman? Kan geschreven non-fictie wel als literatuur worden beschouwd? Het zijn elementaire vragen die steeds vaker discussies opleveren in het literaire veld en die nog extra worden gecompliceerd door de schrijvers zelf. De één gebruikt liever de term *fictie* (Frank Westerman), de ander de noemer *narratieve non-fictie* (Judith Koelemeijer) en een derde *literaire journalistiek* (Jan

1 Goedkoop, H.(2004). *De werkelijkheid als louter beeld. In: Een verhaal dat het leven moet veranderen. Essays over de wisselwerking tussen literatuur en werkelijkheid.* Uitgeverij Augustus. Amsterdam/Antwerpen. p. 195

2 Wijndelts, W.(2006, 20 januari). *Echt gebeurd gaat boven alles.* NRC Handelsblad.

Brokken). Bovendien hanteren de auteurs uiteenlopende ethische normen, gebruiken ze verschillende vertel- en stijltechnieken en streven ze er lang niet allen naar een literair boek te schrijven. Schrijfster Suzanna Jansen van het veelgeprezen boek *Het Pauperparadijs* (2008) wilde bijvoorbeeld in eerste instantie alleen een artikel schrijven over de bedelaarskolonie Veenhuizen, maar dat mislukte hopeloos vanwege de complexiteit. Ook David van Reybrouck prolongeerde een krantenartikel tot een prachtige collage van observaties, anekdotes, feitelijke gegevens, analyses en beschouwingen die hij verpakt in het vernuftige boek *De Plaaq, het stille knagen van schrijvers, termieten en Zuid-Afrika* (2001).

Ontwikkelingen

De vraag of er gesproken mag worden van een nieuw genre is relevant, maar niet met een simpel ja of nee te beantwoorden. In de negentiende en begin twintigste eeuw is beeldend schrijven in de journalistiek – bij gebrek aan visuele media – al een bekend verschijnsel³ en sinds Titus Livius (59 v.C. – 17 n.C.) is er wereldwijd veelvuldig geëxperimenteerd met mengelingen van journalistiek, geschiedschrijving en (roman)schrijven. Niettemin valt niet te ontkennen dat de literaire non-fictie de literatuur en het literatuurbegrip in de laatste decennia heeft veranderd en in beweging heeft gebracht. Het traditionele onderscheid tussen feit en fictie, afkomstig uit de Angelsaksische wereld, is op losse schroeven komen te staan. Het is ook daarom dat verschillende auteurs als Frank Westerman, Nelleke Noordervliet en Hugo Brands Corstius⁴ ervoor pleiten de muur tussen fictie en non-fictie af te breken. Werkelijkheid en waarheid hebben zogezegd hun gezag verloren, het is beter om onderscheid te maken tussen literatuur en non-literatuur. Maar de grens tussen wel of geen literatuur is al even diffuus en arbitrair. Niet alleen omdat het twijfelachtig is wie bepaalt wat literatuur is (Pierre Bourdieu sprak over de spelers in het literaire veld, zoals de lezer, schrijver, wetenschapper óf boekhandelaar)⁵, maar ook omdat literatuur niet stilstaat en van gedaante blijft wisselen.

Wie had kunnen voorspellen dat literatuur na een eeuw van modernisme en avant-garde vooral zou bestaan uit realistische beschrijvingen, autobiografische bekentenissen en herkenbare feiten uit het dagelijkse leven? De opkomst van de non-fictie in de afgelopen decennia toont weer eens aan hoe veranderlijk de literatuur is. Jarenlang is literatuur immers

3 Kieft, E. (2007, 6 april). *Gedoemd tot onmacht? Twee boeken tonen de ambities en de beperkingen van de literaire non-fictie*. NRC Handelsblad. p. 30.

4 In 1996 schrijft Corstius in het NRC Handelsblad (30 augustus) onder de titel 'Echt en non-echt' al dat de scheiding tussen fictie en non-fictie heilloos is.

5 Koppenol, J.(2007). *Literatuur als systeem*. *Wetenschappelijk tijdschrift voor de Nederlandse taal- en letterkunde*. Website: <http://www.neerlandistiek.nl/?000130>. Geraadpleegd op donderdag 10 april 2008.

kortweg omschreven als de verzameling van teksten die voldoen aan de criteria van kunstwaarde én fictionaliteit. Literatuur, zo schrijft professor Frank Maatje in zijn studieboek in 1970 ⁶, bezit twee hoofdkenmerken: wat je leest is fictie (1), maar het is met stijl en gevoel voor kwaliteit op papier gebracht en dus waardevol (2). Kiosklektuur en kitsch vallen buiten de boot, maar interessante en goedgeschreven non-fictie evenzeer.⁷ Alle voortbrengselen moeten uit de verbeelding van schrijvers zijn ontsproten. In zijn latere editie in 1977 wijzigt de auteur na alle kritiek op het uitgangspunt van *fictionaliteit* zijn standpunt enigszins. Literatuur is nog wel steeds: fictie en waardevol, maar alle ‘waardevolle’ teksten kunnen ‘tot-de-literatuur’ behoren.⁸ Deze omslachtige en verwarrende definitie is ten dode opgeschreven, inmiddels zijn bijna alle lezers, recensenten en literatuurwetenschappers ervan overtuigd dat ook goedgeschreven non-fictie zich kan verheffen tot literatuur. Welke beweegredenen daaraan ten grondslag (kunnen) liggen, worden later in deze thesis besproken.

Zoals de begripsbepaling van literatuur in de loop der geschiedenis verandert, zo verschuift ook de grens tussen de literaire en de niet-literaire genres. Anno 2008 is de roman het belangrijkste en meest wijdverspreide literaire genre, maar dat is zeker niet altijd zo geweest.⁹ De roman komt pas in de achttiende eeuw tot bloei en tot ver in de negentiende eeuw zetten critici deze boeken weg als ‘louter vermaak voor het volk’ en leesstof voor ‘vrouwen en intellectuele lichtgewichten’.¹⁰ Geschiedschrijving is dan nog de belangrijkste en meest serieuze vorm van literatuur en non-fictie is de norm. Een zwaargewicht in dit genre is Voltaire (1694-1778), filosoof en schrijver ten tijde van de verlichting, die zowel filosofische en historiografische werken als toneelstukken schrijft. In de achttiende en negentiende eeuw wint de roman aan invloed en autoriteit ten koste van de geschiedschrijving. Literatuur verwordt tot een hoogwaardige vorm van kunst en komt in hoog aanzien te staan. Fictie wint dan steeds meer terrein van de non-fictie. Onder de noemer literatuur wordt dan een veelheid aan teksten gerekend, waaronder de gothic novel, de historische roman, de detectiveroman, de Bildungsroman, de reportageroman, de streekroman, de sociale roman, en de roman fleuve.¹¹

6 Maatje, C.(1970). *Literatuurwetenschap. Grondslagen van een theorie van het literaire werk*. Eerste druk. Oosthoek's Uitgeversmaatschappij B.V.

7 Overgenomen uit: Goedegebuure, J.(2002, 18 oktober). *AKO-nominaties: fictie en non-fictie*. GPD Dagbladen.

8 Maatje, C.(1977). Vierde druk. Scheltema & Holkema BV. p. 95.

9 Rigney, A.(2006). *De veelzijdigheid van literatuur*. In: Brillenburg – Wurth, K.& Rigney, A. (2006). *Het leven van teksten. Een inleiding tot de literatuurwetenschap*. Amsterdam University Press. p. 63.

10 Rigney, A.(2006). p. 63.

11 Roman fleuve, een verwijzing naar een stromende rivier, is een lange roman met uitvoerige beschrijvingen over het leven die bestaat uit verscheidene samenhangende delen. Denk aan de 91-delige romancyclus *La comédie humaine* (1829-1848) van Honoré de Balzac die een tegenhanger moest vormen voor Dantes *Goddelijke komedie* of aan de zevendelige romancyclus *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) van Marcel

Doodverklaard

Hoewel de roman momenteel geldt als het belangrijkste literaire genre, is zijn status niet onomstreden. In *The New Journalism* (1973) verklaart auteur Tom Wolfe de klassieke roman al dood ten gunste van realistische, met literaire technieken bedreven journalistiek. Ten tijde van de Cubaanse crisis zweren ook Harry Mulisch en de later tot Amerikaan genaturaliseerde Hans Koning¹² de fictionele literatuur (tijdelijk) af omdat fictie volgens eerstgenoemde auteur niet in staat is invloed uit te oefenen op de loop der gebeurtenissen.¹³ V.S. Naipaul heeft de roman al herhaaldelijk opgegeven. Na de aanslagen op 11 september 2001 in New York is fictie waardeloos geworden, schrijft de voormalige Nobelprijswinnaar (2001) in een artikel in *The New York Times* (2005). ‘De roman is een circusact. Dus is zij haar aantrekkelijkheid kwijt. En zij zal wegwijnen’, stelt Naipaul enigszins provocatief. ‘Als je je leven wijdt aan het schrijven van fictie, dan ga je materiaal vervalsen. De fictionele vorm dwingt je om dingen te doen met je materiaal, het op zekere wijze te dramatiseren. Alleen non-fictie geeft een schrijver de mogelijkheid de wereld te verkennen. [...] Als je een roman schrijft dan zit je ergens en je bedenkt een verhaallijn. Dat is oké, maar het is van geen enkel wezenlijk belang.’ En: ‘De wereld kan niet worden gevangen in een roman.’ Een moderne schrijver, benadrukt Naipaul, vervangt het verzonnen verhaal door een ontdekkingsreis: de wereld in!¹⁴

Naipaul krijgt uit verschillende hoeken bijval, maar wordt onvermijdelijk ook overladen met kritiek. Zijn uitlatingen doen terugdenken aan de befaamde uitspraak van Theodor Adorno over poëzie na Auschwitz. In het artikel *Kulturkritik und Gesellschaft* uit 1951 stelt de socioloog en filosoof dat het barbaars is om na Auschwitz nog poëzie te schrijven.¹⁵ ‘De westerse beschaving met haar instrumentele rationaliteit is volgens hem gedoemd om de “totaliteit der dingen” te exploiteren en een vernietiging zoals de Holocaust mag niet als een marginaal verschijnsel kon worden afgedaan,’ legt de Vlaamse filosoof Dirk

Proust over de doorwerking van het verleden en de wording van een schrijver. Nederlandse voorbeelden zijn de achtdelige Anton Wachter romans (1934-1960) van Simon Vestdijk, de vijfdelige *De Tandeloze Tijd* (1983-...) van A.F.Th van der Heijden en de zevendelige *Het Bureau* (1996-2000) van J.J. Voskuil. De laatste twee schrijvers verwerpen zelf overigens de term roman fleuve voor hun romancycli, terwijl ze die weer wel beschouwen als één boek. (Blom, O, (2003, 1 februari). J.J. Voskuil en A.F.Th. van der Heijden, ‘Er is maar één Proust en dat is Proust zelf’. Vrij Nederland).

12 Hageman, E.(2007, 25 april). *Hans Koning 1921-2007*. Dagblad Trouw, De Verdieping. p. 5

13 Brems, H.(2006). *De literatuur van 1965 tot 1975*. In: *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1945-2005*. Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam. p.273.

14 De vertalingen zijn afkomstig uit artikelen in De Groene Amsterdammer (*De literaire oogst van ‘9/11’* op 8 september 2006) en Vrij Nederland (*Speculaties* op 13 augustus 2005). De oorspronkelijke tekst in *The New York Times* heb ik niet kunnen achterhalen.

15 Wolfswinkel, R.(1997, januari). *Gerard Durlacher en de pijn van de herinnering*.

www.dbnl.org/tekst/_han001199701_01/index.htm. Geraadpleegd op maandag 7 april 2008.

de Schutter uit.¹⁶ Stille is volgens Adorno de minst esthetische en dus minst obscene respons op de onzegbare, onvoorstelbare, ondenkbare wreedheid van de Holocaust. Adorno wil voorkomen dat het onvoorstelbare wordt uitgebeeld en dat het radicale kwaad van de kampen bespreekbaar wordt en enigszins begrijpelijk.¹⁷

Vanzelfsprekend kunnen Auschwitz en 11 september wat betreft achtergronden, omstandigheden en verschrikkingen (het verschil in aantal doden is al illustratief genoeg) niet aan elkaar gelijk worden gesteld en lopen bijna alle vergelijkingen mank. Niettemin is het opvallend dat de uitspraken van Naipaul en Adorno volgen op wereldschokkende gebeurtenissen die de blik op de wereld hebben veranderd. Of de statements van de schrijver en de denker gegrond zijn, is niet met een simpel ja of nee te beantwoorden. Daar kan een hele studie aan worden gewijd, zoals Jacq Vogelaar in 1999 al duidelijk maakt in het literaire tijdschrift *Raster*.¹⁸ Zeker is wel dat er de afgelopen zestig jaar méér poëzie is geschreven dan ooit tevoren en dat er nog wékelijks prachtige romans uitkomen die er knap in slagen de complexiteit van de wereld in een fictief verhaal te vangen. Een jaar voor zijn uitspraken publiceerde V.S. Naipaul zelf nog bijvoorbeeld zijn fictieroman *Magic Seeds* (2004).

Hypotheses

Naipaul raakt hoe dan ook een gevoelige snaar in de literatuurwereld. De (literaire) non-fictie boeken gaan immers als warme broodjes over de toonbank. Steeds meer lezers, vooral oudere lezers, geven sinds de aanslagen op het Pentagon en de World Trade Centre in New York voorkeur aan goedgeschreven non-fictie.¹⁹ Hoe valt dit fenomeen van de groeiende interesse voor literaire non-fictie te verklaren? Enkele hypothesen zijn al zijdelings aan de orde gekomen. Wellicht is de hang naar non-fictie te verklaren omdat (1) de wereld al zo complex, absurd en overweldigend is dat wij als lezers geen fictie meer nodig hebben. De gecreëerde belevingswereld van de schrijver biedt niet per definitie meer kennis, betekenissen en verklaringen dan de reële wereld buiten de romans. Niet zelden tart de werkelijkheid elke beschrijving. Het is zeer denkbaar dat niet fictie maar juist non-fictie lezers materiaal biedt

16 Schutter, D. de (2003, 9 juli). *Het bloeien van de bijl.* De Financieel-Economische Tijd. p. 18.

17 In 1999 schrijft schrijver, dichter en literatuurcriticus Jacq Vogelaar in het literaire tijdschrift *Raster* dat de uitspraak van Adorno ten onrechte is opgevat als een verbodsbepaling. Hij meent dat Adorno's opmerking een gevolg is van "beschaamde verbazing over het feit dat er na de vernietigingskampen weer gefilosofeerd en gedicht werd als voorheen, alsof er niets gebeurd was, in elk geval niets ingrijpends". Volgens Vogelaar was Adorno lucide genoeg om in te zien dat ook zijn kritische houding de wereld en de cultuur niet verandert, want reflectie is niet meer dan reflectie, maar die 'bepaalt wel precies het verschil tussen naïeve of cynische aanpassing en de kritische houding'.

18 Vogelaar, J.(1999). "Zwijgen". *Raster* 84, Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam.

om de wereld beter te duiden. Het kan ook zijn dat (2) de kwaliteiten en eigenschappen van goedgeschreven non-fictie een verleidende werking uitoefenen op lezers. Denk bijvoorbeeld aan de scherpe observaties die de schrijvers in prachtig beeldende taal omzetten, de kleuren en geuren van werkelijke gebeurtenissen en de herkenbaarheid van details over het dagelijkse leven. Een derde mogelijkheid is dat lezers juist (3) door de wereldschokkende, verwarrende en chaotische gebeurtenissen, die de identiteit van lezers aan het wankelen hebben gebracht, behoefte hebben aan houvast en aan een eigen identiteit. Hoewel fictie daar tot nu toe voor veel lezers in heeft voorzien, lijken veel hedendaagse lezers de antwoorden op hun vragen in (literaire) non-fictie te vinden. Een vierde mogelijkheid (4) is dat de nieuwe belangstelling voor non-fictie een tegenreactie is op het postmodernistische fragmentarische schrijven. Lezers willen mogelijk weer terug naar één rond verhaal waarin alle losse elementen met elkaar worden verbonden. Een laatste reden (5) kan zijn dat de groeiende belangstelling is ontstaan uit onvrede met de journalistiek. Er is behoefte aan echtheid en aan authenticiteit omdat er teveel wordt genept, oppert Geert Mak in de interviewbundel *Meer dan de feiten* (2007). Journalisten jagen vaak achter elkaar aan, praten elkaar na en bevestigen eerder het stereotype beeld dat al van een land of situatie bestaat dan dat ze zelf op onderzoek uitgaan. Het is zeer denkbaar en zelfs aannemelijk dat de populariteit van de literaire non-fictie aan een combinatie van deze factoren is te danken. Aan mogelijke verklaringen ontbreekt het niet; in deze thesis probeer ik tevens aan de hand van de geschreven literaire non-fictie de populariteit van het genre te ontsluiten.

Grenzen vervagen

Literatuur is welbeschouwd niet alleen meer voorbehouden aan schrijvers van fictie. Sterker nog, de Nederlandstalige literatuur in de 21^{ste} eeuw kenmerkt zich juist door veelvuldig gebruik van elementen uit de realiteit. Literatuur staat ook anno 2008 nog in hoog aanzien en non-fictie wint daarbinnen aan gezag. Zo bedienen veel schrijvers zich vandaag de dag van “factie”²⁰, een vermenging van fictie met feiten, tonen geschiedschrijvers en wetenschappers hun literaire aspiraties met “narratieve non-fictie” en zoeken (voormalige) journalisten hun heil in de “literaire non-fictie”. Deze termen hebben overigens niet allemaal dezelfde betekenis of lading. Bij “factie” – denk aan wijlen W.G. Sebald of Connie Palmen – kan een schrijver zich nog altijd beroepen op fictionaliteit, terwijl een schrijver van literaire non-fictie in principe een “waar gebeurd” verhaal schrijft en verantwoording moet kunnen afleggen

20 In deze thesis wordt een andere definitie van *faction* gehanteerd, dan de definitie uit: Gorp, H. van. (2007). *Lexicon van literaire termen*. Wolters-Noordhoff, Groningen. p. 167. We komen hier later op terug.

tegenover zijn of haar lezers. Factie heeft meer affiniteit met het autonomistische schrijverschap (de literatuur), de literaire non-fictie – die in dit betoog centraal staat - komt grotendeels voort uit de journalistiek, wetenschappen en geschiedschrijving. In het theoretische kader zullen de begrippen factie, journalistiek en literatuur verder worden afgebakend.

In de interpretaties van de “literaire non-fictie” valt een simplistische tweedeling te maken die relevant is voor dit betoog. Grof gezegd rekent de journalistiek alle teksten die zijn geschreven met stilistische en literaire middelen als dramatiek, perspectief, beeldspraak, flashbacks, flashforwards, cliffhangers en motieven tot de literaire non-fictie (1). Literaire non-fictie op het snijvlak van werkelijkheid en verbeelding moet simpelweg méér (spannender en onderhoudender) te bieden hebben voor de lezer dan de droge “gewone” non-fictie. In *Meer dan de feiten* (2007) diepen auteurs Han Ceelen en Jeroen van Bergeijk deze “journalistieke” zienswijze verder uit door middel van interviews met literaire journalisten. Daarbij ondervragen ze ook auteurs die (inmiddels) een literaire status genieten als Annejet van der Zijl, Frank Westerman en Lieve Joris.

In het literaire veld wensen schrijvers, recensenten en literatuurwetenschappers onder de literaire non-fictie daarentegen vooral teksten te beschouwen die niet alleen stilistisch goed en beeldend zijn geschreven, maar zich ook kunnen meten met “serieuze” literatuur (2). De meesten van hen delen de overtuiging dat non-fictie boeiende, goed geschreven literatuur kan opleveren die de ogen opent voor onbekende en verrassende segmenten van de “werkelijkheid”. Deze thesis – die het slotstuk vormt op de studie Algemene Cultuurwetenschappen – neemt de tweede visie als uitgangspunt. Daarom ruim ik geen plaats in voor de meesterlijk schrijvende journalisten, essayisten en columnisten Gerard van Westerloo, Martin Bril, Hugo Camps en Hugo Borst, hoezeer vooral de laatste er van overtuigd is dat hij “non-fictie literatuur” schrijft.²¹ Wel komen in het corpus twee literaire auteurs aan bod die geen (of niet uitzonderlijk) non-fictie schrijven, maar wel onophoudelijk stoeien met de “werkelijkheid” of “realiteit”: Connie Palmén en Nelleke Noordervliet. Zij dragen bij tot een overzicht van “literairheid” die door de “verliteratuurde” journalistiek, wetenschappen, geschiedschrijving en “erkende” literatuur meandert. Geselecteerd zijn de non-fictieboeken met verhaallijnen, structuur en doordacht taalgebruik ‘die lezen als een roman’ en dus geen boeken die – hoe goed en poëtisch geschreven ook – uitsluitend zijn

21 ‘Als je het verschil tussen mijn boek en bijvoorbeeld een boekje met columns van Youp van ’t Hek niet opmerkt, dan twijfel ik aan je inzicht in non-fictie literatuur,’ zegt Hugo Borst in een interview met Marco Hofste van Dagblad de Pers op zaterdag 26 april 2008 met als kop *Schrijver en commentator Hugo Borst ‘Moet ik van tv?’*

bedoeld als essay, biografie of geschiedschrijving. Vanzelfsprekend bepaalt de lezer hoe hij/zij de tekst wil lezen, de selectie verraadt in die zin mijn eigen leeservaring en opvattingen. De literatoren zijn overigens sterk verdeeld over de vraag of we bij de literaire non-fictie van een (nieuw) genre kunnen spreken en of de momenteel populaire non-fictieboeken in het Nederlandse taalgebied wel een literaire status mogen genieten. Deze dilemma's keren daarom ook weer terug in de discussie en de conclusie van deze thesis.

De vragen die hierop aansluiten en daarom centraal staan in de thesis zijn: hoe is het literatuurbegrip in de loop der tijd opgerekt? Welke overeenkomstige stijl- en verteltechnieken gebruiken de auteurs van fictie en literaire non-fictie om hun werk tot literatuur te verheffen? Welke onderscheidingen kunnen we maken tussen literaire fictie en literaire non-fictie? Hoe is de literaire non-fictie erin geslaagd een plek te veroveren binnen de Nederlandstalige literatuur? In hoeverre kan een tekst die primair bedoeld is om iets van op te steken literair worden? Maar vooral: *Wat is er voor nodig om non-fictie te transponeren tot literatuur?* De vraag is al vaker gesteld²² maar een bevredigend antwoord ontbreekt nog. Omdat de Nederlands literaire non-fictie nog een relatief jong “genre”²³ is, maken we in de discussie ook uitstapjes naar de Amerikaanse non-fictionalisten die over een lange traditie van literaire non-fictie kunnen bogen. Net als in fictie is de Amerikaanse literatuur wereldwijd ook al decennia toonaangevend in non-fictie: talloze Nederlandse schrijvers zijn erdoor geïnspireerd en gevormd. De Amerikaanse non-fictieauteurs koesteren een voorsprong op hun Nederlandstalige collega's, ze hebben al veelvuldig met literaire non-fictie geëxperimenteerd, worden ook door fictieauteurs al gelijkwaardig gezien en bewijzen dat literaire non-fictie niet onder hoeft te doen voor literaire fictie. ‘Met non-fictie kan de lezer ervan uitgaan dat de feiten kloppen, zelfs al kan het soms voelen alsof hij fictie leest,’ zegt de Amerikaanse bestsellerauteur Richard Preston in de interviewbundel *The New New Journalism* (2005). ‘De combinatie van verhalende literaire vorm en waarheid maakt (het lezen van) non-fiction soms een krachtigere ervaring dan (het lezen van) de roman.’²⁴

²² Onder meer door Tijs Goldschmidt, de auteur van *Darwin's Hofvijver* (1994). In zijn essaybundel *Oversprongen* (2000, uitgeverij Bert Bakker). De vragen die hij zich letterlijk stelt zijn: ‘Zit de documentaire of wetenschapsjournalistieke boodschap een literaire vorm niet in de weg? Wordt de neiging van de schrijver om zijn verbeelding de vrije loop te laten niet permanent belemmerd door zijn wetenschappelijke programma?’

²³ Ik kies ervoor om de literaire non-fictie een genre te noemen omdat de teksten gemeenschappelijke structurele elementen bezitten met eenzelfde (gelijksoortige) eigen, ingewortelde vorm van informatie.

²⁴ Boynton, R.(2005). *The new, new journalism. Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft*. Uitgeverij Vintage Books, New York. p. 303. Richard Preston schrijft zowel fictie als non-fictie.

§ 2. THEORETISCH KADER

'In non-fiction you can create a tone and a point of view. Point of view affects everything that follows. It's like a turn in the road. Once you make that turn, everything follows. If you want to change something, you have to go all the way back to that decision. The point is to write as well as George Eliot in Middlemarch and to find ways to do that in non-fiction.'

Literaire journalist Tracy Kidder in *Literary Journalism*²⁵

2.1. Wat is literaire non-fictie?

Tallose gebrekkige definities zijn er al gegeven voor de literaire non-fictie: een populair genre op het snijvlak van journalistiek en literatuur en van fictie en non-fictie. 'De werkelijkheid die wordt verliteratueerd', schrijft Ward Wijndelts in het NRC Handelsblad.²⁶ In dezelfde krant heeft Pieter Steinz het in een recensie²⁷ over een genre 'waarin het persoonlijke op een overtuigende manier verbonden wordt met het onbevattelijke, en het leerzame met het emotionele'. Stine Jensen noemt het op haar beurt 'mooi-geschreven non-fictie' die neigt naar botoxliteratuur.²⁸ In een recensie van *El Negro en ik* van Frank Westerman schrijft Atte Jongstra²⁹ dat 'literaire non-fictie slechts gegevens bevat uit de werkelijkheid en dat in principe niets door de auteur is verzonnen' en hij of zij zich 'aan de feiten houdt'. Historicus Ewoud Kieft benadrukt dat de schrijvers 'hun onderwerpen problematiseren in plaats van ze te simplificeren'.³⁰

Een omsluitende omschrijving blijft achterwege. Zelfs in de interviewbundel *Meer dan de feiten*³¹ willen de auteurs Han Ceelen & Jeroen van Bergeijk hun vingers niet branden aan een definitie van de literaire non-fictie. Ze beperken zich tot de kenmerken die de Amerikaanse journalist en hoogleraar Mark Kramer in de bundel *Literary Journalism* uit 1995 in omloop bracht: het gaat om auteurs die 1. zich bedienen van stilistische middelen en verteltechnieken, 2. zich uitgebreid inlezen, 3. schrijven over alledaagse en tijdloze onderwerpen, 4. hun lezers emotioneel bij het verhaal proberen te betrekken en 5. streven naar een eigen stem en toon. Bij de tijdloze onderwerpen (punt 3) kunnen vraagtekens worden gezet, aangezien veel verhalen uit de literaire journalistiek juist op actuele onderwerpen – die door de tijd worden ingehaald – zijn geënt. 'De term *literaire journalistiek* is ruwweg

²⁵ Kramer, M. & Sims, N.(1995). *Literary Journalism. A New Collection of the Best American Nonfiction*. Uitgeverij Ballantine Books, New York. p. 19.

²⁶ Wijndelts, W.(2006, 20 januari). *Echt gebeurt gaat boven alles*. NRC Handelsblad.

²⁷ Steinz, P. (2007, 11 september). *Nog voordat je een bijfiguur wordt*. NRC Handelsblad

²⁸ Jensen, S.(2007, 7 september). *De botoxicatie van de non-fictie*. NRC Handelsblad.

²⁹ Jongstra, A.(2004, 26 november). *Een huid zwart van de schoensmeer*. NRC Handelsblad

³⁰ Kieft, E.(2007, 6 april). *Gedoemd tot onmacht?* NRC Handelsblad.

³¹ Ceelen, H., Bergeijk, J. van.(2007). *Meer dan de feiten. Gesprekken met auteurs van literaire non-fictie*. Amsterdam/Eindhoven, uitgeverij Atlas.

nauwkeurig. De als paar gerangschikte woorden schrappen elkaars gebreken en beschrijven het soort non-fictie waarin de kunst van stijl en narratieve opbouw, lang geassocieerd met fictie, helpen om voorbij de snelheid van alledaagse gebeurtenissen door te dringen – de essentie van journalistiek,’ schrijft Mark Kramer onder de titel *Breekbare Regels voor Literaire Journalisten*.³² In het voorwoord van de bundel *Meer dan de feiten* schrijft NRC adjunct-hoofdredacteur Sjoerd de Jong dat de schrijvers van literaire non-fictie ‘het recente en persoonlijke verleden tot leven wekken en herkenbaarheid leveren zoals romanschrijvers, maar met het keurmerk “waar gebeurd”’. Over het onderscheid tussen literatuur en journalistiek schrijft hij: ‘Literatuur laat zien hoe complex, ambigu en ondoorzichtig de werkelijkheid is, of zelfs één enkel mensenleven, maar journalistiek, die een praktische en informatieve functie heeft voor een concrete lezersgroep, moet orde scheppen, overzicht bieden, en oplossingen aanreiken. Literatuur én literaire non-fictie bloeien op bij dubbele bodems, paradoxen, ironie en dubbelzinnigheden, journalistiek gaat eraan ten onder.’³³ Hoewel deze uitspraak in de kern juist is, kan ook worden tegengeworpen dat veel literaire non-fictieboeken het verleden juist niet moeilijker maar overzichtelijker proberen te maken, denk maar aan de familiegeschiedenissen in *De eeuw van mijn vader* (1999) van Geert Mak, *Het zwijgen van Maria Zachea* (2001) van Judith Koelemeijer, *Sonny Boy* (2004) van Annejet van der Zijl en *Het Pauperparadijs* (2008) van Suzanna Jansen. De chaotische, complexe en ongrijpbare geschiedenis wordt zijdelings beschreven aan de hand van het relatief overzichtelijke verleden van één familie.

De Vlaamse dichter, schrijver, cultuurhistoricus, archeoloog en columnist David van Reybrouck (1971) komt met een wijdlopijge begripsomschrijving. ‘Literaire non-fictie begeeft zich in het braakliggende niemandsland tussen de percelen van het essay, de populaire wetenschap, de reportage, het reisverhaal, de onderzoeksjournalistiek en de biografie’, schrijft hij onder de kop ‘Feit en fictie, Literaire Non-fictie in de Lage Landen’ in *Deus Ex Machina*, het tijdschrift voor actuele literatuur in België. In een ander artikel schrijft hij over het ‘genre van boeken die de historische en actuele werkelijkheid tot thema hebben gemaakt, maar over die onderwerpen schrijven met de schwung en gedrevenheid van literair proza.’ De meest volledige definitie dateert uit 1999 van de Amerikaanse auteur Lee Gutkind die op zijn website spreekt van “creatieve non-fiction” en de “literatuur van de realiteit”. ‘Creatieve non-fictieverhalen zijn dramatische, ware verhalen die zowel scènes en dialogen gebruiken als

³² Kramer, M. & Sims, N.(1995). p. 21.

³³ Ceelen, H., Bergeijk, J. van.(2007). p.10.

gesloten gedetailleerde beschrijvingen; technieken die gewoonlijk door dichters en fictieschrijvers worden aangewend, om een verscheidenheid van onderwerpen te verkennen en te onderzoeken zoals politiek, economie, sporten, rasrelaties, gezinsverhoudingen, de kunsten en de wetenschappen en nog veel meer. De creatieve non-fictie overstijgt het gehele concept en het idee van het essayschrijven. Het geeft een schrijver de mogelijkheid om de ijver van een verslaggever, de wisselende stemmen en de gezichtspunten van een romanschrijver, de geraffineerde woordspeling van een dichter en de analytische toon van de essayist aan te wenden.³⁴ Van Reybrouck noch Gutkind geven een allesomvattende definitie, maar het valt te betwijfelen of naar een vaste inflexibele definiëring moet worden gestreefd. De literaire non-fictie moet zich immers nog wortelen in de literatuur, is pas recentelijk geïnstitutionaliseerd en dient zich zeker in het Nederlands taalgebied verder te ontwikkelen om “levensvatbaar” te blijven. Tegelijkertijd bestaat het gevaar dat te snel het etiketje ‘literaire non-fictie’ wordt geplakt op boeken die daar eigenlijk niet voor in aanmerking komen. De meeste non-fictieboeken zijn namelijk ronduit taai, saai, fantasieloos en bovenal vermoeiend, zo stelt Gutkind zelf.³⁵

Kruisbestuiving journalistiek - literatuur

De literaire non-fictie vertoont in Nederland nauwe banden met de journalistiek. In Nederland zijn veel literaire non-fictieauteurs als Geert Mak, Jan Brokken, Frank Westerman, Annejet van der Zijl en Cees Nooteboom afkomstig uit de journalistiek en daar zijn ze sterk door gevormd. Deze schrijvers hanteren ook journalistieke werkmethodes om zich te documenteren en hun verhaal op papier te krijgen. Een andere opvallende overeenkomst is het (persoonlijke en maatschappelijke) engagement die de schrijvers vertonen ten opzichte van hun onderwerpen, zoals journalisten meestal ook maatschappelijk geëngageerde mensen zijn. Schrijvers van fictie (romans) die zich geëngageerd tonen – denk aan wijlen journalist Karel Glastra van Loon en zijn roman *De onzichtbaren* (2003) – is vaak ingepeperd dat hun maatschappelijke betrokkenheid literair (in een roman) niet uit de verf komt en dat zij beter kunnen kiezen voor een documentair- of reportageachtig boekwerk. Of dat terecht is, kan worden betwijfeld. Van Loon counterde terug dat ‘je in de literatuur dingen over de werkelijkheid kan laten zien op een manier die diepgravender is dan non-fictie.’³⁶ Inmiddels

³⁴ Deze definitie is te vinden op de website van Lee Gutkind op: www.leegutkind.com/cnf_genre.html. Bekeken op maandag 5 mei 2008. Daar staat de originele tekst in het Engels.

³⁵ Nehring, C. (2003, 1 mei). *Our essays, ourselves: in defense of the big idea*. Harper's Magazine

³⁶ Kuijt, P. (2005, 2 juli). *Altijd geëngageerd gebleven; 'De nachtmerrie dat er niemand is bij wie ik hoor...'* GPD Dagbladen.

denken veel auteurs en lezers daar anders over. Literaire non-fictie lijkt bij uitstek een genre dat zich leent voor engagement.

Engagement is wellicht de rode draad in de levensloop van literaire non-fictie. In de jaren zestig van de twintigste eeuw ontwikkelt zich in de Verenigde Staten een nieuwe vorm van geëngageerde journalistiek onder de noemer New Journalism³⁷, wat zich vrij laat vertalen als literaire journalistiek. Grote namen uit die tijd zijn Tom Wolfe, Truman Capote, Hunter S. Thompson, Norman Mailer en Robert Christgau. Die voor “literair” doorgaande stroming waait ook snel over naar Nederland waar schrijvers als Harry Mulisch, Cees Nooteboom en Ed Hoornik zich moeiteloos bewegen tussen literatuur en journalistiek. In hun kielzog gebruiken meerdere schrijvers literaire verhaaltechnieken en stijlvormen om de journalistiek te verlevendigen. De stroming van de *Nieuw Journalistiek* ebt in Nederland weer vrij snel weg, maar de aandacht voor de vertelkunst van het journalistieke verhaal blijft.³⁸ We zullen hier later op terugkomen.

Jaren zestig - zeventig

We bevinden ons dan in de jaren zestig en zeventig waarin fundamentele zaken veranderen. In *Altijd weer vogels die nesten beginnen, Geschiedenis van de Nederlandse literatuur* (2006) schrijft Hugo Brems dat ‘de vanzelfsprekendheid van het gezag is vervangen door de eis om verantwoording af te leggen. Er is – met de nodige ups en downs – een veel kritischer houding gegroeid [...]’³⁹ De oorzaken liggen volgens Brems mede in de sterk toegenomen welvaart, de doorbraak van radio en televisie, de seksuele revolutie, de Vietnamoorlog en de vele protestacties. Er is sprake van een intense schaalvergroting en een toevloed aan informatie. De massamedia brengen de verste wereld de huiskamer in, soms zelfs via rechtstreekse uitzendingen. De moord op de Amerikaanse president John F. Kennedy en de mensenrechtenactivist Martin Luther King, de landing van de eerste mens op de maan, het Eurosongfestival en het legendarische hippiefestival Woodstock: niets ontgaat het oog van de camera. De fascinatie voor de realiteit gaat gepaard met de explosie van communicatie en

³⁷ In zijn proefschrift *Onveranderlijk veranderlijk* (1999) vat Jos Buurlage deze stroming samen tot een verzamelnaam voor ‘verschillende soorten teksten waarvoor journalisten en romanschrijver hebben gekozen omdat zij traditionele vormen van journalistiek en fictie niet geschikt achtten om een adequaat beeld te geven van de hectische omstandigheden in de jaren zestig.’ Belangrijker in deze stroming is dat de journalist zichzelf en zijn eigen, subjectieve waarneming in zijn reportage ging betrekken. Beschrijvingen werden allengs literairder, de vertelmethodes en de composities vrijmoediger.

³⁸ Hagen, P.(2002). Schrijvers ‘De grens vervliegt’. In: Journalisten in Nederland. Een persgeschiedenis in portretten 1850-2000, De Arbeiderspers Amsterdam. p. 90

³⁹ Brems, H.(2006). *De literatuur van 1965 tot 1975*. In: *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1945-2005*. Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam. p.255.

informatie. Tentoonstellingen, voorstellingen en manifestaties groeien uit tot ophefmakende initiatieven en publieke happenings met een actieve rol voor kunstenaars kennen veel succes. Schrijvers beginnen in hun werk politieke en sociale thema's te behandelen en stellen hun poëzie of proza daadwerkelijk in dienst van de politiek. Ze storten zich op dezelfde thema's die in de protestbeweging centraal staan: democratisering, vrij meningsuiting, armoede en uitbuiting van de derde wereld, antikapitalisme, antimilitarisme, de oorlog in Vietnam, de Russische inval in Praag. Sommige schrijvers voelen zich geroepen om door hun werk 'de mens een geweten te schoppen', zoals Herman Gorter en Henriëtte Roland Holst dat in de twintigste eeuw deden.⁴⁰ Harry Mulisch zweert zelfs tijdelijk de fictionele literatuur af omdat die niet in staat is invloed uit te oefenen op de loop der gebeurtenissen. In "oorlogstijd" moet men zich nu eenmaal niet bezighouden met het schrijven van romans. Schrijvers betrekken de politieke actualiteit in hun werk en nemen er een standpunt over in. Mulisch doet dat onder meer in *De zaak 40/61* (1962), *Bericht aan de rattenkoning* (1966) en *Het woord bij de daad* (1968), boeken die naar mijn mening allemaal aanspraak kunnen maken op de genre aanduiding *literaire non-fictie*.

Huidige bloei van de non-fictie

De huidige bloei van de non-fictie verschilt op een aantal punten van de literaire situatie midden jaren zestig. De auteurs van nu streven niet naar defictionalisering, geven niet af op de (persoonlijke visies uit) traditionele romans en beogen geen objectieve weergave van feiten op basis van verslagen en documenten.⁴¹ Ze cultiveren subjectiviteit, ruimen een belangrijke plaats in voor de verbeelding op basis van gegevens en zijn in feite bezig om non-fictie te fictionaliseren met bijvoorbeeld mooie beschrijvingen van beelden, kleuren en geuren. De ontplooiing van de literaire non-fictie in commercieel opzicht lijkt voornamelijk te verklaren vanuit de behoefte van lezers aan herkenning. De boeken van non-fictionalisten als Geert Mak, Judith Koelemeijer en Suzanna Jansen zijn – zoals Frank Westerman dat mooi verwoordde – 'een anker in een samenleving waarin de identiteit op drift is geraakt'.⁴² In de laatste decennia is de maatschappij ook sterk veranderd. De ontkerkelijking is schrikbarend, maar ook de ontzuiling, commercialisering en het gestage verval van normen en waarden zijn symptomen. Door de groeiende welvaart is de gevoeligheid voor wat die welvaart kan bedreigen enorm gegroeid. 'Tegelijkertijd is het vanzelfsprekende vertrouwen in de staat

⁴⁰ Brems, H.(2006). p.273.

⁴¹ Zuiderent, A.(2008, 25 april). *Fictie ontmoet non-fictie. Fricitie? Over een voorstel van Frank Westerman*. Trefpunt Wrocław. Uitgaande van de definitie van "faction" in Van Gorp, 1993, p. 140.

⁴² Broer, T.(2004, 28 februari). *De bindende buitenstaander*. Vrij Nederland.

verdwenen,' zegt de Amsterdamse historicus Piet de Rooij in *Vrij Nederland*.⁴³ 'Door de Europese eenwording, de globalisering en de problemen rond immigratie voelen mensen zich ontheemd, hebben ze het gevoel dat ze geen greep meer hebben op hun leven. Ze zoeken houvast in het verleden en in de dramatiek van het persoonlijke leven.' Bovendien leven we in een tijd waarin we om de haverklap worden geconfronteerd met iets angstaanjagends en schokkends middels onze visuele informatiemaatschappij. De terroristische aanslagen in New York, op Bali, in Madrid: de zelfmoordaanslagen in Israël, de dagelijkse doden door terreur in Irak en Afghanistan, de gevangenen in Guantánama Bay, de martelingen in de Abu Graib-gevangenis, de moord op Theo van Gogh, de Tsunami in Azië en het mensonterende conflict tussen Palestina en Israël. Deze gebeurtenissen zorgen voor angst en verlorenheid bij mensen.

De Duitse essayist, biograaf en filosoof Ruediger Safranski schrijft in zijn essay *Hoeveel globalisering verdraagt een mens?* (2003)⁴⁴ dat ons oordeelsvermogen voortdurend wordt overvraagd. Hij stelt dat de hedendaagse mens op ongekende wijze wordt geconfronteerd met tal van wereldproblemen. De mens is op televisie getuige van oorlogen, overstromingen, aardbevingen, terroristische aanslagen, hongersnoden en nog meer ellende. De beelden wisselen elkaar in hoog tempo af en schreeuwen om aandacht. Maar de mens kan onmogelijke op al die beelden reageren en de hele wereld overzien. 'De wereld is een grote, voortdurende stress. We worden beheerst door een latente paniek. Alles gaat heel snel. Wanneer wij eenmaal gewend zijn, dringt zich iets nieuws op dat paniek kan scheppen,' verduidelijkt Safranski zijn boek in een interview.⁴⁵ In een vraaggesprek met essayist Bas Heijne van het NRC Handelsblad vervolgt hij: 'We worden geconfronteerd met een probleem dat zich in de geschiedenis niet eerder heeft voorgedaan. Omdat wereldwijde processen steeds nauwer met elkaar verstrengeld raken, worden de dingen alsmaar complexer, zo complex dat je ze intellectueel niet meer doorgronden kan. Je hebt geen overzicht, en toch word je gedwongen een standpunt in te nemen. Dat is het probleem met de globalisering: je ziet heel de wereld, dag in, dag uit, maar je ervaart hem niet. [...] Onze werkelijke ervaringen worden voortdurend afgetroefd door beeldsensaties.'⁴⁶

De moderne globalisering is volgens Safranski begonnen met de globalisering van de angst: angst voor ziektes, voor ecologische rampen en voor terrorisme. Het postmodernisme

⁴³ Broer, T.(2004, 28 februari).

⁴⁴ Safranski, R.(2003). *Hoeveel globalisering verdraagt een mens?* Uitgeverij Atlas, Amsterdam. Oorspronkelijke titel: *Wieviel Globalisierung verträgt der Mensch?* Uitgeverij Hanser, München.

⁴⁵ Bakker, J-H.(2003, 22 april). *Globalisering als oorzaak voor 'Weltstress'*. GPD Dagbladen.

⁴⁶ Heijne, B.(2004, 3 januari). *'We zijn allemaal veroordeeld tot de borreltafel'*. NRC Handelsblad.

dat zich verzet tegen de “absolute waarheid” heeft daarbij volgens historici gezorgd voor wantrouwen bij mensen. Het nieuws wordt niet langer vertrouwd, want media manipuleren en tonen ons slechts één waarheid. Het lijkt ons te ontbreken aan een eigen identiteit (denk aan de uitspraak van Maxima: de Nederlander bestaat niet). Daarom lijken mensen houvast en verbondenheid te zoeken in een gedeeld verleden waarin die identiteit nog duidelijk was. ‘De behoefte aan identiteit is heel kenmerkend voor deze tijd, en in het bijzonder voor Nederland, waar mensen vanouds hun identiteit ontleenden aan de zuil waartoe ze behoorden,’ reageert neerlandicus Herman Pleij van de Universiteit van Amsterdam in 2004 op het succes van Geert Mak.⁴⁷ ‘Door de afbraak van de zuilen is een geweldig vacuüm ontstaan. Houvast en verbondenheid wordt nu gezocht in een gedeeld verleden.’ De groeiende behoefte aan identiteit kan weer een reden zijn dat de huidige lichting literaire non-fictieschrijvers zich afzijdig lijkt te houden van de actualiteit (wortels van identiteit liggen in het verleden, n.v.) en zich meer richt op de microgeschiedenis. Dat we in de literaire non-fictieboeken vooral kleine, persoonlijke verhalen lezen, wordt verklaard aan de hand van de individualisering van de maatschappij. ‘We leven in tijd waarin het individu op de troon gehesen is,’ meent historicus en Niod-directeur Hans Blom.⁴⁸ Tegelijk ontstijgen de boeken het individuele omdat ze de wereld in groter perspectief beschouwen, zoals Frank Westerman in *El negro en ik*, Lieve Joris in *De Poorten van Damascus* en Geert Mak in *In Europa*.

Schrijvers als Jan Brokken, Annejet van der Zijl en Geert Mak wijzen erop dat de onzekerheid van snel veranderende tijden mensen doet verlangen naar authenticiteit die hun de waarde van hun eigen geschiedenis doet inzien. Het kan echter ook dat de literaire non-fictie – zoals Ewoud Kieft in zijn artikel *Gedoemd tot onmacht?* opmerkt - dat de literaire non-fictie een ander gevoel van herkenning teweeg brengt, één die wel degelijk is verbonden met de wereld en wat daar nu in gebeurt. De boeken geven aandacht aan de weerbarstigheid van de werkelijkheid door al te overzichtelijke wereldbeelden te ondermijnen. ‘De wetenschap dat de wereld eigenlijk te complex in elkaar zit om er zinvol in te handelen, dat goed bedoelde intenties een averechts effect kunnen hebben, zoals Frank Westerman over ontwikkelingshulp beschrijft, brengt een gevoel van machteloosheid teweeg.’⁴⁹ Schrijvers proberen dus de problematiek van de maatschappij te beschrijven en volharden tegelijk in hun engagement: dat is mogelijk de sleutel van het succes van de literaire non-fictie. De grootste ontwikkelingen in literaire non-fictie in het corpus zien we in de geschiedschrijving (Geert

⁴⁷ Broer, T.(2004, 28 februari).

⁴⁸ Broer, T.(2004, 28 februari).

⁴⁹ Kieft, E.(2007, 6 april). *Gedoemd tot onmacht?* NRC Handelsblad.

Mak en Frans Denissen), de reis- en zoektocht (Frank Westerman, Chris de Stoop en Lieve Joris) en de levensverhalen of familiegeschiedenissen (Annejet van der Zijl, Judith Koelemeijer, Suzanna Jansen en Nelleke Noordervliet). We bekijken deze drie categorieën van dichtbij om hun kwaliteiten en populariteit te ontsluiten.

2.1.1. Verhalende geschiedschrijving

‘Geert Mak heeft het op een benijdenswaardige wijze klaargespeeld om een boek over de Nederlandse geschiedenis van de twintigste eeuw te schrijven dat niet door wetenschappelijke pretenties afschrikt, en dat het verleden toegankelijk maakt door een veelheid aan persoonlijke verhalen.’

Hinterm Deich in *Süddeutsche Zeitung*⁵⁰

‘De stap van journalistiek naar geschiedschrijving is niet zo verschrikkelijk groot. Journalisten zijn chroniqueurs van deze tijd en historici zijn chroniqueurs van de verleden tijd,’ oordeelt Geert Mak in een interview met het KRO-magazine in november 2007, één dag voor de eerste aflevering van de documentaireserie *In Europa*.⁵¹ De stap van geschiedschrijving naar literatuur is volgens Mak ook overbrugbaar. Zijn eigen werk schaaft hij ook onder literatuur en dat is geen gewichtigdoenerij, maar een stellige overtuiging. Het aloude onderscheid tussen geschiedschrijving en literatuur is in de laatste decennia immers vervaagd. In *Vervolging, vernietiging, literatuur* (1991) benadrukt hoogleraar Franse letterkunde Sem Dresden dat geschiedschrijving niet zozeer weergeeft hoe het vroeger is geweest, maar dat het evenals literatuur schetst hoe het verleden had kunnen zijn. Geschiedschrijving is de geschreven interpretatie van het verleden en omdat grote delen van het verleden onbekend en totaal verdwenen zijn, is geschiedschrijving per definitie subjectief. De historicus beschouwt de materie vanuit zijn eigen wereld en benadert het vanuit zijn eigen opvattingen en maatschappelijke situatie. ‘Herinnering en tijdsafstand veranderen altijd de gegevens die beschikbaar zijn, ze vervalsen om het zo te zeggen de verleden werkelijkheid en hebben veelal een apologetische strekking die niet afkomstig is uit de vroegere realiteit, maar uit het heden dat zich opdringt in de interpretatie der gebeurtenissen,’ schrijft Dresden.⁵² En later: ‘Naar mijn mening heeft ook een beschouwing van dubbelzinnigheid en indirectheid en vooral van tijdsverloop ertoe geleid dat literatuur een beeld in woorden levert dat niet minder

⁵⁰ Deich, H. (2003, 2 oktober). *Geert Mak gewährt tiefe Einblicke in die Niederlande* Süddeutsche Zeitung.

⁵¹ Website: www.kromagazine.nl/artikel/410/Geert_Mak_'Ik_let_er_ontzettend_op_hoe_je_het_verhaal_vertelt/', (vrijdag 9 november 2007). geraadpleegd op zondag 10 augustus 2008.

⁵² Dresden, S.(1991). *Vervolging, vernietiging, literatuur*. Uitgeverij Meulenhoff, Amsterdam. p. 42.

waarheid en niet minder werkelijkheid oproept dan historische geschriften.’⁵³ Want door symbolen te hanteren kan vertellende literatuur ‘een concrete algemeenheid tonen die vollediger en voller zou kunnen zijn dan de strikt historische beschrijving.’⁵⁴

Wanneer wordt gesproken over de kruising van geschiedschrijving en literatuur, maken ervaren lezers geroutineerd de link naar historische romans. Vanaf de jaren tachtig is de heropbloei van de historische roman een internationaal verschijnsel. Lezers krijgen tegelijk meer belangstelling voor meeslepend geschreven historische boeken, die meer en meer het karakter krijgen van realistische romans.⁵⁵ Vanaf de jaren negentig betreden ook de historici zelf het terrein van de literaire non-fictie. In zijn artikel *Bevrijd uit de boeien van de didactiek – tien jaar non-fictie en essayistiek in Vlaanderen en Nederland* noemt filosoof en columnist Ger Groot onder meer *Verdeel en heers* (1992) en *Europa’s koloniale eeuw* (2001) van H.L. Wesseling, *Een dorp in de polder: Graft in de 17^{de} eeuw* (1994), *Maurits van Nassau: De winnaar die faalde* (2000) en *De last van veel geluk: De geschiedenis van Nederland in de Gouden Eeuw* (2004) van A.Th. van Deursen, *De groote oorlog* (1997) van Sophie de Schaepdrijvers en *In dienst van de Compagnie* (2002) van Roelof van Gelder en Vibeke Roeper. De meest succesvolle auteurs van historische verhalen zijn volgens hem voormalige journalisten zoals Frank Westerman, Geert Mak. De eerste werkt nog voor het NRC Handelsblad als hij in 1999 *De Graanrepubliek* publiceert, een verslag van de teloorgang van het Groningse platteland en de daaraan verbonden sociaal-culturele structuur. In *Ingenieurs van de ziel* (2002) onderzoekt Westerman de houding van schrijvers in de meest repressieve periode van de Sovjet-Unie, de dictatuur onder Stalin. Mak wordt gezien als de historicus onder de literaire non-fictionalisten. *Hoe God verdween uit Jorwerd* (1996) is de inmiddels klassieke biografie van een dorp in Friesland tijdens de stille revolutie op het platteland tussen 1945 en 1995. is de inmiddels klassieke biografie van een dorp in Friesland tijdens de stille revolutie op het platteland tussen 1945 en 1995. Mak schildert het verhaal van de boeren en het geld, van de kleine winkeliers en de oprukkende stad, van de kerktoren die instort en de inwijkelingen die niet meer groeten, van de natuur die terugkeert en tegelijk verdwijnt. Het boek is volgens Han Ceelen en Jeroen van Bergeijk de ‘onverbiddelijke doorbraak van een genre dat, net als de nieuwe journalistiek uit de jaren zeventig, literaire technieken – het

⁵³ Dresden, S.(1991). p. 68.

⁵⁴ Dresden, S.(1991). p. 75.

⁵⁵ Brems, H.(2006). *De literatuur van 1985 tot 1995*. In: Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1945-2005. Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam. p.561.

schetsen van personages, het schrijven in scènes, innerlijke monologen – combineerde met de droge feitelijkheid en documentatiedrift van journalistiek’.⁵⁶

Drie jaar later komt *De eeuw van mijn vader* (1999) uit, samen met *In Europa* (2004) waarschijnlijk het succesvolste boek van de naoorlogse Nederlandse non-fictie (zie ook familiegeschiedenis). Mak’s boeken kenmerken zich door het persoonlijke perspectief, de observaties met universele waarde en de beeldende vertellerkracht die de lezers persoonlijk aanspreken. Aan de hand van interviews, oude krantenberichten en vele honderden bewaard gebleven brieven schetst hij het landelijke Nederland aan het begin van de eeuw. In juli 2004 wordt Geert Mak voor zijn ‘belangrijke en originele bijdrage aan de geschiedschrijving’ een eredoctoraat toegekend door de Open Universiteit van Nederland. ‘In zijn in een uiterst toegankelijke en sterk persoonlijke stijl geschreven boeken geeft hij een levendig beeld van de sociale en culturele veranderingsprocessen op lokaal niveau gedurende de laatste eeuw [...]. Door de wijze waarop Geert Mak zijn observaties ter boek stelt, ziet hij kans om de geschiedenis voor een breed publiek toegankelijk te maken.’⁵⁷

2.1.2. Reisliteratuur en zoektochten

‘Het is een merkwaardig feit dat in de literaire ontwikkeling van de thans 47-jarige Cees Nooteboom zijn romans, verhalen en gedichten wel tot de literatuur plagen te worden gerekend, maar zijn reisverhalen niet.’

- Wam de Moor, 1981⁵⁸

Het bovenstaande citaat is kenschetsend voor de status van reisverhalen, die weliswaar door de enorme productie ervan is verbeterd, maar nog altijd het ondergeschoven kindje lijken te zijn in de literatuur. In *Altijd weer vogels die nesten beginnen* ruimt Hugo Brems slechts een kleine drie pagina’s (558-560) aan reisliteratuur die hij merkwaardig koppelt aan de historische romans. Brems constateert dat lezers vanaf de jaren tachtig ‘aan het verlangen van goede, interessante en geloofwaardige verhalen over de wereld’ tegemoet zijn gekomen door ‘de hausse van reisverhalen en historische romans’.⁵⁹ Zeker in die tijd vormt het reisverhaal volgens hem een “marginaal genre” omdat ‘de grens tussen enerzijds literatuur, waarvoor

⁵⁶ Ceelen, H., Bergeijk, J. van.(2007). p. 8.

⁵⁷ Website Open Universiteit: www.ou.nl/eCache/DEF/1/07/787.html, geraadpleegd op zondag 10 augustus 2008.

⁵⁸ Moor, W. de. (1981, 6 februari). ‘Alleen in de tijd, op weg naar de dood’. De Tijd.

⁵⁹ Brems, H.(2006). *De literatuur van 1985 tot 1995*. In: *Altijd weer vogels die nesten beginnen*. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1945-2005. Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam. p.558.

criteria als fictionaliteit en taalbewustzijn golden, en anderzijds journalistiek, waarvoor verstreking van informatie belangrijk was, erin dreigde te vervagen. Binnen het oeuvre van afzonderlijke auteurs werden de reisverhalen stevast als het mindere deel beschouwd.⁶⁰

Brems signaleert dat de reisliteratuur pas echt op gang komt eind jaren tachtig en begin jaren negentig wanneer Nederland en Vlaanderen worden overspoeld met reisverhalen ‘in een breed gamma tussen literatuur, essay, reportage, verslag en veredelde reisgids’. In 1991 is “Reizen en literatuur” zelfs het thema van de Boekenweek. In het jaarboek *Mekka 1992* geeft Rudi Wester aan de hand van de tien beste reisauteurs van het afgelopen jaar een beeld van de grote diversiteit binnen het genre met schrijvers als Adriaan van Dis, Carolijn Visser, Aya Zikken, Koos van Weringh, Jacqueline de Gier, Jan Donkers, Linda Polman en de (overwegend) non-fictionalisten Cees Nooteboom, Jan Brokken en Lieve Joris. Opvallend is dat het merendeel van deze auteurs is begonnen als journalist. Het succes van deze lichting is mede te danken aan internationale voorbeelden zoals de literaire non-fictie en reisliteratuur in het Britse blad *Granta* (sinds 1979) en door succesvolle reisschrijvers als Bruce Chatwin, Paul Theroux, V.S. Naipaul en Ryszard Kapuscinski. Vanaf de jaren tachtig verschijnen hun verhalen ook in vertalingen in het Nederlands taalgebied. Ook de groeiende afkeer van een deel van de lezers van al te “literaire literatuur” is volgens Brems een reden dat de vraag naar reisliteratuur aanwakkert. Als belangrijkste factor noemt hij de explosie van het toerisme, ook naar verre en exotische bestemmingen. ‘Bijlage van kranten, weekbladen en magazines speelden daar gretig op in. [...] Boeken met reisliteratuur in de breedste zin zijn overigens niet alleen te koop in de algemene boekhandel, maar in toenemende mate ook in gespecialiseerde reisboekhandels, naast reisgidsen, wegenkaarten en beschrijvingen van fiets en wandelroutes.’⁶¹ De toenemende aandacht voor het reisverhaal past volgens Brems binnen het veel bredere fenomeen van de opvallende populariteit van literaire non-fictie. Uitgeverij Atlas speelt hierin een voortrekkersrol, onder meer met het werk van Geert Mak, Frank Westerman, Christine Otten, Rudi Rotthier en Jan Brokken. De reisboeken van auteurs als Kamiel Vanholen, Koen Peeters, Carolijn Visser, Cees Nooteboom, Rudi Rotthier en Lieve Joris (de laatste twee profileren zich als non-fictionalisten) kenmerken zich door ‘avontuur en informatie, verwondering, inleving en observatie, distantie en engagement, zelfbespiegeling,

⁶⁰ Brems, H.(2006). p. 558.

⁶¹ Brems, H.(2006). p. 559.

aandacht voor de mens, cultuur en natuur' die een verbinding aangaan met 'de avonturenroman, de journalistiek, de column, de autobiografie en het literaire essay'.⁶²

Van de moderne reisliteratuur wordt weleens spottend opgemerkt dat ze op de salontafel thuis hoort omdat ze 'niet meer ons beeld van de vreemde wereld bepalen'. Volgens Siegfried Huigen (1959), hoogleraar Nederlandse en koloniale letterkunde aan de Universiteit van Stellenbosch in Zuid-Afrika, wordt dat immers gedaan door de 'massamedia, websites, reiscatalogi en wetenschappen zoals antropologie en geografie die in de twintigste eeuw tot ontwikkeling zijn gekomen.'⁶³ Dit is kortzichtig en maar half waar: het verraadt een zekere minachting van het lezerspubliek (van literaire non-fictie) dat zich wel informeert over de wereld via reisverhalen. Schrijvers als Naipaul, Theroux en Kapuscinski hebben met hun werk aangetoond dat zij meer dan massamedia, websites en reiscatalogi recht kunnen doen aan de rijke, gevarieerde en vaak onbeschrijflijke realiteit van vreemde culturen. De auteurs gaan verder dan alleen zintuiglijke registraties, ze gebruiken de persoonlijke ervaring om samenhang te geven aan verhalen. In het Nederlands taalgebied zijn de boeken van Geert Mak, Rudi Rotthier en Lieve Joris over Europa, Amerika en Afrika voor menig lezer bepalend voor het beeld van de andere wereld. Lieve Joris doorgróndt Afrika, beklemtoont reisauteur Jan Brokken in de interviewbundel *Meer dan de feiten*⁶⁴.

Dat de reisverhalen weer in de belangstelling staan, blijkt uit het onlangs verschenen schrijfinstructieboekje *Reisverhalen schrijven* (2008) van radiomaker en schrijver Jan Donkers (1943). De reisschrijver die bij uitgeverij Atlas hoofdzakelijk non-fictie publiceert, beschrijft welke inzichten en technieken nodig zijn voor een sterke reisroman of reisverhaal. Hij benadrukt hoe cruciaal de voorbereiding ('wees goed voorbereid, vorm een zo duidelijk mogelijk idee van waar je naar op zoek bent'), de research en het aloude opschrijfboekje zijn. Met behulp van voorbeelden uit de wereldreisliteratuur, maakt hij inzichtelijk wat het verschil maakt tussen een vlakke en een boeiende reportage en op welke momenten de reis echte verhalen oplevert: niet bij de vertraging op Schiphol!⁶⁵

Zoektochten

Een categorie die binnen de literaire non-fictie is verwant aan de reisverhalen, wordt gevormd door de persoonlijke zoektochten. De hedendaagse cliché-uitspraak 'we zijn allemaal op zoek naar de waarheid, de werkelijkheid en onze eigen identiteit', blijkt een hoge waarheidsgehalte

⁶² Brems, H.(2006). p. 560.

⁶³ Huigen, S.(2007, oktober). *Reisliteratuur tussen representatie en identiteit*. Neerlandistiek..nl

⁶⁴ Ceelen, H., Bergeijk, J. van.(2007). p. 217-218.

⁶⁵ Donkers, J.(2008). *Reisverhalen schrijven*. Uitgeverij Augustus, Amsterdam. p. 14.

te hebben. De stapel boeken die een neerslag zijn van een dergelijke zoektocht of mensen helpen in hun zoektocht naar de zin des levens, groeit met de dag: van titels over de bekende religies tot esoterische werken, van filosofische boeken tot zelfhulpguides, van reisverhalen tot journalistieke onderzoeksverhalen. Relatief buitenstaanders binnen deze reeks boeken van zoektochten, vormen de werken van non-fictionalisten als Douwe Draaisma (*De metaforenmachine*, 1995), Tijs Goldschmidt (*Darwins Hofvijver*, 1996) en Geert Mak (*In Europa*, 2004). De aanvoerders in literair opzicht zijn Frank Westerman (*El negro en ik*, 2004; *Ararat*, 2007) en David van Reybrouck (*De plaag*, 2001). In zekere zin kunnen ook familiegeschiedenissen zoals *Het Pauperparadijs* (2008) van Suzanna Jansen tot de zoektochten worden gerekend, maar die categorie bespreken we later afzonderlijk.

Het eindpunt is voor de non-fictionalisten nooit zo interessant zijn als de weg ernaartoe. Deze Japans- Boeddhistische levensles nemen de schrijvers ter harte bij het schrijven van hun boeken. Hun literaire zoektocht profileert zich over het algemeen op vijf kenmerken. 1. De uitkomst van de zoektocht is bij aanvang onbekend, de ontwikkelingen die ze doormaken lopen meestal parallel aan het schrijfproces; 2. de zoektochten zijn in een mixvorm gegoten: een mengeling van genres zoals de autobiografie, de roman, essay, het reisverhaal en geschiedschrijving; 3. de auteurs gebruiken bij voorkeur het ik-perspectief om hun eigen onderzoek onder de loep te nemen; 4. de persoonlijke inzet van de auteurs is groot, de ervaringen van het reizen en zoeken worden afgewisseld met geëngageerde politieke en maatschappelijke beschouwingen; 5. de meeste auteurs problematiseren hun onderwerpen in plaats van ze te simplificeren. Soms verdampt de ene zoektocht om plaats te maken voor een andere, zoals in *De Plaag*. Oorspronkelijk bedoeld als een speurtocht naar het vermeende plagiaat van de Belgische Nobelprijswinnaar Maurice Maeterlinck, maar gecorrigeerd door de ambigue werkelijkheid in Zuid-Afrika.

In *De Plaag, het stille knagen van schrijvers, termieten en Zuid-Afrika*⁶⁶ vlecht de Vlaamse auteur verschillende genres door elkaar. De journalistieke reportage, het essay, het biografisch onderzoek, de geschiedschrijving en de biografie zijn ingenieus vermengt met het meeslepende reisverslag, allemaal geschreven met een vlotte en literaire pen. Aanvankelijk draait het allemaal om de vraag of Maurice Maeterlinck, de enige Belgische Nobelprijswinnaar van de literatuur, zich in zijn essay *La vie des termites* (1926) heeft bezondigd aan letterdieverij uit het werk *Die siel van die mier* (1925) van de Zuid-Afrikaanse

⁶⁶ Reybrouck, D. van. (2001). *De Plaag, het stille knagen van schrijvers, termieten en Zuid-Afrika*. Uitgeverij J.M. Meulenhoff, Amsterdam - Antwerpen.

dichter, bioloog, journalist en morfineverslaafde Eugène Marias. Van Reybroucks bevindingen worden echter overschaduwd door zijn eigen ervaringen in het huidige Zuid-Afrika. Terwijl hij zich verdiept in het verleden wordt hij meer en meer geconfronteerd met het heden. ‘En wat veracht ik me opeens in mijn onnozele termieten en dat minieme plagiaat. Ik ben naar Zuid-Afrika gereisd om iets te leren over een heel klein beetje onrecht van driekwart eeuw geleden, maar hier word ik onophoudelijk geconfronteerd met een onrecht dat niet alleen veel groter, maar ook nog een veel actueler is: de armoede en het racisme waaronder zovele zwarten blijven lijden’ (p. 250). Hoe meer hij komt te weten over de in 1936 overleden Marais, hoe meer hij in aanraking komt en wordt geraakt door de maatschappelijke werkelijkheid van Zuid-Afrika waarin blanke Afrikaners weigeren zich aan te passen aan de nieuwe politieke situatie. Racisme viert nog hoogtij, zo concludeert de Belg. Die waarneming laat hem niet los, het opstandige engagement wordt in hem wakker gemaakt. Tegen het einde dringt de vraag zich bij hem op of ‘het mogelijk zou zijn hierover te schrijven, niet gewoon academisch of journalistiek, maar op zo’n manier dat mijn bevindingen naast mijn twijfels konden staan, en mijn eigen lafheid naast een poging tot eerlijk’ (p. 250). Het vormt de essentie van het boek en Van Reybrouck slaagt bewonderenswaardig in zijn streven. *El negro en ik* van Frank Westerman is eveneens een geëngageerde zoektocht en een verslag van zijn eigen idealisme die hij steeds opnieuw aan de kaak stelt. In het corpus wordt verder ingezoomd op dit boek, dat samen met *De Plaag* kan worden gerekend tot de standaardwerken van het genre.

2.1.3. *Familiegeschiedenis en levensverhalen*

‘Achter elke deur is elke gewone straat, in elke hut in elke gewoon dorp. [...], is rijkdom aan leven te vinden. De wonderlijke reizen die we ondernemen op onze aardse pelgrimstocht, het verdriet en de vreugde die we beleven of andere bezorgen, de toevalligheden die ons binden of uiteendrijven, wat een ingewikkeld spoor laten ze achter: zo persoonlijk dat het vrijwel onbeschrijfelijk, en zo vluchtig dat het vrijwel onnaspeurbaar is.’

Vikram Seth, *Twee levens*⁶⁷

De officiële geschiedenis heeft nooit interesse in ze getoond, maar in het afgelopen decennium zijn steeds meer auteurs ervan overtuigd geraakt dat de “kleine lieden” het

⁶⁷ Seth, V.(2006). *Twee levens*. Uitgeverij G. A. van Oorschot, Amsterdam. Oorspronkelijke titel: *Two lives* (2005), Uitgeverij HarperCollins, New York.

fundament vormen waar een maatschappij op is gefundeerd: de ware familiegeschiedenis is bezig aan een enorme opmars. *De eeuw van mijn vader* (Geert Mak), *Het zwijgen van Maria Zachea* (Judith Koelemeijer), *Altijd Roomboter* (Nelleke Noordervliet) en *Het Pauperparadijs* (Suzanna Jansen); het zijn verhalen die Marx en Hegel zouden kwalificeren als non-historie⁶⁸, maar de lezers lopen ermee weg. Hetzelfde geldt voor de levensverhalen in *Sonny Boy* (Annejet van der Zijl), *Anna Boom* (Judith Koelemeijer) en *De gelukzoeker* (Marcel van Engelen). Het is een universele succesformule: schrijvers gaan op zoek naar de herkomst van gewone mensen met ongewone levenslopen of naar de wortels van de eigen familie en gieten het resultaat in de vorm van een boeiend verhaal. Wanneer goed geschreven, zijn het meeslepende boeken die veel kennis dragen en vooral herkenbaarheid bieden. Het schrijven van familiegeschiedenissen is volgens de Amerikaanse klinische psycholoog Richard Stone een effectief middel om het geheugen te vitaliseren van mentaal wegzakkende ouderen of een “genezende vertelkunst” die de persoonlijke groei van mensen bevordert.⁶⁹

Wat is een familiegeschiedenis? Peter Prevos, van huis uit waterbouwkundig ingenieur, gebruikt een veelzeggende beeldspraak wanneer hij in zijn artikel op internet spreekt van een ‘diepe proefboring in de geschiedenis waarbij van een bepaalde periode en plaats slechts een heel klein monster van de geschiedenis wordt genomen.’ Een familiegeschiedenis concentreert zich op kleine gemeenschappen, of microsamenlevingen. ‘Een familiegeschiedenis [...] heeft vooral aandacht voor het bijzondere en in mindere mate het algemene. Het meest belangrijke onderdeel van de familiegeschiedenis is de beschrijving van verwantschapsbanden tussen de beschreven familieleden.’ Prevos haalt antropoloog Peter Kloos aan, die de verwantschap niet alleen een netwerk van genetische relaties noemt, maar vooral een cultureel verschijnsel. ‘Dit alles maakt het schrijven van een familiegeschiedenis tot een cultuurwetenschappelijke activiteit die de grenzen van de normale geschiedschrijving overschrijdt.’⁷⁰

Recensent Enny de Bruijn beschrijft in het Reformatorisch dagblad het recept van de familiegeschiedenis. Ze stelt dat een auteur begint bij een familie of een dorpsgemeenschap – bij voorkeur in de eigen familie of in het eigen land van herkomst en dat het bij voorkeur gaat om een beperkt, overzichtelijk groepje mensen opdat de lezer zich goed met de

⁶⁸ Palm, J.(2008, 2 februari). *Entreekaart tot het verleden. De opkomst van de familiegeschiedenis*. Trouw.

⁶⁹ Stone, R.(1997). *Genezende vertelkunst. Het vertellen van verhalen als hulp bij persoonlijke groei*. In: Brinkgreve, C.(2008, 26 juli). *Familiegeschiedenis. Zelfregisseur*. Vrij Nederland, nr. 30. p. 62-63.

⁷⁰ Prevos, P. (2004, 24 juli).

hoofdpersonen kan identificeren. ‘Verder zorg je dat er sprake is van één of meer persoonlijke drama’s, die het verhaal van de nodige spanning en emotie voorzien. En de kleine geschiedenis meng je dan goed met gebeurtenissen en ideeën uit de grote geschiedenis, zodat het verhaal op de voorgrond diepte krijgt tegen de achtergrond van het wereldgebeuren.’⁷¹ De auteurs moeten volgens haar vooral niet verzuimen de eigen zoektocht uitvoerig en openhartig te beschrijven, inclusief de hindernissen en hobbels die moeten worden overwonnen, de interessante ontmoetingen en vondsten in verschillende archieven en de dingen die hun persoonlijk raken. Dat Judith Koelemeijer en Annejet van der Zijl dit juist niet doen, lijkt haar even te ontgaan, want: ‘Dat is wat lezers willen: de geur van oude boeken en kranten ruiken, gesprekken met buurtbewoners en familieleden meebeleven, de opwinding van nieuwe ontdekkingen aan den lijve ervaren, en vooral: de persoon van de auteur leren kennen’. Auteurs moeten niet blijven steken in familiefacten of langdurige overzichten van de familiegeschiedenis; geen navelstaanderij en geen objectieve blik. ‘Kortom: een voortdurende afwisseling tussen het persoonlijke en het algemene, het mooie en het lelijke, de hapklare anekdote en de diepgravende beschouwing. Echte geschiedschrijving, maar dan op menselijke formaat.’⁷²

De familiehistorie is een “genre” geworden met een status: de cursussen *Levensverhalen* of *Autobiografisch schrijven* zijn dan ook een hit. Elsevier-journaliste Marijke Hilhorst, de auteur van *De vader, de moeder & de tijd* (1999), schreef onlangs een handleiding over geschreven: *Hoe schrijf je een familiegeschiedenis?* (2008) Aan de hand van fragmenten uit haar eigen boek, geeft ze tips over de juiste aanpak, met een opsomming van vragen voor interviews, voorbeelden voor een goede vorm en opbouw en aanwijzingen over het vinden van bronnen. Het succes van de familiegeschiedenis ligt volgens haar in de herkenning, dat er door de levens van mensen in een bepaalde periode en van een bepaalde leeftijd over elkaar heen kunnen leggen tal van overeenkomsten aan te oppervlakte komen. De familiegeschiedenis van één familie krijgt zo een zekere universele waarde. ‘Ik veronderstelde [...] dat mijn eigen vader gelezen zou kunnen worden als “de vader”, dat hij zou fungeren als een soort prototypische vader. Dat lezers zouden zeggen: ‘Ja, zo waren vaders in die tijd. Ook al was hun vader net weer een beetje anders.’⁷³ Voor haar moeder geldt hetzelfde, lezers schrijven Hilhorst dat de beschreven vrouw in haar boek hun eigen moeder had kunnen zijn en dat het lijkt alsof ze hun leven heeft beschreven, hun geschiedenis. ‘De veronderstelling

⁷¹ Bruijn, E.(2008, 25 juni). *Geschiedschrijving op menselijk formaat*. Reformatorisch dagblad.

⁷² Bruijn, E.(2008, 25 juni).

⁷³ Hilhorst, M.(2008). *Hoe schrijf je een familiegeschiedenis*. Uitgeverij Augustus, Antwerpen – Amsterdam, p.11-12.

bleek juist: mijn ouders bleken voor een hele generatie herkenbaar. Beschrijvingen van de autoritaire vader, de lieve moeder, de kinderen die meer opleiding genieten dan hun ouders, van het geloof vallen, met drugs in aanraking komen, de maatschappelijke ladder beklimmen, deden veel lezers de afgelopen jaren verzuchten: “Zo was het precies.”

Voorals de generatie babyboomers wendden zich massaal tot de familiegeschiedenissen. In zijn beschouwing *Afgestofte familie verhalen; de nieuwe bestseller in de Volkskrant Magazine*, schrijft Pieter Klok dat deze generatie nu ze eenmaal met pensioen is, weer interesse krijgt in de eigen familie. ‘De babyboomgeneratie die lang dacht dat ze de maatschappij opnieuw kon vormgeven – inclusief vrije liefde, democratie all over the place en geluk voor iedereen – had aanvankelijk weinig boodschap aan hun ouders. [...] Hoe kon je deze mensen die zonder auto, tv, pil, pasta, spijkerbroek en drugs waren opgegroeid werkelijk serieus nemen? [...] De zestigers van nu lijken ineens te beseffen dat ook zij geen ongeschreven blad zijn en wel degelijk door hun ouders zijn gevormd.’⁷⁴ Uit de aantallen inschrijvingen bij diverse instanties die cursussen verzorgen, blijkt dat de behoefte om levensverhalen vast te leggen vooral bij vijftigplussers groeit. Marije Hilhorst denkt dat het heeft te maken met zingeving; door het verhaal over te dragen, geven we zin aan het leven.⁷⁵ De genealoog zoekt naar zijn identiteit en naar antwoorden op de vragen: wie ben ik en waar kom ik vandaan? Volgens hoogleraar sociale wetenschappen Christien Brinkgreve van de universiteit van Utrecht zijn dit de prangende vragen in een individualistische cultuur zoals de Nederlandse, waarin veel van de traditionele maatschappelijke ordeningen - de oude ordeningen naar religieuze zuilen, sociale klasse en sekse – zijn weggefallen. ‘Voeg daar de globalisering nog aan toe en het hele beeld van vroegere sociale ordeningen en verbindingen die het leven en de identiteit voor een belangrijk deel bepaalden, verdwijnt en verschuift. Houvasten van weleer brokkelen af, en mensen worden meer op zichzelf teruggeworpen.’⁷⁶

Het is niet toevallig dat vooral niet-professionele historici zich tot de familiegeschiedenissen wendden. Historici en wetenschappers zetten veel vraagtekens bij de relevantie en waarde van familiegeschiedenissen. Het verleden is volgens hen nauwelijks adequaat te beschrijven: chaotisch, ongrijpbaar en onoverzichtelijk. Een familiegeschiedenis

⁷⁴ Klok, P. (2008, 31 mei). *Afgestofte familie verhalen; de nieuwe bestseller*. De Volkskrant Magazine.

⁷⁵ Hilhorst, M.(2008). p. 70.

⁷⁶ Brinkgreve, C.(2008, 26 juli). p. 62.

is onbruikbaar om het ingewikkelde verleden vorm te geven.⁷⁷ Selma Leydesdorff, historicus en hoogleraar aan de Universiteit van Amsterdam en gespecialiseerd in oral-history, vindt familiegeschiedenissen wel waardevol en noemt ze “tegengeschiedenissen”: geschiedenissen van onbekenden die hun verhaal eens kunnen vertellen zonder meteen in de historie van de staatsvorming of klassenstrijd te worden ingedeeld.⁷⁸ Ook Brinkgreve beschouwt de verhalen als ‘onmisbare aanvulling op de academische blik van boven- en buitenaf, waarbij wel structuren en processen worden blootgelegd, maar de mensen in de abstracties en generalisaties verdwijnen’.⁷⁹ Zij meent dat het belichten van individuele mensen in hun alledaagse leven, met hun alledaagse beslommingen, een tijdperk kan doen oplichten of ‘een gevoel van herkenning en erkenning’ teweeg kan brengen en mensen die ‘anders niet gehoord worden een stem kan geven’. Oral-history is overigens een term die Judith Koelemeijer en Nelleke Noordervliet bezigen in hun boeken *Het zwijgen van Maria Zachea* (2001) en *Altijd Roomboter* (2005) om aan te geven dat ze zich hebben overgeleverd aan het beschrijven van mondeling overgeleverde historische verhalen. Het is een methode om door middel van interviews vast te leggen, hoe mensen de geschiedenis van hun eigen tijd beleven of beleefden.⁸⁰ Familiegeschiedenissen kunnen als niet-literair worden gezien omdat ze problematiseren noch ondermijnen, het doel is het verleden invoelbaar en begrijpelijk te maken. De verhalen lijken allemaal te eindigen met een zekere “happy end”. Toch kunnen sommige familiegeschiedenissen – zoals *Het Pauperparadijs* – zich mijn inziens beroepen op een literaire status, in de conclusie van het corpus zullen we hier op terugkomen.

Overigens is niet alleen in Nederland elk goedge schreven familiegeschiedenis een schot in de roos. In Canada hebben de bekende schrijfster Kirsten den Hartog en haar zus Tracy Kasaboski veel succes met het boek *The occupied Garden* (2008) over de geschiedenis van hun grootouders (Gerrit en Cor den Hartog), een Nederlandse familie van tuinders. Het boek met de oorspronkelijke boventitel *Recovering the story of a familie in the war-torn Netherlands* is binnen de afzienbare tijd van vijf maanden vertaald door Lilian Caris, die de bestseller opvallend genoeg een andere titel heeft gegeven: *De kinderen van de tuinder* (2008).⁸¹ Evenals de Nederlandse schrijvers verweven de Canadese auteurs de persoonlijke

⁷⁷ Palm, J.(2008, 2 februari).

⁷⁸ Palm, J.(2008, 2 februari).

⁷⁹ Brinkgreve, C.(2008, 26 juli). p. 62.

⁸⁰ Omschrijving op archiefdienst.exsilia.net/oralhistory/, geraadpleegd op dinsdag 5 augustus 2008.

⁸¹ Hartog, K.den. & Kasaboski, T.(2008). *The Occupied Garden*. Uitgeverij McClelland & Stewart, Toronto. Vertaling van Lilian Caris. *De kinderen van de tuinder; een familiegeschiedenis*. Uitgeverij Artemis & co, Amsterdam.

verhalen uit het dagelijks leven met de grote ingrijpende historische gebeurtenissen. Ze reconstrueren aan de hand van interviews, brieven en dagboek aantekeningen de levensloop van de familie vanaf de jaren dertig tot aan de emigratie naar Canada twintig jaar later. De Tweede Wereldoorlog speelt ook hier een vooraanstaande rol: het hardwerkende gezin voert een eigen strijd tegen de bezetting en ervaart de gevolgen van de historische gebeurtenissen zoals de aanslagen op Hitler, de Olympische Spelen van 1936, de invasie in Polen, het bombardement op Londen en de Kristalnacht. Het is prikkelend een boek over de Nederlandse geschiedenis van de Tweede Wereldoorlog te lezen vanuit de “vreemde” ogen van twee Canadese schrijvers, het boek geeft weer andere perspectieven en onderscheidt zich van haar Nederlandse tegenhangers door de aandacht voor humor en ironie. Kirsten den Hartog heeft naam gemaakt als fictieschrijver en heeft haar literaire talenten als romanschrijfster succesvol ingezet om het non-fictieboek eenzelfde leeservaring mee te geven als de roman.

Opvallend – ook in het buitenland – is dat de laatste jaren vooral vrouwen investeren in familiegeschiedenissen. Na een mannelijk begin (Mak, Westerman) zijn het de vrouwen die de laatste jaren de toon zetten. Na Marijke Hilhorst (*De vader, de moeder & de tijd*), Judith Koelemeijer (*Het zwijgen van Maria Zachea*) en Annejet van der Zijl (*Sonny Boy*) hebben ook Gerarda Mak (*Alleen met velen*), Nelleke Noordervliet (*Altijd Roomboter*) en Suzanna Jansen (*Het Pauperparadijs*) met levensverhalen de vruchten geplukt van hun schrijftalent. Stuk voor stuk brengen ze herkenning en schrijven ze de persoonlijke geschiedenissen met een verkleinglas die ze vervolgens koppelen aan de grote geschiedenis. ‘Tolstoy adviseerde om over je eigen dorp te schrijven als je universele thema’s wilde aansnijden en dat advies heb ik ter harte genomen,’ schrijft Hilhorst. ‘Ik zocht mijn onderwerpen dicht bij huis. Tijdgenoten zullen de grote maatschappelijke veranderingen die plaatsvonden wel herkennen zonder dat ik ze expliciet benoem: het seculariseringproces, de ontzuiling, de emancipatie van vrouwen, het afkalvend gezag, toenemende mobiliteit, ingrijpend sociaal-economische veranderingen, de industrialisatie van de landbouwsector, de toenemende welvaart en de komst van de verzorgingsstaat.’⁸²

⁸² Hilhorst, M.(2008). p. 44-45.

2.2. Literatuurontwikkelingen in een notendop

'Door symbolen te hanteren kan vooral poëzie, maar zeker ook vertellende literatuur, een concrete algemeenheid tonen die vollediger en voller zou kunnen zijn dan de strik historische beschrijving.'

- essayist en hoogleraar Franse taal en -letterkunde Sem Dresden (1991)⁸³

Al eeuwenlang, sinds Plato en Aristoteles, tracht de literatuur “de werkelijkheid” te beschrijven en werpt het modellen van “de werkelijkheid” op, die vaak zijn gerelateerd aan historische veranderingen in die werkelijkheid. Om de opkomst van de literaire non-fictie in perspectief te plaatsen, is het daarom noodzakelijk terug te gaan in de tijd. Welke ontwikkelingen heeft de literatuur ondergaan sinds de romantiek? Hoe zijn de opvattingen veranderd? Welke rol speelt de realiteit in de verschillende stromingen en bewegingen? Hoe is het literatuurbegrip in de loop der tijd opgerekt? De belangrijkste ontwikkelingen benoemen we in termen als romantiek, realisme, modernisme en postmodernisme.

Bij elk afscheid van een literatuuropvatting, wordt afstand genomen van de bestaande uitdrukkingsvormen en zo ontstaan er – bij de geboorte van een nieuwe opvatting – nieuwe vormen die worden versterkt door ontwikkelingen in de werkelijkheid, of interpretaties daarvan in de wetenschap en filosofie.⁸⁴ Nieuwe literatuur laat zich verleiden door de uitdaging van de gewijzigde historische, sociale en culturele omstandigheden, maar het perspectief van de schrijver blijft doorslaggevend. Behalve misschien in het realisme en het naturalisme is er bijna nooit sprake van een poging tot objectiviteit of de ontwikkeling van een algemeen aanvaardbare visie.⁸⁵

De invloed van de belangrijkste ontwikkelingen in de wereldgeschiedenis op de literatuur loopt volgens literatuurwetenschappers Douwe Fokkema en Elrud Ibsch via het culturele systeem, waaraan – naast vele anderen – de schrijvers en de lezers tot wie zij zich richten deelnemen, en dat aan deze historische gebeurtenissen een bepaalde interpretatie geeft. ‘Voor onze kennis van het culturele systeem zijn wij overwegend op geschreven bronnen aangewezen, waaronder de literatuur en de gedocumenteerde reacties van lezers. Onze globale kennis van de historische feiten kan slechts een heuristisch nut hebben. Niet de feiten hebben invloed op de literatuur, maar de binnen het culturele systeem circulerende interpretaties van de feiten’.⁸⁶

⁸³ Dresden, S. (1991). *Vervolging, vernietiging, literatuur*. Meulenhoff Amsterdam. p. 75.

⁸⁴ Fokkema, D. & Ibsch, E.(1984). *Het Modernisme in de Europese letterkunde*. Uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam. p. 21.

⁸⁵ Fokkema, D. & Ibsch, E.(1984). p. 30.

⁸⁶ Fokkema, D. & Ibsch, E.(1984). p. 32.

De twee auteurs wijzen er ook op dat een nieuwe tekst door de lezer tegen de achtergrond van zijn lees- en levenservaring gelezen. ‘Bij het lezen van literaire teksten worden andere gebieden van die lees- en levenservaring geactiveerd, dan bij het lezen van wetenschappelijke, journalistieke, en overige niet-literaire teksten’ (p. 35). Het heeft er hierbij alle schijn van dat de auteurs non-fictie in 1984 niet als literatuur beschouwen.

2.2.1. Romantiek

‘Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke. Und da sind die Nibelungen klassisch wie der Homer, denn beide sind gesund und tüchtig. Das meiste Neuere ist nicht romantisch, weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist, und das Alte ist nicht klassisch, weil es alt, sondern weil es stark, frisch, froh und gesund ist. Wenn wir nach solchen Qualitäten Klassisches und Romantisches unterscheiden, so werden wir bald im reinen sein.’

- De Duitse schrijver Johann Wolfgang von Goethe
(1829)⁸⁷

Het tijdperk van de romantiek (1780-1850) is in artistiek opzicht wellicht het rijkste dat onze westerse beschaving heeft gekend. Schrijvers en beeldend kunstenaars vinden nieuwe uitdrukkingwijzen voor de eigen emotie, fantasie en mystieke beleving. De belangstelling voor het vreemde, irreële en onwaarschijnlijke neemt een enorme vlucht; de verbeelding komt aan de macht. Ook de houding van kunstenaars en schrijvers verandert: niet langer trachten ze de waarneembare werkelijkheid op herkenbare wijze na te bootsen, maar ze gebruiken hun fantasie en (esthetische) vaardigheden om het onzegbare uit te drukken.⁸⁸ Literatuur komt in hoog aanzien te staan en wordt alom beschouwd als een hoogwaardige vorm van kunst.

De romantiek is vaak aangeduid als een *tegenbeweging*, of – in de woorden van Goethe - als een verstoring van het evenwicht. In politiek opzicht kenmerkt deze periode zich door revolutionaire bewegingen (zoals de Franse revolutie van 1789-1794) en de democratisering van samenlevingen met een antihiërarchische nadruk op de rechten en de vrijheid van het individu.⁸⁹ In de kunsten en de literatuur worden in deze periode de regels van het classicisme ingeruild voor de vrijheid van de individuele kunstenaar. Kunstenaars en

⁸⁷ Maertz, G. (1994, 22 maart). To criticize the critic: George Saintsbury on Goethe. In: Papers on Language & Literature. p. 115. Vol. V30 No. N2 ISSN: 0031-1294

⁸⁸ Luxemburg, J. van, Bal, M. & Weststeijn, W.G.(1981). *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Vijfde herziende druk in 1985. Uitgever Coutinho, Muiderberg. p. 22.

⁸⁹ Rigney, A.(2006). *De veelzijdigheid van literatuur*. In: Brillenburg – Wurth, K.& Rigney, A. (2006). *Het leven van teksten. Een inleiding tot de literatuurwetenschap*. Amsterdam University Press. p. 415.

schrijvers willen af van het verstandelijke, geordende en afgebakende wereldbeeld en verzetten zich tegen het rationalisme en het bijbehorende optimisme van de periode van de verlichting. Ze tonen grote belangstelling voor de niet-rationele of duistere dimensies van de menselijke geest en voor modellen uit de volkscultuur. Filosofen en schrijvers als Goethe beginnen, als reactie op de overdaad aan vooruitgang, redelijkheid, materialisme en mechanisme, een romantische tegenbeweging, waarbij de emotie, de intuïtie en het hart centraal worden gesteld en met nostalgie op de antieke tijd wordt teruggekeken.⁹⁰ Goethe ziet lange tijd meer heil in een carrière als filosoof dan als schrijver of dichter: ‘Mijn leven heb ik tegenwoordig aan de filosofie gewijd. Opgesloten, alleen, lichtkring, papier, veer en inkt, en twee boeken, dat is alles wat ik heb. En langs deze eenvoudige weg kom ik wat kennis van de waarheid betreft vaak even ver, en verder, dan anderen met hun bibliotheekwetenschap. Een grote geleerde is zelden een grote filosoof.’⁹¹

Kunstenaars en schrijvers experimenteren in de romantiek veelvuldig met nieuwe vormen en genres. In 1835 schrijft de Leidse hoogleraar Jacob Geel (1789-1862) het essay *Gesprek op de Drachenfels*, waarin hij de romantiek analyseert en bekritiseert. Geel komt tot een groot aantal tegenstellingen van de klassieke kunst en de nieuwe romantische kunst.⁹² De klassieke kunst typeert zich volgens de hoogleraar door een behoefte aan regels en wetten, een behoefte aan het algemene, aan wat mensen gemeenschappelijk hebben en een behoefte aan helden die een goed voorbeeld geven. In de klassieke kunst moet alles met het verstand worden beredeneerd, de nadruk ligt op de absolute waarheden die eeuwig gelden. De romantische kunst daarentegen kenmerkt zich door het afzetten van de werkelijkheid of het vluchten uit de werkelijkheid. Niet de gemeenschap, maar het individu staat volgens Geel voorop. Romantici hebben oog voor het eigene, het aparte en het detail en ze tonen belangstelling voor excentrieke en sociaal geïsoleerde mensen. De kunstenaars koesteren een liefde voor de ongerepte natuur en voor de exotische streken. Ze willen de verbeelding en de fantasie prikkelen, maar vooral willen ze originele kunst maken – creaties die nooit eerder zijn vertoond.

De romantische schrijvers laten in hun werk vaak hun onvrede met de geldende realiteit doorschemeren. Denk aan bijvoorbeeld aan de Franse romanticus Victor Hugo en zijn

⁹⁰ Klukhuhn, A.(2004). *O toeft gij nog, ge zijt zo schoon! Goethe, alchemie en romantische wetenschap*. In: In: Klukhuhn, A. & Jaeger, T.(2004). *Op naar de Sterren, en daar voorbij! Over de geschiedenis van de roman*. Uitgeverij Prometheus, Amsterdam. p. 145.

⁹¹ In: Klukhuhn, A.(2004). p. 147-148.

⁹² Geel, J.(1835). *Gesprek op den Drachenfels*.

www.dbnl.org/tekst/geel003gesp01_01/geel003gesp01_01_0004.htm. Geraadpleegd op woensdag 16 april 2008.

strijd tegen de onderdrukking van de arme massa. Hij profileert zich door zijn sociale engagement, zijn gewaagde politieke standpunten en analyses en door zijn scherpe essays. Andere romantici – zoals Sir Walter Scott (1771-1832) in Engeland en Jacob van Lennep (1802 – 1886) in Nederland – interesseren zich meer in de geschiedenis dan in de tijd waarin zij leven. Zo ontstaat de historische roman, een genre dat vooral door het werk van Scott een vlucht neemt. De Engelsman slaagt erin het verleden zo levensecht te beschrijven, dat lezers zich volledig kunnen verplaatsen in een historische werkelijkheid.⁹³

Victor Hugo (1802-1885), één van de belangrijkste en invloedrijkste Franse schrijvers van de negentiende eeuw, is een interessante romanticus voor de non-fictionalisten. Twee van zijn vroege (documentaire) romans gaan over het bestraffen van misdadigers: *Le dernier jour d'un condamné* (1829) en *Claude Gueux* (1834). Het laatste verhaal is een fraaie illustratie van wat veel later in de criminologie de “sociale reactietheorie” wordt genoemd. Straffen resulteren niet in beëindiging van criminele carrières, maar vormen en verlengen deze juist. Deze boeken leunen zwaar op de “werkelijk gebeurde” geschiedenis en ze vertonen gelijkenissen met de documentaire roman *In Cold Blood* (1966) ruim een eeuw later van *New Journalist* Truman Capote.⁹⁴ Net als de romans van Hugo lijken ook de huidige non-fictieboeken veel te steunen op beelden, scènes en beschrijvingen van de buitenkant van menselijke interacties. Ook Hugo dringt niet binnen in het innerlijk van mensen en schrijft oppervlakkig over de angsten en verlangens van zijn hoofdpersonages.⁹⁵ Net als Hugo vlechten literaire non-fictieschrijvers als Frank Westerman, Lieve Joris en Geert Mak ook regelmatig essays in hun boeken die volstaan met fascinerende informatie. In *L'Homme qui rit* (1869) dat na de romantische periode verschijnt, behandelt Hugo zo onder meer de eerste vormen van plastische chirurgie die uit het misvormen van mensen bestaat: hij beschrijft de snij- en verdovingstechnieken van criminele bendes die baby's opkopen en zo hun geld verdienen. Victor Hugo voorziet zijn romans wel meer van spannende acties en spectaculaire gebeurtenissen dan de meeste non-fictieschrijvers. De belangrijkste erfenis van de romantiek in de literaire non-fictie vertaalt zich wellicht in het accent op het individuele en de aandacht voor details en bijzondere mensen. Net als de romantici veronderstellen ook de non-fictionalisten dat de werkelijkheid meerstemmig is en dat ze alleen als fragmentarisch gegeven vorm kan krijgen.

⁹³ Craig, C.(2001, 22 maart). *Scott's Staging of the Nation. Critical Essay. Studies in Romanticism. Vol. 40 No. 1, ISSN: 0039-3762, p. 13 .*

⁹⁴ Franke, H. (2004). 'Ce ne sont pas là des êtres humains' In: Klukhuhn, A. & Jaeger, T.(2004). *p. 161.*

⁹⁵ Franke, H. (2004). *p. 165*

2.2.2. Het realisme

'De geschiedenis is met zoveel feitenmateriaal overladen, dat je er alleen de mooie momenten uit moet kiezen.'

Gustave Flaubert, Bouvard et Pécuchet
(1881)⁹⁶

Zoals de meeste stromingen ontstaat het realisme als protestbeweging, in dit geval tegen de heersende esthetische conventies van de romantiek. Termen die in de romantiek domineren, zoals kunst, schepping, inspiratie, originaliteit en verbeeldingskracht worden door de realisten merendeels verworpen.⁹⁷ De realisten zoeken net als de naturalisten na hen niet langer louter naar het unieke, maar naar wet, regelmaat en orde, het herhaalbare in het alledaagse menselijke gedrag, al is het hoofdpersonage van Madame Bovary duidelijk een uniek personage. Het realisme van de negentiende eeuw, dat sterk is beïnvloed door het positivisme, zoekt vooral naar een nieuwe werkelijkheidsopvatting, die aardser is dan die van de romantiek. De “lagere” maatschappelijke klassen krijgen een rol in de literatuur en “aardse” thema's als misère, armoede, drankmisbruik en ziekte krijgen de overhand.⁹⁸ De realisten zien het als hun taak de “werkelijke” feiten door te geven.

Realisme is echter een problematische term, zo benadrukt Mineke Schipper in haar studieboek over *Realisme, de illusie van werkelijkheid in literatuur* (1979). Het is een begrip dat te pas en te onpas op literatuur is toegepast. De term “realisme” betekent niet zozeer het reconstrueren van een weergave van de werkelijkheid - zoals in de literaire non-fictie – maar vooral het overdragen van de illusie van werkelijkheid. ‘Kunst reproduceert de werkelijkheid niet automatisch: de beelden uit de werkelijkheid worden in tekens gevangen, de wereld wordt be-teken-d, krijgt eigen betekenis.’⁹⁹ Schrijvers nemen de wereld om zich heen op, observeren gewone mensen in hun alledaagse bezigheden en verwerken dat in hun literatuur. De werkelijkheid wordt bewerkt en in feite gaat het in het realisme meer om wat waarschijnlijk is dan om wat waar is. Een belangrijk punt is dat de werkelijkheid in verschillende tijden en culturen op verschillende manieren wordt ervaren en weergegeven en dat de verhouding tussen tekst en werkelijkheid daar sterk afhankelijk van is. Op die manier

⁹⁶ Overgenomen uit: Mourits, B.(2008, juni). *Waar gebeurd is wel degelijk een excuus. De grenzen van literaire non-fictie*. De Revisor, nr. 2-3. p. 7.

⁹⁷ Schipper, R.(1979). *Realisme; de illusie van werkelijkheid in literatuur*. Van Gorcum, Assen. p. 34-38.

⁹⁸ Schipper, R.(1979). p. 36.

⁹⁹ Schipper, R.(1979). p. 5.

ontstaat er bij het lezen van realistische teksten altijd een discrepantie tussen wat de auteur als werkelijkheid ervaart en wat zijn hedendaagse lezers of critici als “werkelijk” ervaren. Zo krijg het begrip realisme in iedere periode weer een nieuwe eigentijdse invulling.

Schipper onderscheidt twee opvattingen in de discussie over “realisme” (p.10) De eerste – de meest voor de hand liggende – is de gedachte dat realisme een tijdsgebonden periodebegrip is. Onderzoekers als Wellek (1963), Demetz (1967) en Preisendanz (1977) willen het gebruik van het concept realisme reserveren voor de periode van het realisme in de negentiende eeuw in Frankrijk, dat zich later verspreidt over heel Europa. Daartegenover staat het inzicht dat realisme een methode, vorm, stijl of schrijfwijze van literatuur is die door de eeuwen heen blijft gelden: een algemeen en duurzaam kenmerk van de literaire traditie in Europa. Deze opvatting, die onder meer door Auerbach (1946), Abrams (1956) en Watt (1957) wordt onderschreven, beschouwt het realisme als een methode. In zijn overzichtsstudie *Realismus: Theorie und Geschichte* (1977) ontwaart Stephan Kohl twee verschillende uitgangspunten van het realisme. Als eerste is er het realisme waarin de schrijver overtuigd is dat de wereld op een bepaalde ordening is gebaseerd en dat het de taak van de schrijver is die te leren kennen. Het andere realisme is een methode om bestaande “mythen” en “normen” te doorbreken om de werkelijkheid op een nieuwe manier te regisseren. De overheersende hedendaagse opvatting is dat het realisme een duurzaam poëticaal (naar het idee van Aristoteles) concept is die door de eeuwen heen bruikbaar blijft. Realisme of mimesis (nabootsing van de werkelijkheid) krijgt als poëticaal concept in latere perioden – ook in Nederland – opnieuw gestalte onder de literaire stroming van het realisme. In de jaren zeventig steekt het realisme de kop op in de Nederlandse literatuur. Maarten Biesheuvel, Maarten 't Hart en Mensje van Keulen danken hun bekendheid onder meer aan hun realistische werken, net als Hans Vervoort, J.J. Peereboom en Henk Romein Meijer. Overigens kan ook een klassieker uit de Nederlandse literatuur *De aanslag* van Harry Mulisch een realistisch boek worden genoemd, net als de vele boeken van columnist en schrijver Martin Bril.

Aan het negentiende-eeuwse realisme worden kenmerken toegeschreven die raken aan de kenmerken van de huidige literaire non-fictie. De vijf centrale kenmerken die Mineke Schipper noemt zijn: (1) De schrijver probeert een nauwkeurige nabootsing (mimesis) van de sociale werkelijkheid tot stand te brengen. (2) Om dit te bereiken documenteert de auteur zich zorgvuldig voordat hij begint met schrijven en verdiept hij zich met name in onderwerpen die voorheen taboe waren: zoals het leven en de problemen van de lagere klassen, seksualiteit en

ziektes. (3) Niet de geïdealiseerde werelden staan centraal, maar het gewone leven van de gewone man in de negentiende eeuw. Daar komt geen verbeelding bij te pas. (4). De auteur tracht de werkelijkheid zo objectief mogelijk weer te geven, wat vooral vereist dat de auteurs zo goed als mogelijk onpartijdig en objectief zijn. (5). Vervolgens vinden de realisten dat de romans die ze schrijven een maatschappelijk nut moeten dienen. De beschrijving van de werkelijkheid moet bovendien iets bij de lezer losmaken.

Als we deze vijf punten nalopen, kunnen we als eerste constateren dat realisten in tegenstelling tot de huidige non-fictieschrijvers de illusie ofwel geloofwaardigheid (vraisemblable) van werkelijkheid willen overdragen. Auteurs als Geert Mak, Annejet van der Zijl en Frank Westerman trachten het verhaal uit de realiteit met alle subjectiviteit van dien te reconstrueren en na te vertellen. De verzilverde verhalen uit de realiteit dienen garant te staan voor de geloofwaardigheid. Tegelijk erkent elke hedendaagse non-fictieauteur dat subjectiviteit en eigen verbeelding van grote invloed zijn op hun boeken en dat objectiviteit onmogelijk is. Wat de realisten en non-fictieschrijvers bindt is dat ze zich beiden uitgebreid documenteren, dat ze zich sterk interesseren voor het kleine verhaal of de kleine geschiedenis, dat ze zo min mogelijk idealiseren en hun eigen fantasie niet op het verhaal loslaten en als laatste ook emoties willen opwekken bij de lezers. Over het maatschappelijke nut kan worden gediscussieerd: een auteur als Geert Mak koestert een maatschappelijk ideaal met zijn boeken, maar dat geldt niet voor alle auteurs van de literaire non-fictie. Wel tonen ze zich vrijwel allemaal maatschappelijk en politiek geëngageerd. De huidige non-fictionalisten benadrukken dat ze geen garantie voor een objectieve of wetenschappelijke verantwoorde weergave van de werkelijkheid geven. Sterker: ze streven er niet naar, ze cultiveren de subjectiviteit.

Naast het periodebegrip realisme gebruikt de literatuurwetenschap het niet-periodegebonden begrip “realisme” om het werkelijkheidsgehalte van literaire teksten aan te geven. In deze context betekent “werkelijkheid” dan: ‘waargenomen verschijnselen die onafhankelijk van onze wil of voorstelling bestaan’¹⁰⁰ en daarom tegenover de fictie, fantasie en verbeelding staat. De term “werkelijkheid” is echter dubieus hebben de modernisten en postmodernisten ons geleerd. ‘Het problematische van werkelijkheid in teksten is dat het weergeven ervan geschiedt door middel van de tekens van de taal, een code die de plaats van de werkelijkheid inneemt en op zijn beurt door de lezer geïnterpreteerd dient te worden. Empirische werkelijkheid en werkelijkheid in taal vallen dan ook allerminst samen.

¹⁰⁰ Uit het lexicon van dbnl door G.J. van Bork. www.dbnl.org/tekst/bork001lett01/lexicon_019.htm, geraadpleegd op 16 juni 2008.

Werkelijkheid in taal is altijd een subjectieve werkelijkheid: de schrijver kiest niet alleen wat hij beschrijft, maar ook hoe hij het beschrijft, en vervolgens interpreteert de lezer zijn tekst op basis van zijn kennis van de werkelijkheid,' zo schrijft neerlandicus G.J. van Bork in het lexicon van de digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren (dbnl). De schrijvers willen met een "werkelijkheidsweergave" een zo groot mogelijke waarschijnlijkheid tot stand brengen die de lezer moet overtuigen van de echtheid van zijn vertelling. De interpretatie en ervaring van de werkelijkheid door de schrijvers wordt dan opgepikt door de lezer. Zo kan de schrijver ook bepaalde opvattingen of twijfels laten doorschemeren in zijn teksten. Het pragmatische karakter van realismeopvattingen drukt zijn stempel op de mimesistheorieën: bij het creëren van de illusie van werkelijkheid kan een auteur de lezers een spiegel voorhouden 'waarin de mens zijn bestaan en de condities ervan ziet en waar hij lering uit kan trekken'.¹⁰¹

Een schoolvoorbeeld van het periodegebonden realisme is *Madame Bovary* (1857) van Gustave Flaubert. Deze roman is het resultaat van uitgebreide documentatie en gedetailleerde observatie. Volgens Mineke Schipper is Flaubert geobsedeerd door de juistheid van de weergave van verschijnselen en zijn diens romans daarom grotendeels gebaseerd op echte gebeurtenissen. 'Door middel van documentatie streeft hij naar "het ware", het echte. Hij streeft naar onpartijdigheid, zoals ook de natuurwetenschappen die kennen. Vandaar dat hij probeert als schrijver niet in zijn werk aanwezig te zijn. Hij wil de subjectiviteit volledig uitschakelen en alleen door nauwkeurige waarneming de werkelijkheid objectief beschrijven. *Madame Bovary* vertegenwoordigt duidelijk de kant van het realisme als protestcampagne tegen de bourgeois hypocrisie van die tijd' (p. 39). Emma komt in conflict met de strakke regels van de maatschappij. Volgens recensent Arnold Heumakers zitten de ware gebeurtenissen van Flauberts roman niet zozeer in de handelingen van de personages, maar 'in het weefsel van vluchtige sensaties die deze handelingen stofferen: de lichtval op een mouw, het opwaaiende stof in de kamer, de stilte van een binnenplaats'.¹⁰²

Madame Bovary, dat de ondertitel 'moeurs de province' draagt, is niet alleen de kroniek van een naar aandacht hunkerende vrouw die uiteindelijk vrijwillig de dood zoekt, maar evengoed een satire op de domheid en gewichtigdoenerij van de bourgeoisie, zoals die onder meer wordt belichaamd door de apotheker Monsieur Homais. Dat Emma Bovary eindigt met een maag vol arsenicum, is zowel het resultaat van schulden en schuldgevoel als

¹⁰¹ Idem: Lexicon dbnl, geraadpleegd op 16 juni 2008.

¹⁰² Heumakers, A.(2007, 22 juni). *Literatuur stroot zand tussen de raderen. De ideeën van de filosoof Jacques Rancière zijn aan een stille opmars bezig*. NRC Handelsblad.

van een allesoverheersende saaiheid van haar omgeving. Flaubert beweegt zich in *Madame Bovary* tussen romantiek (het melodramatische gegeven, de sierlijk uitgesponnen metaforen) en het realisme (met een documentaire stijl en voorliefde voor schijnbaar onspectaculaire hoofdpersonen in de provincie).¹⁰³ In 2002 roept auteur Joost Zwagerman (die met zijn roman *Zes sterren* een bijna letterlijk eerbetoon schreef aan Flaubert) *Madame Bovary* uit tot zijn *Beslissende Boek*. Een van de redenen die hij daarvoor aanvoert is dat Flaubert zoveel sympathie had voor zijn niet al te sympathieke heldin. “Madame Bovary, c’est moi” is een uitspraak die Flaubert nooit gedaan schijnt te hebben; dat neemt niet weg dat hij Emma's laatste uren zo indringend heeft beschreven dat je er op zijn minst een nare smaak in je mond aan overhoudt.’¹⁰⁴ Jacq Vogelaar constateert in zijn boek *Terugschrijven* (1987) dat kunst en leven in *Madame Bovary* kopieën zijn van elkaar. ‘Emma Bovary is een vrouw die romans leest waarin zij dialogen aantreft die sprekend lijken op de dialogen die plaats vinden tussen haar en haar echtgenoot of haar minnaars. Er is bijvoorbeeld de bekende scène waarin Emma met Rodolphe uit rijden gaat; wanneer zij thuis komt springt haar hart op bij de gedachte dat zij nu een heuse minnaar heeft: ‘Zij dacht aan de heldinnen uit de boeken die zij had gelezen, en in haar herinnering begon het legioen van echtbreeksters betoverend te zingen met zusterlijke stem. Zelf ging zij nu een eigen rol spelen binnen deze fantasieën, en door zichzelf te projecteren in het type minnares waarop zij zo lang jaloers was geweest, maakte zij de droom waar die zij sedert haar jeugd had gekoesterd.’¹⁰⁵

Tussen de verschillende vertegenwoordigers van het realisme bestaan duidelijke nationale en individuele verschillen: Stendhal, Dickens, Thackeray, Fontane, Flaubert, Dostojewski en Tolstoi hebben allen hun eigen stempel kunnen drukken op de realistische literatuur. Het Nederlandse realisme is volgens de meeste literatuurwetenschappers sterk beïnvloed door Dickens. In het Nederlandse taalgebied hebben verschillende auteurs hun werking doen gelden op het realisme: Nicolaas Beets (*Camera obscura*, 1839), Johannes Kneppelhout (*Studententypen*, 1841), C.E. van Koetsveld (*Schetsen uit de pastorij te Mastland*, 1843) en *Tony* (= Anton Bergmann, Ernest Staas, 1874). Jacob van Lennep schrijft met *De lotgevallen van Klaasje Zevenster* in 1866 een eigentijdse zedenroman. Volgens neerlandicus G.J. van Bork van de Universiteit van Amsterdam vormt Cd. Busken Huet met

¹⁰³ Steinz, P.(2002, 2 februari). *Het huwelijk tussen romantiek en realisme*. NRC Handelsblad.

¹⁰⁴ Steinz, P.(2002, 2 februari).

¹⁰⁵ Vogelaar, J.(1987). *Terugschrijven*. De Bezige Bij, Amsterdam. In: www.digitalebibliotheek.nl/tekst/voge008teru01_01/voge008teru01_01_0002.htm

zijn roman *Lidewyde* (1868) min of meer de afsluiting van het Nederlandse realisme, maar nog beter is het om hem als ‘een overgangsfiguur te zien tussen realisme en naturalisme’.¹⁰⁶

Het naturalisme van Émile Zola geldt als een vorm of voortzetting van het realisme. Aan zijn werk ligt volgens de theorieën vooral een gevoel van onbehagen ten grondslag, een weerzin tegen de eigentijdse beschaving en maatschappij. Personages van vlees en bloed, vooral volkse types uit de “lagere” klasse, situeert hij in bepaalde situaties om de mechanismen van de menselijke hartstochten te bestuderen. Alle menselijke daden hebben volgens Zola blinde drijfveren, bepaald door zenuwen en bloedbanen en juist de literatuur kan die blootleggen. Zola en zijn collega’s beschrijven geen karakters, maar temperamenten, of ‘dieren in mensengedaanten’.¹⁰⁷

Zola is volgens Schipper vooral beïnvloed door de ideeën van Darwin uit zijn *Origin of Species* (1859) en door Claude Bernard’s *Introduction à la médecine expérimentale* (1865). Zola staat een wetenschappelijk soort literatuur voor ogen, die zijn vorm ontleent aan het wetenschappelijke schema van hypothese, methode en resultaat. De mens is volgens Zola een organisme, gedetermineerd door erfelijkheid en milieu. Het begrip ‘determinisme’ is cruciaal voor het naturalisme: de mens is bepaald door zijn afkomst en kan daar niet aan ontsnappen, de vrije wil wordt dus ontkend. Het naturalisme is het realisme uitgebreid met een grondige studie van de sociale milieus, een scherpe observatie van de karakters en een onverbidde logica. Het naturalisme impliceert een soort filosofie die raakvlakken vertoont met de biologie, de geologie, de antropologie, de exacte en sociale wetenschappen. In het Nederlands taalgebied worden Lodewijk van Deysse, Cyriel Buysse en Herman Heijermans gezien als vertegenwoordigers van het naturalisme.¹⁰⁸

In zijn studie ‘Kenmerken van de Nederlandse naturalistische roman’ (1979) noemt Ton Anbeek drie kenmerken waarmee het naturalisme zich onderscheidt van het realisme: 1. het voorkomen van een nerveus hoofdpersonage 2. de plot is de geschiedenis van een ontzuivering en 3. de belangrijke rol van bepalende omstandigheden als erfelijkheid.¹⁰⁹ Andere kenmerken – die wel overeenkomen of raken aan het realisme zijn: Een sterk maatschappijkritische instelling. Vooral de elite klasse of de klasse van de “geheten burgers”

¹⁰⁶ In de lexicon van dbnl op: www.dbnl.org/tekst/bork001lett01/lexicon_019.htm, geraadpleegd op maandag 2 juni 2008.

¹⁰⁷ Dijkgraaf, M.(2008, 18 april). *Literatuur uit het laboratorium*. NRC Handelsblad.

¹⁰⁸ Gorp, H. van. (2007). *Lexicon van literaire termen*. Wolters-Noordhoff, Groningen. p. 300.

¹⁰⁹ Anbeek, T.(1979). Kenmerken van de Nederlandse naturalistische roman. In: www.dbnl.nl. http://www.dbnl.org/tekst/anbe001kenm01_01/anbe001kenm01_01_0001.htm#1

moet het ontgelden (4). Dan is er ook een grote belangstelling voor seksualiteit waarbij vooral taboeonderwerpen aandacht krijgen als zelfbevrediging (zoals Van Deysse in *Een liefde voorgegaan*), bordeelbezoek en homoseksualiteit (De Haan in *Pijpelijntjes*) (5). Het taalgebruik van naturalisten kenmerkt zich enerzijds door een zo natuurgetrouw mogelijke dialoog, aan de andere kant experimenteren ze in beschrijvingen veelvuldig met woordkunst, “l’écriture ariste” (6). In de vertelwijze is er een duidelijke toename van passages die worden gezien door de ogen van een romanpersonage (personale vertelwijze). De gedachten van een personage worden zo direct mogelijk weergegeven, maar in de derde persoon. De meeste naturalistische schrijvers geven in hun vertelwijze de voorkeur aan de hij-vorm (7).

Recensent Arnold Heumakers van het NRC Handelsblad vergelijkt de romans van Émile Zola (1840-1902) met “goede B-films”. ‘Het verhaal is eigenlijk te melodramatisch, de stijl te zwaar aangezet, maar mijn hemel, wat is het allemaal meeslepend. De kritiek, hoe terecht ook, verdampt tijdens het kijken of lezen. Net als een goede B-film is een roman van Zola spectaculair. Letterlijk: wat de woorden betekenen zie je voor je, op zo’n overweldigende manier dat er geen ruimte over blijft voor iets anders. Wie zich er aan heeft overgegeven, is verloren tot het einde.’¹¹⁰ Het is niet ondenkbaar dat Heumakers dezelfde analyse zou geven voor enkele boeken uit de literaire non-fictie zoals *Hoe God verdween uit Jorwerd* (1996) van Geert Mak of nog overtuigender: *Sonny Boy* (2004) van Annejet van der Zijl. Met name dit laatste boek kenmerkt zich door een melodramatisch en meeslepend verhaal en een romantische stijl.

Het *New Journalism* van Tom Wolfe heeft zichzelf herhaaldelijk in verband gebracht worden met het realisme en naturalisme. Tom Wolfe, Truman Capote en Norman Mailer worden in Amerikaanse en Nederlandse media ook wel “hyperrealisten” genoemd.¹¹¹ ‘Realisme is voor de roman wat elektriciteit is voor de techniek,’ zegt Wolfe in een interview met Pieter Steinz van het NRC Handelsblad in 1999: ‘Het streven van de achttiende-eeuwse schrijvers om de alledaagse werkelijkheid weer te geven zorgde voor boeken die de lezer meesleepten en opslochten - en dat is het eerste dat literatuur moet doen. Het realisme gaf ons het oeuvre van Balzac en Zola, twee schrijvers die niet te beroerd waren om de straat of de mijnen in te gaan om het leven op papier te krijgen.’¹¹²

¹¹⁰ Heumakers, A.(2006, 17 februari). *Groot Kapitaal*. NRC Handelsblad.

¹¹¹ Deze benaming wordt ook gebruikt door Marc Chavannes in zijn interview in het NRC Handelsblad op 14 januari 2005. ‘Niets wat ik doe is satire’.

¹¹² Steinz, P.(1999, 12 maart). ‘Amerika is altijd een kolonie gebleven’. NRC Handelsblad.

Het zal weinig verwondering wekken dat ook een literaire non-fictieauteur als Geert Mak zich sterk heeft laten inspireren en beïnvloeden door realisten of naturalisten als de negentiende-eeuwse Franse auteurs Gustave Flaubert en Emile Zola. ‘Wat ik vooral in Flaubert en Zola bewonder is hun manier van kijken. L’Education sentimentale is een roman, maar je merkt aan alles dat Flaubert niets zomeer opschreef: hij deed heel gedegen onderzoek en wist precies waar hij het over had. Door de scherpste van de details, de kleuren en de geuren, trekt hij de lezer er met de haren bij’, zegt hij in *Meer dan de feiten*, de interviewbundel met Han Ceelen en Jeroen van Bergeijk.¹¹³ Mak noemt ook Nederlandse schrijvers als Louis Couperus, die naast zijn bekende werk veel reisverslagen op zijn naam heeft staan en beïnvloed was door Flaubert en Zola, en Herman Heijermans die met *Op hoop van zegen* een felrealistisch vissersdrama aflevert. ‘Later in de eeuw had je mensen als Joseph Roth, John Steinbeck en James Agee. Die laatste schreef *Let Us Now Praise Famous Men*, dat een inspiratiebron was voor *Hoe God verdween uit Jorwerd*.’

2.2.3 Het modernisme

‘Modernisten die Eliots weg niet zijn gevolgd (...), zijn in de regel die van Wagner ingeslagen en hebben het moderne leven opgenomen in een mythische versie ervan waarin juist de dingen die ons het meest verontrusten op de een of andere manier opnieuw zijn gevormd tot onze verlossing. Het Wagneriaanse ‘alsof’ overheerst de modernistische roman, van Joyce tot Patrick White, en van Mann tot Nabokov. De gedaanteverandering van de gemeenplaats, om de krachtige uitdrukking van Arthur Danto te gebruiken, is tevens de eucharistie van de moderne kunst.’

Roger Scuton, *Moderne Cultuur*

114

De literatuurgeschiedenis van de moderne tijd wordt vaak beschreven als de opeenvolging van avant-garde bewegingen. Het is een overkoepelende term die wordt gereserveerd voor de innoverende stromingen uit de twintigste eeuw: expressionisme, futurisme, kubisme, dada, imagisme en surrealisme.¹¹⁵ Nieuwe literaire conventies worden gecreëerd en gelegitimeerd door kleine aantallen professionele lezers die zich prominent mengen in het literaire leven: schrijvers, uitgevers en critici.¹¹⁶ In de periode 1910-1940 is het modernisme binnen de West-Europese avant-garde de belangrijkste stroming. De sociale structuur en de culturele

¹¹³ Ceelen, H., Bergeijk, J. van.(2007). p. 118.

¹¹⁴ Scuton, R.(2003). *Moderne cultuur. Een gids voor kritische mensen*. Uitgeverij Agora, Kampen.

Oorspronkelijk titel: *An intelligent Person’s Guide to Modern Culture*, Uitgeverij Ducksworth, Londen. p. 97-98.

¹¹⁵ Gorp, H. van. (2007). *Lexicon van literaire termen*. Wolters-Noordhoff, Groningen. p. 300.

¹¹⁶ Fokkema, D. & Ibsch, E.(1984). *Het Modernisme in de Europese letterkunde*. Uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam. p. 16.

ambiance die West-Europa vóór de Tweede Wereldoorlog kenmerken vormen een gunstige voedingsbodem voor het modernisme.¹¹⁷ Het avant-gardistisch karakter van het modernisme blijkt vooral uit de eerste verschijningsvormen: de schrijvers zien hun werk niet alleen als een eindproduct, maar vooral als een experiment waarbij ze de grenzen, bijvoorbeeld van de roman, opzoeken en waar mogelijk overschrijden om te achterhalen wat er achter die grenzen verborgen ligt.¹¹⁸

De modernisten in de literatuur houden er geheel andere opvattingen op na dan de realisten. Ze zijn sceptischer en argwanender. In tegenstelling tot de realisten geloven de modernisten niet in definitieve verklaringen over de wereld. De modernistische interpretatie van de wereld is dan ook voorlopig en fragmentarisch en kan altijd worden bijgeschaafd. Het modernisme van het begin van de twintigste eeuw betekent ook tijdelijk, een breuk in de mimetische functie van de kunst. De modernist beeldt niet af, maar verbeeldt, geeft een subjectieve visie of reconstrueert de onderliggende, door hem geabstraheerde idee.¹¹⁹ Centraal in het werk van modernistische schrijvers als Proust, Gide, Joyce, Mann, Du Perron en Van Bruggen is dat alle kennis subjectief is. De waarheid bestaat niet! Deze visie staat ook vandaag de dag nog pal overeind en wordt gedeeld door de auteurs van de literaire non-fictie. Deze auteurs zijn ‘zeer geïnteresseerd in de verschillende manieren waarop kennis van de wereld onder woorden gebracht kan worden, maar komen zelf maar ten dele aan kennisoverdracht toe. Ze verafschuwen iedere vorm van dogmatisme en stellen er hun voorzichtige hypotheses voor in de plaats’.¹²⁰

Volgens Douwe Fokkema en Elrud Ibsch van *Het Modernisme in de Europese letterkunde* (1984), missen de modernisten ‘het vertrouwen in de mogelijkheid van een sluitende verklaring en een volledige beschrijving van de wereld dat de grote realistische romans van de negentiende eeuw kenmerkt’. Eveneens hebben ze geen boodschap aan het geloof in een hogere, absolute waarheid dat de grondslag vormt van de symbolische poëzie. Ze werken hun intellectuele hypothesen voorzichtig uit in betogen die zij later vaak nuanceren of zelfs herroepen. ‘Zij verwachten veel van de intellectuele argumentatie (...). Brieven, dagboeken en het essay, waarin de intellectuele reflectie bij uitstek tot uitdrukking kan

¹¹⁷ Fokkema, D. & Ibsch, E.(1984). p. 29.

¹¹⁸ Marcel Moring, in: Meijer, M.(2002, 4 januari) ‘Joyce was mijn Old Shatterhand’, NRC Handelsblad.

¹¹⁹ Musschoot, A.(1984). *Postmodernisme in de Nederlandse letterkunde*. p. 210. Op www.dbnl.nl

http://www.dbnl.org/tekst/muss002post01_01/muss002post01_01_0001.htm

¹²⁰ Fokkema, D. & Ibsch, E.(1984). p. 11.

komen, nemen onder de publicaties van de modernisten een belangrijke plaats in.’¹²¹ De modernistische schrijver koestert evenals zijn lezers zijn bewegingsvrijheid: niet zozeer zijn geografische mobiliteit (reislust), maar eerder zijn intellectuele mobiliteit (psychologische speelruimte).¹²² Fokkema en Ibsch zijn de eersten in Nederland die het begrip “modernisme” in de literatuur doorvoeren. Voor en na hun eerder genoemde standaardwerk uit 1984 is er in Nederland nauwelijks nog iets over moderne literatuur geschreven. De auteurs verrassen door niet alleen de bekende modernisten als Marcel Proust, James Joyce en Thomas Mann te behandelen, maar ook de Nederlanders Carry van Bruggen, E. Du Perron en Simon Vestdijk, van wie alleen de laatste zonder twijfel tot de modernisten wordt gerekend. De modernisten bestaan vooral uit intellectuele eenlingen die zich afzetten tegen het politieke en maatschappelijke klimaat van het interbellum. Ze vormen niet bewust een nieuwe literaire beweging of stroming, maar krijgen het etiket pas later opgeplakt.

De modernisten binden de strijd aan met het geautomatiseerde. Ze produceren nieuwe metaforen en andere constructies die de aandacht van de lezer op de tekst moeten vestigen als een vorm waarvan de betekenis nog kan veranderen. De nieuwe teksten moeten de lezers bewustmaken van het feit dat de bekende modellen om de wereld te interpreteren niet de enige zijn. De bestaande uitdrukkingsvormen zijn volgens de modernisten niet adequaat. De wereld van de ervaring blijkt telkens gecompliceerder te zijn dan in bestaande teksten wordt voorgesteld. Zo verklaren ze dat nieuwe schrijversgeneraties telkens weer menen dat met de methoden van de voorgaande generatie de werkelijkheid niet adequaat onder woorden kan worden gebracht.¹²³

In de modernistische ervaringswereld wordt alles, ook de weergave van de oorlogen, door het bewust gefiltreerd; historische gebeurtenissen worden ondergeschikt gemaakt aan de visie van het afwegende, oordelen subject, dat zijn onafhankelijkheid nooit prijsgeeft. (p.34) De aandacht voor een psychologische beschrijving van de personages is in het modernisme daarentegen zeer groot, hoewel ook tegenover Freud de modernist zijn intellectuele onafhankelijkheid houdt. De modernisten willen zoveel mogelijk rationeel verklaren en de freudiaanse psychologie is daar vaak niet geschikt voor.

De Modernistische code

Om modernistische teksten te herkennen, hebben Fokkema en Ibsch een modernistische code ontwikkeld, die ‘kan worden waargenomen als een bijzondere selectie van de mogelijkheden

¹²¹ Fokkema, D. & Ibsch, E.(1984). p. 11.

¹²² Fokkema, D. & Ibsch, E.(1984). p. 29.

¹²³ Fokkema, D. & Ibsch, E.(1984). p. 20.

van het taalsysteem' (p. 35) en bestaat uit een syntactische, een semantische, en een pragmatische component. Fokkema en Ibsch stellen dat de modernistische teksten zich onderscheiden van de realistische en naturalistische teksten op zowel het niveau van de macrostructuur (de narratologische en andere compositorische organisatieprincipes) als op het niveau van de microstructuur (het niveau van de zin en de koppeling van zinnen).

Het *syntagmatische verband* van modernistische teksten kenmerkt zich door een aantal 'onzekerheidsfactoren'. De relatie tussen verteller en personages is niet vanzelfsprekend zoals in realistische teksten. De modernistische verteller is bovendien minder zelfverzekerd en is zich zeer bewust van het voorlopige, hypothetische karakter van zijn zienswijze en presentatie. Hij twijfelt continu aan zichzelf, is allesbehalve alwetend en blijkt ook nooit zeker van de door hem gecreëerde personages.¹²⁴ Als er al een expliciete verteller aanwezig is, ironiseert de modernistische schrijver deze verteller met behulp van "archaïserende wendingen" zoals in *Der Zauberberg* (1924) van Thomas Mann. De onzekerheid blijft bestaan, ook wanneer de personages aan het woord zijn. 'Zij corrigeren en nuanceren zichzelf; een eens ingenomen standpunt wordt voortdurend overwogen en gemodificeerd. In de modernistische herinneringsroman leidt dit tot een problematisering van de betrouwbaarheid van het geheugen' (p. 39) Omdat steeds weer vraagtekens worden gezet bij de waarde van al dan niet beredeneerde zekerheid, ontstaat er ruimte voor de "*stream of consciousness*", 'de bewustzijnsstroom, waarin de verandering van de gedachten prevaleert boven een eventuele slotsom' (p. 39). Het toepassen van de "stream of consciousness" is volgens Fokkema en Ibsch een essentieel bestanddeel van de syntactische code van het modernisme.

Het belangrijkste genre van de modernist is de roman. Ook in dit genre speelt de twijfel van de modernist voortdurend op. Modernisten zetten grote vraagtekens bij de bepalende functie van materiele en sociale omstandigheden die de Realistische roman kenmerkt. Niet de omgeving bepaalt de ontwikkeling van de personages, maar de psychologische veranderingen die de individuele personages ondergaan. De modernistische personage is geen "type" zoals literatuuronderzoeker Peter Demetz in 1967 constateerde over de realistische personage, maar een persoonlijkheid, of, in de terminologie van Du Perron, een 'vent', die zich, meestal met intellectuele middelen, vrijheid verschaft ten opzichte van zowel de materiele omstandigheden als de beperkte invloed van tijd, plaats en psychologische aanleg

¹²⁴ Fokkema, D. & Ibsch, E.(1984). p. 38.

(p. 41). De modernistische personage maakt zich los van door de omgeving bepaalde factoren. Omdat modernisten niet de pretentie hebben een volledige wereld te kunnen bieden, wordt hun tekst dikwijls als fragment ervaren. De modernist beperkt zich in plaats (zoals Thomas Mann in *Der Zauberberg*) of in tijd (zoals Virginia Woolf in *Mrs. Dalloway*) of in beide (zoals James Joyce in *Ulysses*). De intellectualistische vertelwijze leidt tot een vervaging van de grens tussen roman en essay en tevens tot een beschouwing in de vertelling over het vertelde. Hetzelfde zien we terug bij een hedendaagse literaire non-fictieauteur als Frank Westerman, die zich wringt tussen verschillende genres en zijn eigen werk onder de loep neemt.

De modernisten hebben de conventies van de realistische roman op verscheidene punten met voeten getreden: de gefixeerde relatie tussen personage en materiële omstandigheden, de verklarende kracht van psychologische wetten, de geijkte ontwikkeling van de fabel met een duidelijk begin en einde, en de volledigheid van de beschreven wereld worden in twijfel getrokken. In de plaats hiervan komt de argumentatie van de naar vrijheid strevende persoonlijkheid (verteller of personage), die vanuit zijn individuele bewustzijn zijn voortdurend veranderende standpunten als herroepbare hypotheses lanceert. In vele gevallen neemt de intellectuele argumentatie de vorm aan van een dialoog. Modernistische teksten streven er allesbehalve naar volmaakt te zijn. Veel teksten hebben een “open einde” of bieden, zoals Gides in *Paludes*, op de laatste bladzijde nog een onverwacht alternatief met een beroep op de lezer om zijn eigen mening te vormen. De lezer kan dus zelf de gaten invullen die de schrijver open laat. De relatie tussen schrijver en lezer is daarmee anders dan in het realisme, omdat de lezer geen passieve maar actieve leeshouding moet aannemen.¹²⁵

Dan de *semantische component* van de modernistische code. Anders dan de naturalisten toetsen de modernisten hun werken niet aan de wetenschap. Ze verwerpen de wetenschap niet, maar wantrouwen de classificatie en het determinisme. Ze nemen geen voorbeeld aan de zoölogie of de medische wetenschap, ondanks de affiniteit met het experiment. De modernisten oriënteren zich eerder op taal filosofie, epistemologie en psychologie. De psychologie van Freud wordt met reserve bejegend, maar Bergson en Nietzsche zijn wel richtinggevend. Als natuurkundige en experimenteel psycholoog vertegenwoordigt Robert Musil, de schrijver van een proefschrift over Ernst Mach (1908), volgens Fokkema en Ibsch bij uitstek de houding van de modernisten tegenover de

¹²⁵ Fokkema, D. & Ibsch, E. (1984). p. 43.

wetenschap.¹²⁶ Musil is overigens één van de auteurs waar Frank Westerman zijn bevindingen aan koppelt in *El negro en ik* (2004).

De modernistische schrijver heeft de neiging alle gevestigde waarden kritisch te onderzoeken en heeft een afkeer van maatschappelijke engagement. De auteur hecht veel belang aan een afstandelijke observatie en laat tegelijk de wereld quasi-onverschilligheid aan zich voorbij trekken.¹²⁷ Centrum van het modernistische semantische universum is volgens Fokkema en Ibsch het individuele bewustzijn, dat zich zo min mogelijk door invloeden van buitenaf laat imponeren en zich tegenover de buitenwereld gereserveerd opstelt, om vanuit een zo onafhankelijk mogelijke uitgangspositie de wereld te observeren. De structuur van het modernistische¹²⁸ in het semantische universum bestaat uit enkele, betrekkelijk kleine concentrische cirkels, waarvan de binnenste wordt gevormd door het semantische veld 'bewustzijn', de kring daaromheen door het semantische veld 'onthechting' of 'gereserveerdheid', terwijl de derde kring door het semantische veld observatie of waarneming in beslag wordt genomen.

Ten opzichte van eerdere codes is het modernistische semantische universum (bewustzijn, onthechting, observatie) uitgebreid met het semantische veld seksualiteit (met inbegrip van homoseksualiteit), terwijl de semantische velden psychologie, wetenschap en techniek verder zijn verfijnd en uitgebouwd. De semantische velden industrie, landbouw en economie, die in realistische teksten domineren, zijn van ondergeschikt belang. Begrippen die tot het semantische veld criminaliteit behoren, hebben in modernistische teksten dikwijls een neutrale en soms zelfs positieve connotatie verkregen (+ avontuur, + bewustzijn).¹²⁹

Thomas Mann

Thomas Mann is één van de auteurs die in één adem met het modernisme wordt genoemd. Een groot deel van zijn creatieve werk valt echter nog in de periode van het late naturalisme, en het estheticisme of symbolisme. De enige constante die in het literaire werk steeds terugkeert is volgens Fokkema en Ibsch¹³⁰ het artistieke principe van de ironie die bijna altijd gepaard gaat met de twijfel. Het laatste is volgens Mann het meest vruchtbare element in intellectuele vraagstukken. Intellectualisme en benadering van de waarheid vormen voor Mann het herkenningsteken van de kunst waarmee hij zich kan identificeren (p. 289). Ironie

¹²⁶ Fokkema, D. & Ibsch, E.(1984). p. 45

¹²⁷ Fokkema, D. & Ibsch, E.(1984). p. 46

¹²⁸ Fokkema, D. & Ibsch, E.(1984). p. 45

¹²⁹ Fokkema, D. & Ibsch, E.(1984). p. 49.

¹³⁰ Fokkema, D. & Ibsch, E.(1984). p. 291.

en parodie zijn voor Mann de artistieke principes met behulp waarvan het kritische inzicht zich in de epiek kan manifesteren. (p. 47).

Thomass Mann's grootste blijk van creativiteit is *Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von inem Freunde* (1947) Het boek verschijnt buiten de periode van het Modernisme die Fokkema en Ibsch noteren: tot aan het begin van de Tweede Wereldoorlog. De auteur werkte in Amerika aan de roman tijdens de Tweede Wereldoorlog. In de roman wordt min of meer het failliet van de grote idealen (artistieke zowel als politieke) onder ogen gezien. Mann handelt niet, hij observeert, en verwerkt hetgeen hij heeft waargenomen door het te doordenken en op te tekenen. Hiermee kwalificeert hij zich als modernist. In plaats van het op praktisch handelen gerichte engagement treedt het intellectuele engagement op. Het zelf handelen zou hem ervan hebben weerhouden om zich als afstandelijk observator te gedragen. Modernistisch is ook de tijdservaring van de hoofdpersoon. Zijn relativiserende opvatting van uniciteit en originaliteit stelt hem in staat om verschijnselen uit het verleden te selecteren die hij met verschijnselen in het heden in verbinding brengt. Deze ingreep betekent tevens dat hij gedwongen is de 'feiten' te interpreteren en daarmee zijn rol van kroniekschrijver aflegt.¹³¹

Brug naar literaire non-fictie

De literaire non-fictionalisten zijn in enkele opzichten beïnvloed door het modernisme. Zo overstijgen ook zij de genres van roman en essay, beschouwen schrijvers als Frank Westerman, David van Reybrouck en Suzanna Jansen over de vertelling in hun verhaal en experimenteren de auteurs met verschillende stijlen. Ook veel auteurs van de literaire non-fictie hechten aan afstandelijke observaties om het verhaal geloofwaardig aan te kleden. De modernisten en huidige non-fictie schrijvers hebben gemeen dat ze niet bewust een nieuwe literaire beweging of stroming vormen (vormden), maar het etiket pas later krijgen opgeplakt. Modernisten willen vooral uitzoeken hoe de werkelijkheid of de individuele mens in elkaar steekt, ze wikken en wegen om tot begrip te komen. In de grote lijnen is de literaire non-fictie echter eerder een tegenbeweging van het modernisme, daar waar de auteurs van literaire non-fictie juist maatschappelijk geëngageerd (willen) zijn, een duidelijke chronologie toepassen, nauwelijks proberen te choqueren en geen fragmenten maar een verhaal willen bieden. Bovendien geloven Mak, Westerman en Van der Zijl wel dat het leven dat wij leiden het echte is en dat non-fictieliteratuur dat ook kan aantonen. Ze laten zien dat de zaken waar mensen

¹³¹ Fokkema, D. & Ibsch, E.(1984). p. 306.

waarde aan hechten (waardigheid, liefde, geluk, gezondheid) niet slechts artefacten zijn, maar essentiële belangen dragen die zijn verankerd in de wereld buiten de boeken.

2.2.4 Het postmodernisme

'Hoe meer er verteld wordt, hoe meer uitweidingen, gesprekken, wetenswaardigheden aan bod komen, des te onbereikbaar wordt de waarheid. Als er al van waarheid sprake kan zijn, dan is die niet te vinden in ja of nee, in heldere onderscheiden of definitieve antwoorden, maar in de "oneffenheden, bultjes, puistjes, kratertjes en uitsteeksels".'

Hugo Brems, *Altijd weer vogels die nesten beginnen* (2006)¹³²

Net als alle vernieuwingen en stromingen binnen de literatuur, wil ook het postmodernisme nieuwe manieren creëren om naar de wereld te kijken. De werkelijkheidservaring wordt echter voortdurend geproblematiseerd en bekeken vanuit een ander wereldbeeld. De voorstellingen van de werkelijkheid in de literatuur levert een literatuur op die zich volgens hoogleraar Moderne Nederlandse letterkunde Anna Marie Musschoot (Universiteit Gent) nadrukkelijk als '(on)mogelijke' constructie presenteert en zichzelf tegelijkertijd ondermijnt. In het artikel *Postmodernisme in de Nederlandse letterkunde* (1984) schrijft Musschoot dat de mimetische functie in het postmodernisme gedeeltelijk weer terugkeert, maar wel met een belangrijke restrictie. 'De postmodernistische kunstenaar doet weliswaar wéér een poging om de werkelijkheid af te beelden, maar dan wel met dien verstande dat er, impliciet of expliciet, een commentaar aanwezig is waarin wordt gewezen op het artificiële en/of arbitraire karakter van de weergegeven of afgebeelde werkelijkheid. De historische werkelijkheid wordt dus wel gepresenteerd, maar ze wordt als het ware ingebed in fictie, het realistische karakter ervan wordt tegelijk in vraag gesteld. Meestal doorbreekt de verteller letterlijk de illusie, wat in de postmodernistische romanpoetica 'frame-breaking' wordt genoemd.'¹³³

Postmodernisten bouwen voort op de verworvenheden van de modernisten, maar de verschillen zijn legio. Modernisten veronderstellen nog een stevig fundament voor kennis die gestalte kan krijgen aan de hand van wetenschappelijke methodes. Ze wikken en wegen tot er een consensus ontstaat. Voor de postmodernisten is alle kennis arbitrair en bestaat er geen soevereine methode om de "werkelijkheid" te benaderen. Mensen worden volgens postmodernisten gestuurd door het onderbewuste, emoties, anderen en taal en daarom is de mens niet rationeel (modernisme) maar irrationeel. Taal is een gebrekkig subjectief

¹³² Brems, H.(2006). *De literatuur van 1985 tot 1995*. p.515.

¹³³ Musschoot, A.(1984). *Postmodernisme in de Nederlandse letterkunde*. p. 210.

www.dbnl.org/tekst/muss002post01_01/muss002post01_01_0001.htm. Geraadpleegd op donderdag 24 mei 2008.

instrument, aangezien het door mensen wordt gekleurd. Consensus is een utopie, de postmodernisten signaleren een onbedwingbare pluraliteit van denken. Mensen komen niet tot kennis en argumentatie via universele principes of theorieën (modernisme), ze benaderen kennis door gedachteconstructies. Postmodernistische kennis kan niet of slechts beperkt worden ingezet voor maatschappelijke ontwikkeling, emancipatie of technologische en economische vooruitgang zoals de modernisten betrachten.¹³⁴ Volgens Christopher Butler, hoogleraar Engelse literatuur aan de Universiteit van Oxford, staan postmoderne werken in groot contrast tot modernistische fictie, waarin vrijwel altijd “eerlijk” spel wordt gespeeld in de relatie van de tekst tot een wereld die (historisch) mogelijk is. In modernistische teksten kunnen lezers altijd wel een antwoord op een raadsel, een begrijpelijk gebruik van oorzaak en gevolg en een consistente chronologie reconstrueren. Juist deze aspecten worden door de postmoderne fictie gedeconstrueerd.¹³⁵

In zijn introductie op het postmodernisme schrijft Christopher Butler: ‘Door het creëren van een confrontatie tussen de wereld van de tekst en die van onszelf, zegeviert deze fictie op een verontrustend sceptische manier van ons realiteitsgevoel, en dus ook over de geaccepteerde geschiedenisteksten.’ Het resultaat hiervan zijn volgens de auteur de kunst- en literatuurwerken die onder de noemer “historiografie metafiction”. ‘Hierin worden historisch en fictief materiaal vermengd, om zo een postmodernistische kritische analyse te impliceren of uit te drukken van de realistische normen aangaande de (problematische) relatie tussen fictie en geschiedenis (en realiteit, n.v.).’¹³⁶ Metafiction is een verzamelnaam voor de praktijk en de verschillende procedés van tekstuele zelfobservatie en autorefectie binnen narratieve teksten. Metafiction is één van de belangrijkste kenmerken van de postmodernistische roman, benadrukt de Vlaamse literatuurwetenschapper Bart Vervaeck in *Essay en vertelling in postmoderne tijden*. ‘Een postmoderne roman etaleert de conventies van de roman: de verteller laat zien dat hij een verteller is, hij praat over de trucs die hij gebruikt, zijn personages zeggen nadrukkelijk dat ze slechts figuren van papier en van taal zijn, de gebeurtenissen worden ontmaskerd als geregisseerde opvoeringen van literaire scenario’s, de locaties als decors uit een eeuwenoude artistieke traditie.’

Vervaeck stelt dat de postmoderne fictie het voortdurend heeft over fictie en dat ze nadrukkelijk praat over de productie, constructie en consumptie van de literaire tekst. Elke postmoderne roman kun je volgens hem lezen als een essay over het schrijven én lezen van

¹³⁴ Spanos, W.V.(1987). *Repetitions: The Postmodern Occasion in Literature and Culture*, Uitgeverij Baton Rouge and London, Louisiana State, p. 13-147.

¹³⁵ Butler, C.(2004). *Postmodernisme. De kortste introductie*. Uitgeverij Het Spectrum, Utrecht. p. 90.

¹³⁶ Butler, C.(2004). p. 90.

teksten. ‘Het beschouwende genre is geabsorbeerd in het vertellen. Typisch postmodern is dat deze absorptie meestal heel expliciet ter discussie wordt gesteld. De gemiddelde postmoderne roman bevat talrijke uitspraken over het verhaal en de taal.’¹³⁷ In de literaire non-fictie laten sommige auteurs ook expliciet zien hoe de tekst wordt geschreven, zoals David van Reybrouck in *De Plaag*, Frank Westerman in *El Negro en ik*, Nelleke Noordervliet in *Altijd Roomboter* en Suzanna Jansen in *Het Pauperparadijs*. Ze treden op in hun eigen verhaal en worden meegesleurd in het verhaal dat ze van een zekere meta-positie overzien.

In de Nederlandse literatuurwetenschap kent het postmodernisme twee zeer intensieve perioden: in de jaren tachtig en negentig. In de jaren tachtig wordt de term in Nederland voor het eerst gebruikt, onder meer door Fokkema, Ibsch en Musschoot. Het postmodernisme breekt volgens hen met de gedachte dat de (subjectieve) werkelijkheid kan worden gedestilleerd uit een fictioneel kunstwerk. Postmodernisme wordt als een literaire stroming beschouwd waarin de illusie van een samenhangende fictionele vertelling voortdurend wordt doorbroken door zelfreflexiviteit en metafictionaliteit. Aan het eind van de jaren negentig kent het postmodernisme een nieuwe opleving, schrijft Bart Vervaeck in *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*.¹³⁸ De auteur behandelt een nieuwe generatie auteurs die eind jaren tachtig debuteert, waaronder Hafi Bouazza, Désanne van Brederode, Marjolijn Februari, Kees 't Hart, Atte Jongstra, Charlotte Mutsaers en Peter Verhelst. Hij komt ook met een voor Nederland nieuwe conceptualisering van het postmodernisme die is afgeleid van de theorieën van Jaques Derrida en Gilles Deleuze in de jaren zeventig. Net als de twee filosofen gebruikt Vervaeck veelvuldig de begrippen “dechiffreering” en “uitzaaiing” die verwijzen naar zijn opvatting van de postmoderne roman als een netwerk van beelden. De roman kent geen logisch-chronologisch plot, maar bestaat uit een associatieve keten van metaforen en metoniemen. Het begrip dechiffreering refereert aan de mate waarin postmoderne teksten proberen te ontsnappen aan een coherentie samenhang. Continu laten ze taaluitingen weer verwijzen naar andere taaluitingen. Volgens Vervaeck zijn er in postmodernistische teksten eindeloze doorverwijzingen zonder dat er sprake is van subject, verhaallijn of kern. De postmoderne roman is dan ook niet meer te begrijpen via de traditionele kennissystemen die het subject als kennisbron centraal zet. De traditionele narratologie, met subjectivistische

¹³⁷ Vervaeck, B.(2005). *Essay en vertelling in postmoderne tijden*.

http://www.dbnl.org/tekst/verv024essa01_01/verv024essa01_01_0001.htm#1 Geraadpleegd op woensdag 2 juli 2008.

¹³⁸ Vervaeck, B.(1999). *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Uitgeverij Vantilt, Nijmegen/Brussel.

concepten als *auteur*, *lezer*, *verteller* en *focalisator* schieten tekort. In plaats daarvan stelt Vervaeck dan ook dat de postmodernistische roman moet worden gelezen als een ‘netwerk van associatief verbonden beelden’ die eenzelfde werking hebben als muziek. De ontwikkeling van metaforen en metoniemen is van groter belang dan chronologie, ruimte en vertelhiërarchie. Het “sterk vereenvoudigde” verschil met het modernisme duidt Vervaeck in de volgende passage¹³⁹: ‘In het prototypische modernisme wordt de twijfel aan de herkenbaarheid van de wereld verwoord in reflecties en in mindere mate in beelden, die allebei nog rationeel geordend en intellectueel ontcijferbaar zijn. [...] In het prototypische postmodernisme wordt de onvatbaarheid van de wereld verwoord door een niet-intellectuele logica van beelden die in hun eindeloze toepassing de ontologische grond van een “echte” wereld uitwissen. De beelden steunen op elkaar, niet op een vooraf bestaande realiteit. De wereld wordt niet meer ontcijferd, maar geciffreerd (in cijferschrift vertaald, n.v.)’¹⁴⁰

In zijn promotieonderzoek *De taak van de schrijver* (2007) onderscheidt Sander Bax twee conceptualisering van het postmodernisme. De eerste is van Elrud Ibsch die de postmodernistische roman beschouwt als een literaire tekst die laat zien dat hij een constructie is en daarmee voortdurend de vraag stelt wat fictie is en wat werkelijkheid. In de tweede conceptualisering van Bart Vervaeck is het verbeelden van de eigen kunstmatigheid of theatraliteit volgens Bax niet meer voldoende. ‘De postmoderne roman breekt met iedere notie van coherentie: geen coherent subject, geen coherent plot, taal verwijst naar taal. (...) Waar literatuurwetenschappers als Ibsch en Van Alphen de postmoderne literatuur menen te kunnen benaderen met structuralistische narratologische termen, daar meent Vervaeck dat dat niet langer vruchtbaar is.’¹⁴¹ Op beide conceptualisering valt veel aan te merken, maar daarvoor ontbreekt de urgentie in deze scriptie.

Terugkoppeling naar literaire non-fictie

De literaire non-fictie lijkt zich te distantiëren van het postmodernisme. In het postmodernisme volgt de cultuur de kunst: eerst komt het scheppen en het maken en daarna pas de bepaling van de waarde ervan.¹⁴² Vaste waarden als eerlijkheid, openheid en rechtvaardigheid vervallen, die in de literaire non-fictie – gevormd door de cultuur – wel een

¹³⁹ Deze passage wordt ook letterlijk zo overgenomen door Sander Bax in zijn promotieonderzoek *De taak van de schrijver. Het poëtische debat in de Nederlandse literatuur 1968-1985*. (2007). p. 292-293.

¹⁴⁰ Vervaeck, B.(1999). p. 52.

¹⁴¹ Bax, S.(2007). *De taak van de schrijver. Het poëtische debat in de Nederlandse literatuur 1968-1985*. 's-Hertogenbosch.

¹⁴² Vuyk, K.(2002). *Het menselijk teveel. Over de kunst van het leven en de waarde van de kunst*. Uitgeverij Klement, Kampen. P. 187.

rol spelen. De verhalen uit de literaire non-fictie zijn sterk gebaseerd op de realiteit en worden gereconstrueerd aan de hand van “echte” documenten, interviews en wetenschappelijke onderzoeken. Chronologie, ruimte en vertelhiërarchie zijn voor de non-fictionalisten van groot belang, maar niet voor de postmodernisten. Postmodernisten gaan ervan uit dat taal en werkelijkheid niet kunnen samenvallen (ok, zegt de non-fictionalist) én ontkrachten het mimetisch karakter van literatuur (hier verzet de non-fictionalist zich tegen).

Postmoderne schrijvers geloven niet in een logische en chronologische ordening en opteren daarom voor een a-logische ordening om aan te geven dat de positie van de beschouwer een zuiver toevallige is. De postmoderne tekst laat zich niet leiden door een lineaire ontwikkeling of door causaliteit, maar in de eerste plaats door de taal zelf. ‘De taal genereert het verloop van de intrige. Het ontstaan van de tekst wordt onderwerp van de tekst.’¹⁴³ De essayistische laag van de postmoderne roman is volgens Vervaeck niet overwegend mimetisch zoals in de literaire non-fictie, maar tegelijk mimetisch (tonen) en diëgetisch (vertellen). ‘De beschouwing, het tonen en het vertellen gaan onvermijdelijk in elkaar over, zonder duidelijke grenzen en zonder hogere synthese. Die versmelting is net de essentiële “boodschap” van het postmoderne essay. De implicatie is, dat ook het zogenaamd echte essay over de realiteit of over een bestaande figuur in feite een verhaal is, waarin de realiteit en de figuur niet zuiver mimetisch weergegeven worden, maar diëgetisch.’¹⁴⁴

Al zijn de verschillen groot, de auteurs van literaire non-fictie ontsnappen niet volledig aan het postmodernisme. Vrijwel alle non-fictieauteurs benadrukken in interviews dat waarheid noch werkelijkheid bestaat en dat hun werken een “subjectieve werkelijkheid” weergeven. Ze koesteren niet één waarheid, maar meerdere waarheden naast elkaar. De meeste schrijvers zien zichzelf als het interpreterende subject dat de waarheid (het object) nooit in pacht zal hebben. Boeken als *De Plaag* (2001) van David van Reybrouck, *El Negro en ik*, (2004) van Frank Westerman en in mindere mate *Het Pauperparadijs* (2008) van Suzanna Jansen zijn deels postmodernistisch van aard. De auteurs vermengen verschillende genres, reflecteren veelvuldig op én filosoferen over hun eigen onderzoek en hun eigen geschreven tekst, maken gebruik van intertekstualiteit, problematiseren hun onderwerp en hebben lak aan “conservatieve” literaire conventies. Net als de postmodernisten nemen ze allerlei teksten en genres naast elkaar op waardoor er allerlei kruisbestuivingen ontstaan. De enorme belangstelling voor non-fictiewerken is mogelijk wel te verklaren als een reactie op

¹⁴³ Uit het lexicon van dbnl door G.J. van Bork. www.dbnl.org/tekst/bork001lett01/lexicon_017.htm, geraadpleegd op maandag 16 juni 2008.

¹⁴⁴ Vervaeck, B.(2005). Geraadpleegd op woensdag 2 juli 2008.

het postmodernisme. Lezers willen geen fragmentarische, in alles geproblematiseerde boeken, maar één coherent verhaal dat een ervaring kan opwekken.

2.3 Factie, journalistiek en literatuur

2.3.1. Factie

In 1992 vormt auteur Adriaan van Dis het middelpunt van een literaire rel. In zijn boek *Het beloofde land* zou hij zich schuldig maken aan het plegen van plagiaat, zo ontdekt journalist Jan Fred van Wijnen van het weekblad *Vrij Nederland*. Voor zijn reisroman over Zuid-Afrika heeft Van Dis zich – zonder bronvermelding – overduidelijk laten inspireren door passages uit de in 1986 verschenen antropologische studie *Waiting: The whites of South Africa* van de Amerikaanse wetenschapper Vincent Crapanzano. De kritiek richt zich op de racistische uitspraken die Crapanzano optekende uit de mond van een missionaris en die Van Dis vrijwel één op één overneemt als citaten van een politiemann in zijn roman. In een eerste reactie lijkt de Nederlandse schrijver zich van geen kwaad bewust. In een interview met het NRC Handelsblad schrijft hij dat de verwarring is ontstaan omdat hij zich een nieuw genre heeft eigengemaakt: *factie*. ‘Ik gebruik een gemengde techniek. Ik werk in het gebied tussen fictie en non-fictie wat de Engelsen *faction* noemen. Ik baseer me op de werkelijkheid, maar ik verwerk die met het instrumentarium van een romancier.’ Het voordeel is volgens Van Dis dat je op die manier ingewikkelde problemen voor een groot publiek duidelijk kunt maken. ‘Ik geloof in alle bescheidenheid dat ik met mijn twee Afrika-boeken voor het eerst Afrika onder vele aandacht heb gebracht. Met een strik journalistieke reportage was dat niet gelukt.’¹⁴⁵ Ook uitgever Maarten Asscher van uitgeverij Meulenhoff nuanceert de aantijgingen van plagiaat en spreekt van een hedendaags literair non-fictie boek. ‘In dat genre is het gangbaar om naast de subjectieve ervaringen van de schrijver ook ervaringen van anderen te verwerken. Alleen op deze manier kan een enigszins objectief, literair portret van een land ontstaan’, aldus Asscher.¹⁴⁶ Later zal blijken dat de Nederlandse auteur ook in zijn reisbundel *Een barbaar in China* (1987) in de fout is gegaan.¹⁴⁷ Van Dis heeft dan al openlijk schuld bekend in een interview met Pieter Steinz¹⁴⁸ in 1994 en hij herhaalt zijn *mea culpa* acht jaar later in een vraaggesprek met Michel Krielaars. ‘Dat plagiaat is een afgesloten periode in mijn leven,

¹⁴⁵ Mulder, R.(1992, 24 augustus). *Het jachtseizoen is geopend*. *Adriaan van Dis biedt antropoloog excuses aan*. NRC Handelsblad.

¹⁴⁶ Redactie. (1992, 20 augustus). *Van Dis nuanceert aantijgingen plagiaat*. NRC Handelsblad.

¹⁴⁷ Redactie. (2001, 8 december). *Van Dis opnieuw van plagiaat beschuldigd*. NRC Handelsblad.

¹⁴⁸ Steinz, P.(1994, 16 september). *Jaloers op de oorlog van anderen. Adriaan van Dis over zijn autobiografische roman Indische duinen*. NRC Handelsblad.

maar zo langzamerhand begint het de zwaarte te krijgen van een strafblad. (...) Ik heb geleerd van mijn fouten. (...) Het enige dat ik kan doen is me revancheren als schrijver.’¹⁴⁹

De eerste verdediging van Adriaan van Dis dat plagiaat geoorloofd is onder het mom van *factie* heeft hij dus door zelf al onderuit gehaald, maar op zijn definitie van het genre valt in 1992 weinig af te dingen. *Factie*, afkomstig van het Engelse *faction*, is een samentrekking van ‘fact’ en ‘fiction’ – feit en verbeelding.¹⁵⁰ De term is in 1976 geïntroduceerd door de Afro-Amerikaanse schrijver Alex Haley – auteur van de slavenkroniek *Roots* - om het grijze gebied tussen feit en verbeelding in zijn eigen boeken te beschrijven.¹⁵¹ ‘Factie is als het lichaam dat op het skelet wordt geposteerd, een verfraaiing waar wij allen gebruik van maken wanneer we over onze voorvaderen spreken’, aldus zijn zoon William Haley in 2007.¹⁵² Het oorspronkelijke uitgangspunt is dat schrijvers niet de werkelijkheid naar hun hand zetten, maar hun hand naar de werkelijkheid. Pas wanneer de feiten tekort schieten, neemt de verbeelding het over. Verschillende historische romans zoals *Het woud der verwachting* (1949) van Hella S. Haasse, *De zwarte met het witte hart* (1997) van Arthur Japin en *De liefde dus* (2008) van Joke J. Hermsen kunnen tot factie worden gerekend. Een groot aantal historische romans concentreren de verhaallijn echter rondom één werkelijke gebeurtenis uit de geschiedenis waaromheen een verhaal wordt verzonden, terwijl bij de stijl factie feiten en verziensels elkaar continu afwisselen. Een ander onderscheid dat in deze these wordt gemaakt is dat de historische roman als een genre wordt beschouwd, terwijl factie die status nog niet heeft omdat het als ‘genre’ in de Nederlandse letteren geen vaste voet aan de bodem heeft gekregen.

In Groot-Brittannië en de Verenigde Staten maken schrijvers vooral gebruik van de hybride discours wanneer het gaat om de persoonlijke levens van bestaande mensen, sociale en politieke kwesties en gebeurtenissen, bestaande instituties of natuurfenomenen.¹⁵³ De Engelse schrijver Blake Morrison kwalificeert factie in zijn essaybundel *Too True* als superieure journalistiek die bij uitstek is gericht ‘op de wereld’ en berust op controleerbare

¹⁴⁹ Krielaars, M.(2002, 20 september). *Ik buk niet voor de goede smaak. Adriaan van Dis over zijn nieuwe roman ‘Familieziek’*. NRC Handelsblad.

¹⁵⁰ Dit is een andere omschrijving dan de definitie die wordt gegeven in: Gorp, H. van. (2007). *Lexicon van literaire termen*. Wolters-Noordhoff, Groningen. p. 167. ‘Op feiten berustende documentaire voorstelling van gegevens. De term wordt meestal gebruikt in contrast met fictie. Terwijl fictie een subjectieve wereld creëert die steeds een min of meer vertekende voorstelling brengt van de werkelijkheid, striven de beoefenaars van *faction* naar een objectieve weergave van de feiten op basis van verslagen en documenten.’

¹⁵¹ Woodward, K.L.&Collings, A.(1977, 25 april). *The Limits of ‘Faction’*. Newsweek. Editie van de V.S.

¹⁵² Matthews, K.(2007, 22 mei). *Alex Haley's ex-wife, son record oral histories in NYC*. The Associated Press

¹⁵³ Alpert, A.(2006, 22 september). *Viewpoint essay: Incorporating non-fiction into readers’ advisory services*. Reference & User Services Quarterly.

feiten, maar die tevens is geschreven met literaire middelen en de waan van de dag overstijgt.¹⁵⁴ Grondlegger van het ‘genre’ is volgens hem de Amerikaan Truman Capote (1924-1984) die met *In Cold Blood* (1966) – een roman over een viervoudige roofmoord in Kansas – voordat de term is bedacht al het prototype van factie schrijft. Zowel Truman Capote als Alex Haley staan gedurende hun carrière ter discussie omdat zij hun verbeelding meer de vrije loop zouden hebben gelaten, dan zij toegaven. Haley is bovendien – evenals Adriaan van Dis - meermaals betrappt op het plegen van plagiaat.

In feite is *faction* niet iets van de laatste eeuw, maar is het nooit uit de literatuur weggeweest. In de negentiende eeuw schreef de Franse auteur Jules Verne – los van het feit dat veel critici zijn werk niet als literatuur beschouwen – bijvoorbeeld al verhalen die hij baseerde op technologische gegevens en wetenschappelijke feiten. Hij slaagde erin deze wetenswaardigheden in te bedden in spannende verhalen en combineerde het nuttige met het aangename. Veel informatie wordt overgebracht in dialoogvorm, Verne laat deskundigen in gesprekken allerlei details vertellen over een bepaald onderwerp, die zo ook de lezer bereiken. Soms verdwijnen de personages en de plot zelfs uit beeld en wijdt de auteur lange hoofdstukken aan een wetenschappelijke verhandeling, toegelicht met illustraties. Zijn uitwijdingen over wetenschappelijke en technische achtergronden, die zijn boeken een hoge gehalte van non-fictie geven, vormen één van de factoren die Verne’s verhalen een grote mate van waarschijnlijkheid (*vraisemblable*) verlenen.¹⁵⁵

In de Angelsaksische literatuur is factie al sinds de jaren zestig een populair genre en op de Engelse en Amerikaanse universiteiten wordt het genre behandeld als een belangrijke stroming van de twintigste eeuw.¹⁵⁶ In Nederland is factie echter nooit tot volle wasdom gekomen en daarom ontbreekt een duidelijke definitie die de grenzen bepaalt. Voorop staat dat literaire werkelijkheid en waargebeurde realiteit elkaar voortdurend afwisselen en factie sterk leunt op het mimetische karakter. De gaten die in de realiteit of in de geschiedenis overblijven, worden door de auteurs eigenhandig gedicht met speculaties of waarschijnlijkheden. In veel gevallen betreft het romans over onderbelichte of mysterieuze zaken in onze nationale geschiedenis, zoals de Greet-Hofmans-affaire in de misdaadroman *Omwille van de Troon* (Tomas Ross), de mogelijke moord van Peter Schat op zijn vrouw in de sleutelroman *Lucifer* (Connie Palmen) of het kolonialisme in Nederlands-Indie in de

¹⁵⁴ Morrison, B.(1998, 12 april). *Books: Too true*. The Independent, Londen.

¹⁵⁵ Vries, G. de.(2005, 18 maart). *Franse romanschrijver was geen visionair, maar kind van zijn tijd. Koerier van de techniek*. Geraadpleegd op 5 augustus op: www.jules-verne-club.de/Download/INGR05_p18_27_Dossier.pdf.

¹⁵⁶ Schoonhoven, G.(2004, 14 februari). *Van de prins geen kwaad. Genre: faction: twee walletjes*. Elsevier.

historische roman *Heren van de thee* (Hella Haasse). De Vlaamse misdaadauteur Hubert van Lier van de populaire Vlaamse Voltaire-reeks beschrijft vooral hedendaagse curieuze toestanden, zoals in *Voltaire en de Chinese connectie* (2006) waarin hij in een mix van feiten en verzinsels verhaalt over de invoer van namaak medicamenten in de haven van Antwerpen en Rotterdam en over het testen van nieuwe geneesmiddelen. Overigens beroepen alleen de Vlaamse auteur en Tomas Ross – de auteur van de misdaadroman *De zesde mei* over de moord op Pim Fortuyn – zich er nadrukkelijk op factie te schrijven. ‘Factie (...) is het genre bij uitstek om gesloten affaires en doofpotzaken te behandelen,’ zegt Ross in een interview met Hans Gulpen van de GPD-kranten¹⁵⁷. ‘Ik besef dat ik over delicate dingen schrijf. Ik doe dat niet zomaar: ik zuig geen historische feiten uit mijn duim, maar probeer ze te reconstrueren aan de hand van bronnenonderzoek en gezond verstand. Het blijven speculaties. En wie het beter weet, mag het zeggen.’

Een groot verschil met de literaire non-fictie is dat de auteurs van factie zich - wanneer het waarheidsgehalte ter discussie staat - altijd kunnen verschuilen achter het fictieve karakter van hun boeken. De auteurs van literaire non-fictie moeten zich tegenover hun lezers kunnen verantwoorden met hun bronnen. Tomas Ross gunt zich als zelfbenoemde vertegenwoordiger van factie veel artistieke vrijheid, merkt recensent Gertjan van Schoonhoven van Elsevier op. ‘Bij Ross is fiction niet een vorm van non-fictie opgedist met de stijlmiddelen van fictie, maar een amalgaam van waar gebeurd, niet-gebeurd en niet-bewezen-dat-het-gebeurd-is. Daarbij eet hij van twee walletjes: door alle non-fictieve elementen in de romans, krijgen alle onbewezen, op z’n minst discutabele “feiten” toch een schijn van waarheid.’ Veel literatuurcritici zien dat ongetwijfeld als een kwaliteit of talent van de schrijver, maar Van Schoonhoven lijkt er niet van gediend te zijn. ‘Ross maakt als non-fictie vermomde fictie, waarbij hij met zijn romancierpet beweert wat een goed historicus of researchjournalist nooit zo hard zou kunnen beweren.’¹⁵⁸

In het Nederlandse taalgebied is *factie* alleen bij misdaadschrijvers als een rode draad door het oeuvre is geweven. Dat betekent niet dat er buiten de misdaadliteratuur of -lectuur geen boeken zijn geschreven die tot de factie kunnen worden beschouwd. In *Vannacht is de wereld gek geworden* (1997) doet voormalig journalist Karel Glastra van Loon verslag van zijn bevindingen in China, Armenië, Nicaragua, Koeweit, Leningrad en Borneo met de pen van een romancier. ‘Alle namen zijn fictief’, schrijft Van Loon in de verantwoording. ‘En hoewel alle personages zijn gebaseerd op werkelijk bestaande personen, kan niemand behalve

¹⁵⁷ Gulpen, H.(2006, 28 juni). *Ik besef dat ik over delicate dingen schrijf*. GPD-dagbladen.

¹⁵⁸ Schoonhoven, G.(2004, 14 februari). *Van de prins geen kwaad. Genre: fiction: twee walletjes*. Elsevier.

de schrijver verantwoordelijk worden gehouden voor de woorden en daden die in dit boek aan hen zijn toegedicht.¹⁵⁹ Ook Raymond van de Klundert, alias Kluun, begeeft zich graag op het gebied van factie. De auteur die vooralsnog geen vaste plek heeft veroverd binnen de literatuur (zijn chronologisch geschreven boeken missen volgens veel critici diepgang en complexiteit), verdicht in *Komt een vrouw bij de dokter* zijn eigen verleden die hij deelde met zijn aan kanker overleden vriendin. ‘Het is niet onmogelijk dat er artsen, chirurgen, psychotherapeuten en andersoortige genezers zijn die zichzelf hebben herkend in bepaalde karakters, gebeurtenissen of ontmoetingen. Dat is niet voor eenieder van hen even prettig. Ik zou me troosten met de gedachte dat een roman per definitie fictie is’, zo dekt Kluun zich bij voorbaat in voor mogelijke kritiek in de verantwoording. ‘De overige karakters zijn de vrucht van mijn interpretatie en het combineren van bestaande personen. (...) De ziekenhuizen, horeca-etablisementen en overige locaties bestaan alle in werkelijkheid.’¹⁶⁰

In zijn roman *Het schervengericht* (2007) ontleent auteur A.F.Th. van der Heijden zijn verhaal aan de moord op Sharon Tate, de echtgenote van filmregisseur Roman Polanski. Bovendien legt hij aan het eind van het boek de nadruk op de term factie, wanneer zijn verteller inzoomt op een affiche met de aankondiging van een discussieavond met de titel ‘Friction, a fraction between fiction and faction’.

‘(...) Zeg Olle, nu ik de term zie staan... een jaar of vijf geleden verscheen in Amerika het boek *Hurly Burly...*’

“Van die Jacuzzi, ja. Samen met een of andere ghostwriter. Het is later in het Nederlands uitgebracht onder de volstrekt foute titel *Holder de Bolder*. Geen faction, Spiros. Dat zou een mengvorm zijn van facts en fiction. *Hurly Burly* is reportage. Een verslag van de werkelijke gebeurtenissen.

‘Maar dan wel erg schatplichtig,’ zei ik, ‘aan wat jullie, boekengoeroes, de romanvorm noemen.’

A.F. Th. Van der Heijden, *Het Schervengericht*¹⁶¹

Als recensent Pieter Steinz van het NRC Handelsblad in een vraaggesprek met de auteur de suggestie opwerkt dat de titel van het affiche ‘*Friction, a fraction between fiction and faction*’ een samenvatting is van zijn werkwijze, antwoordt de auteur: ‘Waar het om gaat is dat de werkelijkheid een mogelijkheid onbenut heeft gelaten. Het is aan de schrijver om dat gat op vullen, zo brengt hij frictie in de werkelijkheid.’¹⁶² Andere auteurs in het Nederlandse (Vlaamse) taalgebied die zich soms overtuigend en soms minder overtuigend hebben bediend

¹⁵⁹ Loon, K.G. van.(1997). *Vannacht is de wereld gek geworden*. Uitg. L.J. Veen, Amsterdam/Antwerpen, p. 221

¹⁶⁰ Kluun, R.(2003). *Komt een vrouw bij de dokter*. Uitgever Malmberg, Den Bosch. p. 303.

¹⁶¹ Heijden, A.F. Th. Van der. (2007). *Het schervengericht*. Querido’s uitgeverij, Amsterdam. p. 1010.

¹⁶² Steinz, P.(2007, 20 juli). ‘Ik ben een wandelend anachronisme. A.F.Th. over dikke boeken, Griekse mythen en Californische dwergen. NRC Handelsblad.

van de stijl factie zijn in chronologische volgorde: Dirk Ayelt Kooiman in *Montijn* (1982), Henk Romijn Meijer in *Mijn naam is Garrigue* (1983), Bob Mendes in *De fraudejagers* (1991), Harry Mulisch in *Siegfried, een zwarte idylle* (2001), Nico de Beer in *Overtocht naar Zweden* (2003), Piet Duthoit in *Bruidssluijer* (2005), Tom Lanoye in *Het derde huwelijk* (2006), Martin Schouten in *Zelfportret als neger* (2006), Wanda Reisel in *Witte Liefde* (2007), Cees Nooteboom in *Rode regen* (2007), Kristien Hemmerechts in *In het land van Dutroux* (2007) en Hylke Speerstra in *De Oerpolder* (2007).

2.3.2. Journalistiek

'Het uitgangspunt van de journalist is altijd het concrete, ook al weeft hij in zijn verslag iets van sfeer en franje. Een dichter schrijft vanuit zijn eigen emotie; hij gebruikt de werkelijkheid om zijn eigen gevoel onder woorden te brengen.'

- Journalist en schrijver Ed

Hoornik¹⁶³

Journalisten en schrijvers zijn bijna onlosmakelijk met elkaar verbonden. Niet alleen delen ze dezelfde liefde voor het geschreven woord, ze laten zich ook dikwijls door elkaar inspireren en maken vaak dankbaar gebruik van elkaars gereedschap. Van oudsher, al sinds Honoré de Balzac, oefenen ze ook grote invloed op elkaar uit. Journalisten en schrijvers waarderen iets in elkaar wat ze zelf niet hebben, schrijft journalist Piet Hagen in het standaardwerk *Journalisten in Nederland* uit 2002. 'Schrijvers benijden journalisten om de vlotheid waarmee ze het dagelijkse gebeuren verslaan, terwijl journalisten met een zekere jaloezie kijken naar schrijvers die in hun duiding van het menselijk bestaan uitstijgen boven de alledaagse oppervlakkigheid.'¹⁶⁴ In het verleden hebben schrijvers als Cees Nooteboom, Remco Campert en Harry Mulisch zich wellicht daarom laten verleiden tot een uitstap naar de journalistiek, terwijl journalisten als Henk Hofland, Jan Blokker en recenter Frénk van der Linden zich mede om die reden op literair terrein wagen. Veel Nederlandstalige schrijvers – denk aan Adriaan van Dis, Jan Brokken, P.F. Thomése en Lieve Joris – plukken nog steeds de vruchten van hun journalistieke verleden.

¹⁶³ Hagen, P. (2002). *Schrijvers 'De grens vervliegt'*. In: *Journalisten in Nederland. Een persgeschiedenis in portretten 1850-2000*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 2002. p. 88.

¹⁶⁴ Hagen, P. (2002). p. 83.

De aantrekkingskracht tussen verslaggevers en romanciers wordt uitvoerig besproken in *Journalisten in Nederland*. In zijn selectie van 48 journalisten hanteert Piet Hagen een ruime opvatting van de journalistiek, getuige de portrettering van personen die meer als litteratoren dan als journalisten bekend zijn. Schrijvers als Conrad Busken Huet, P.A. Daum, Henriette Roland Holst, Menno ter Braak, Anton van Duinkerken en Renate Rubinstein krijgen net zoveel aandacht als de boegbeelden van de journalistiek zoals Pieter Jelle Troelstra, Martin van Amerongen en Paul Witteman. Aan de bijzondere verwantschap van de twee beroepsgroepen wijdt Hagen één apart hoofdstuk (Schrijvers) met als onderkop: 'De grens vervliegt'. De auteur merkt op dat op kunstredacties vaak symbiotische relaties bestonden tussen de twee professies en dat ook de redacties van weekbladen en culturele tijdschriften werden gekenmerkt door grensverkeer. Dat zien we ook vandaag de dag. Hedendaagse Nederlandstalige auteurs als Joost Zwagerman, Désanne van Brederode en Kristien Hemmerechts putten veelvuldig uit journalistiek onderzoek én verslaggeving in kranten en tijdschriften, terwijl de geschreven media op hun beurt weer dankbaar profiteren van de talenten en kennis van de schrijvers. Schrijvers krijgen vaak een eigen column, worden stelselmatig geraadpleegd bij artikelen, hebben de opiniepagina's tot hun beschikking en staan veelvuldig in de aandacht bij interviews en boekrecensies. Tegelijkertijd is het aantal journalisten dat boeken publiceert overweldigend, al plaatsen literaire recensenten de kanttekening dat het slechts bij uitzondering om literatuur gaat. Niettemin grossieren veel van deze boeken in literaire trucs en stijlmiddelen en worden ze soms ook in een verhalende vorm gegoten. Denk aan een uitgebreide reportage als *De coolsingel bleef leeg* (1996) van Hugo Borst of de lange reeks boeken van columnist Martin Bril.

De kruisbestuiving tussen literatuur en journalistiek werkt volgens Hagen vooral vaak bevruchtend op 'het maatschappelijke-culturele discours'.¹⁶⁵ Hij doelt dan op het engagement van schrijvers en journalisten die zich betrokken voelen en tonen bij het wereldgebeuren. Schrijvers-journalisten als E. du Perron en Menno ter Braak combineren ten tijden van het interbellum hun literaire pen met de maatschappelijke actualiteit en nemen zowel in hun journalistieke als literaire arbeid stelling tégen het fascisme en vóór de menselijkheid en democratie. Ongeveer zeventig jaar later in 2005, een aantal maanden na de moord op Theo van Gogh, publiceert auteur Geert Mak een bundeling pamfletten met de titel *Gedoemd tot kwetsbaarheid* waarin hij zijn visie op de gebeurtenissen uiteenzet en analyseert hoe

¹⁶⁵ Hagen, P. (2002). p. 85.

Nederland in zichzelf gekeerd is geraakt. Du Perron, Ter Braak en Mak zijn voorbeelden van wat H.J.A. Hofland ooit de 'literaire klasse' noemde, of anders gezegd het 'denkend en schrijvend deel der natie'.¹⁶⁶ Daartoe behoren journalisten, essayisten en schrijvers die het als hun taak zien om de tijd waarin zij leven te interpreteren en bij te dragen aan het discours over de samenleving. Oorlogen zoals in Irak en Afghanistan mogen de literaire klasse niet onberoerd laten, net zo min als in het verleden de Spaanse burgeroorlog of de Holocaust. Schrijvers als Arnon Grunberg, Joost Zwagerman en Désanne van Brederode tonen in en buiten hun romans aan zeer betrokken te zijn bij het maatschappelijke debat. Zowel binnen als buiten hun literaire werk mengen zij zich in politieke en culturele kwesties.

New Journalism

Al eeuwen lang schurken journalistiek en literatuur tegen elkaar aan, maar de twee beroepen blijven altijd gescheiden. De eerste journalisten die zich als zodanig op het terrein van de literatuur begeven, zijn de auteurs van het 'New Journalism'.¹⁶⁷ In februari 1972 verklaart de Amerikaanse schrijver Tom Wolfe dat de roman als kunstvorm heeft afgedaan. Non-fictie moet volgens hem het nieuwe terrein van de literatuur worden. Samen met E.W. Johnson publiceert de Amerikaan in 1973 de essaybundel *The New Journalism*¹⁶⁸, waarin wordt afgerekend met de traditionele vormen van journalistiek en fictie omdat deze volgens de schrijvers niet geschikt zijn om een adequaat beeld te geven van de turbulente omstandigheden in de jaren zestig. Journalisten moeten af van hun hokjesgeest die geen recht doet aan de chaos van de werkelijkheid. In navolging van Tom Wolfe, Truman Capote en Hunter Thompson betrekken steeds meer journalisten zichzelf en hun eigen subjectieve waarnemingen in hun reportages. Beschrijvingen worden veelkleuriger, terwijl de vertelmethodes en composities literairder worden. De auteurs gebruiken technieken die bij Dickens en Balzac heel gewoon waren: krachtige scènes, dialogen, gedetailleerde beschrijvingen van de uiterlijke status en gedrag van de hoofdpersonen. De *New Journalists* kiezen voor volledige dialogen in plaats van korte citaten waarmee de dagelijkse journalistiek genoeg neemt, ze schrijven op filmische wijze scène per scène en prefereren variërende

¹⁶⁶ Hofland, H.J.A.(1994, 14 december). *In het randmeer*. NRC Handelsblad. *Opinie*, p. 11. In: Hagen, P. (2002). p. 85.

¹⁶⁷ De term *New Journalism* wordt snel verward met de gelijknamige vernieuwingsbeweging van W. T. Stead in de Engelse journalistiek omstreeks 1885. Die beweging is echter van geheel andere aard dan de *New Journalism* van Tom Wolfe. ¹⁶⁷ Waar Stead ernaar streeft om het publiek via het genre van het interview kennis te laten maken met beroemde mensen, ligt het accent van de nieuwe journalistiek een kleine eeuw later meer op de literaire verteltechniek als instrument om de werkelijkheid weer te geven.

¹⁶⁸ Johnson, E.W. & Wolfe, T.(1973). *The New Journalism*. Picador, Londen.

standpunten boven het vertellen van het verhaal vanuit het perspectief van één verteller. De verhalen lezen ‘als een roman’.¹⁶⁹

Sommige journalisten als Hunter Thompson vinden het geen enkel probleem om pure fictie-elementen in de journalistieke tekst aan te brengen onder het motto: als het niet zo gebeurd is, had het zo kunnen gebeuren. Wolfe en consorten zijn niet de eerste die *New Journalism* in de praktijk brengen. Reportages als *Wagnisse aller Welt* (1927) van de Duitser Egon Erwin Kisch (1885-1948) en *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) van James Agee (1909-1955) voldoen al volledig aan de voorschriften van New Journalism. Ook veel modernistische romans gebruiken journalistieke passages *Berlin Alexanderplatz* (1929) van Alfred Döblin. De teksten van de New Journalists na hun zijn wel vuriger en pikanter: terwijl iemand als Agee grossiert in melancholische overpeinzingen, kenmerken New Journalisten als Hunter Thompson zich door hun scheldkanonnades, die aansluiten bij de felle discussies uit de jaren zestig.¹⁷⁰

In de periode van 1960-1980 waait de stroming van *New Journalism* ook over naar Nederland. Literaire verhaaltechnieken en stijlvormen worden gebruikt om de journalistiek te verlevendigen. De aanhangers van *New Journalism* willen niet alleen de feiten weergeven, maar deze tegelijk aan de hand van waarnemingen interpreteren om ze te extrapoleren naar een grotere algemene waarheid. Om hun teksten een grotere zeggingskracht te geven, bedienen ze zich van suggestieve landschapsbeschrijvingen, beeldspraak en zelf innerlijke monologen. Kranten en tijdschriften streven naar reportages met een literair karakter en huren daarom soms schrijvers in om bijzondere gebeurtenissen te verslaan.¹⁷¹ Zo verslaat Harry Mulisch in 1961 voor *Elseviers Weekblad* het proces tegen de Duitse oorlogsmisdadiger Adolf Eichmann in Jeruzalem. Zijn verslagen worden later met enkele aanpassingen gebundeld in het boek *De zaak 40/61*. In 1966 schrijft Mulisch als zelfbenoemd verslaggever over de gebeurtenissen in Amsterdam: de happenings van Provo, de rookbommen bij de Gouden Koets op de trouwdag van kroonprinses Beatrix en prins Claus en de bestorming van het gebouw van De Telegraaf nadat de stakende bouwvakker Jan Weggelaar tijdens een demonstratie is omgekomen. Mulisch stapt in de jaren zestig - geheel volgens de tijdgeest – voor het eerst af van de fictie ten voordele van reportages en documentaires met een ethische

¹⁶⁹ Boynton, R.(2005). *The new, new journalism. Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft*. Uitgeverij Vintage Books, New York. p. xvi.

¹⁷⁰ Buurlage, J.(1999). *Onveranderlijk veranderlijk. Harry Mulisch tussen literatuur, journalistiek, wetenschap en politiek in de jaren zestig en zeventig*. Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam. p. 214.

¹⁷¹ Hagen, P. (2002). p. 90.

en politieke strekking.¹⁷² Twee ontwikkelingen in de jaren zestig zijn van belang om Mulisch' overgang naar non-fictie te kunnen verklaren. Enerzijds groeit in de kunsten en literatuur het wantrouwen tegenover het subjectieve, het irrationele en de fictie^{173*}, anderzijds begint de journalistiek te twifelen aan de waarde en het bestaan van objectiviteit.¹⁷⁴ Mulisch is één van de eersten die profiteert van het verdwijnen van het taboe op 'ik'. Zijn reportages over de strafzaak van Adolf Eichmann, zijn geen objectieve verslagen, maar een mengeling van reportage, reisverslag (van bezoeken aan Israël, Berlijn en Auschwitz), essay en beschouwing. De schrijver neemt daarbij niet alleen Eichmann, maar ook zijn eigen reacties (als schrijver) onder de loep als een soort van rechtvaardiging voor hetgeen hij op papier zet.

'(...) Ik ben jurist noch journalist, ik ben een schrijver, de enige die zich in deze mate met Eichmann heeft beziggehouden. Ik ben niet uitgenodigd voor deze reportage, ik heb mijzelf aangeboden, de zaak Eichmann heeft meer met mij te maken dat ik zelf weet; en deze relatie gaat verder dan een thematisch verband met ander werk, dat ik heb geschreven of nog zal schrijven: mét mijn werk wijst zij naar iets, dat ik zoek. Ik kan natuurlijk zeggen: Eichmann is mijn vader. Maar dat is vervelend, dat moeten anderen maar zeggen. Ik zou ook kunnen zeggen: in het proces openbaart zich het mysterie der werkelijkheid. Maar dat heb ik al gezegd. Ik zou nu willen zeggen: hij hoort tot de twee of drie mensen, die mij veranderd hebben.'

Harry Mulisch, De zaak 40/61¹⁷⁵

Het is opmerkelijk dat de aanduiding 'literaire non-fictie' in het oeuvre van Harry Mulisch geheel ontbreekt. In 1976 betoogt Hofland bijvoorbeeld al dat *De zaak 40/61** een voorbeeld is van 'Nieuwe Journalistiek'.¹⁷⁶ Mulisch beschouwt zichzelf ook als de uitvinder van de Nieuwe Journalistiek en meent dat de Amerikanen pas tien jaar later in zijn schaduw volgden. Hoewel die bewering eenvoudig kan worden gelogenstraft (De reportage *Let Us Now Praise Famous Men* van James Agee uit 1941 past helemaal binnen *New Journalism*) is het vreemd dat de roep van Mulisch om zijn werk deze "genre-aanduiding" mee te geven, vrijwel nooit is gehoord.

¹⁷² Brems, H.(2006). *De Tweede Wereldoorlog als breukmoment*. p.71.

¹⁷³ Brems, H.(2006). *De literatuur van 1955 tot 1965*. p.229.

* De Nederlandse Nulgroep (Armando) en de internationale Fluxus-beweging maakten dat wantrouwen expliciet door objecten en gebeurtenissen uit de dagelijkse werkelijkheid tot kunst te verheven.

¹⁷⁴ Ceelen, H., Bergeijk, J. van.(2007). p.17.

¹⁷⁵ Mulisch, H.(1962). *Jeruzalems dagboek*. In: De zaak 40/61. Een reportage. De Bezige Bij, Amsterdam. p. 181.

* 40/61 is het rolnummer van de stafzaak tegen Adolf Eichmann die in 1961 diende in Jeruzalem. De verdachte werd aan het einde van de rechtzitting ter dood veroordeeld. Mulisch schreef als zelfbenoemde verslaggever voor Elseviers Weekblad reportages over deze strafzaak, nadien werden gebundeld in het boek *De zaak 40/61*.

¹⁷⁶ In: Buurlage, J.(1999). p. 262 (noten).

Menig tijdschrift oriënteert zich in de jaren zestig en zeventig op de Amerikaanse stroming van het *New Journalism*. Zo ontwikkelt *Haagse Post* zich als een vrijplaats voor journalistiek talent en plaatst het reportages die als literaire verhalen zijn gecomponeerd, met afwisseling van scènes, levendige dialogen en aandacht voor de entourage. Soms spelen de verslaggevers zichzelf ook een rol toe, zij het niet zo sterk als in de Amerikaanse *New Journalism*-verhalen.¹⁷⁷ Het weekblad *Vrij Nederland* profileert zich in de jaren zestig en zeventig met gedegen geschreven verhalen van journalistenschrijvers als Martin van Amerongen, Joris van den Berg, Igor Cornelissen, Jan Rogier en Joop van Tijn. In deze persoonlijk geschreven reportages, die niet uitzonderlijk langer dan een krantenpagina zijn, speelt de mening van de auteur een prominente rol.¹⁷⁸ De huidige non-fictionalisten zijn veel voorzichtiger met het uiten van een mening. Ze schrijven bijna allemaal over een verdwenen en verdwijnend Nederland, ‘veelal vanachter alledaagse deuren belicht’.¹⁷⁹ De auteurs vinden nu een platform in het tijdschrift *Atlas* dat in 1991 door uitgever Emile Brugman in het leven is geroepen. Het is de Nederlandse tegenhanger van het door Bill Buford opgezette beroemde Engelse non-fictietijdschrift *Granta*, waarin de auteurs zich bedienen van de technieken van het Amerikaanse *New Journalism*.¹⁸⁰ De literaire non-fictie naar Amerikaanse model: kritisch, ambitieus, politiek en actueel, zoals die in de jaren zestig en zeventig in Nederland bestaat, moet in het Nederland van de 21^{ste} eeuw nog ontplooien. Volgens Peter Middendorp, die dagelijks een “literaire” column schrijft in *De Pers*, kenmerkt de huidige lichte literaire non-fictie zich door een ‘overweldigende saai-en braafheid’. Daarin schuilt volgens hem het grote verschil met de Amerikaanse voorbeelden: Truman Capote met *In Cold Blood* (1966), het werk van Gonzo-journalist Hunter S. Thompson of Timothy Crouse met *The Boys on the bus* (1972). ‘Die schrijvers schrijven niet alleen heel goed, maar hebben ook een wat brutale, onbevangen houding tegenover de onderwerpen. Bovendien denk ik dat hun persoonlijke inzet groter is: er lijkt veel meer op het spel te staan.’¹⁸¹ Wat betreft de (politieke) brutaliteit, heeft Middendorp absoluut een punt, maar de persoonlijke inzet van Geert Mak, Frank Westerman en Lieve Joris doet niet per definitie onder voor die van de *New Journalists*. Ook zij manoeuvreren zich in een kwetsbare positie en zetten hun naam en prestige op het spel.

¹⁷⁷ Hagen, P. (2002). *Reporters ‘Also ick’t selve gesien hebbe’*. p. 25.

¹⁷⁸ Hagen, P. (2002). *Reporters ‘Also ick’t selve gesien hebbe’*. p. 26.

¹⁷⁹ Hulst, A. (2007, maart/april). *De ongedachte hitfabriek*. Tijdschrift Boek. p. 16-18.

¹⁸⁰ Wijndels, W. (2006, 20 januari). *Echt gebeurd gaat boven alles*. NRC Handelsblad.

¹⁸¹ Hulst, A. (2007, maart/april).

2.3.3. Literatuur

Literatuur is elke langere vertelvorm die niet meer zoals het epos' een collectief wereldbeeld voorstelt voor een groep toehoorders, maar die de avonturen en/of de innerlijke ontwikkeling van individuen tegen de achtergrond van een bepaald tijdsruimtelijk kader weergeeft voor afzonderlijke lezers.'

- Van Gorp's Lexicon van Literaire termen.

Wat maakt een boek tot literatuur? Telkens weer keert deze vraag terug en steeds is het antwoord verschillend. In Nederland zijn verschillende literatuurwetenschappers met deze vraag aan de slag gegaan, maar op elk van hun studieboeken valt het een en ander af te dingen. Literatuur is dan ook een veranderlijk begrip dat zich continu aanpast aan haar tijd. In *Het Modernisme in de Europese letterkunde* (1984) benadrukken Douwe Fokkema en Elrud Ibsch dat het de lezers zijn die bepalen of een bepaalde tekst literair mag worden genoemd.¹⁸² Volgens de auteurs beschouwt een lezer een tekst als literair wanneer deze tekst op één of andere manier een esthetisch effect bij hen teweegbrengt. Dit effect, zo omschrijven de wetenschappers, is een gevolg van een bepaalde verhouding tussen de wereld die in de tekst wordt beschreven (en de manier waarop dit gebeurt) en de ervaringswereld van de lezers. Tussen die twee werelden dient overeenkomst en verschil te bestaan. 'Voor de literatuur van de moderne tijd is vooral geweest op de noodzaak van het verschil, de Differenzempfindung (Broder Christiansen), de doorbreking van de verwachtingen van de lezer (H.R. Jauss), en de 'esthetiek van de tegenstelling' (Jurij Lotman). Daarbij is dikwijls over het hoofd gezien dat de vormen die de lezer als afwijkend waarneemt, betrekking hebben op zaken die hij relevant acht (de afwijking zou hem anders niet eens zijn opgevallen). Om effectief te zijn moet de vernieuwing van tekstuele procédés betrekking hebben op gebieden die een centrale plaats innemen in de ervaringswereld van de lezer.'¹⁸³ Dit verklaart volgens Fokkema en Ibsch de aanwezigheid van eeuwenoude thema's: liefde en dood, de verhouding tussen vader en zoon, moeder en dochter, de eenling en de gemeenschap. 'Deze behoren tot de antropologische constanten die de relevantiestructuur van onze ervaringswereld in sterke mate bepalen.'

In de *Inleiding in de literatuurwetenschap* uit 1981 merken auteurs Jan van Luxemburg, Mieke Bal en Willem G. Weststeijn reeds op dat het onmogelijk is een verabsoluterende en universele geldende definitie op papier te zetten. In het verleden is literatuur bijvoorbeeld 'te vaak opgevat naar het model van de westerse literatuur (...) zonder

¹⁸² Fokkema, D. & Ibsch, E.(1984). *Het Modernisme in de Europese letterkunde*. Uitg. De Arbeiderspers, Amsterdam. p. 12.

¹⁸³ Fokkema, D. & Ibsch, E.(1984). p. 12.

oog te hebben voor het specifieke van literatuurvormen in andere culturen, perioden en sociale lagen'.¹⁸⁴ Ook zijn er te vaak definities gegeven die voldoen voor bepaalde genres maar te weinig zeggen over literatuur in het algemeen.

Een algehele definitie is dus uitgesloten, wel sommen de auteurs van *Inleiding in de literatuurwetenschap* (1981) een aantal kenmerken op die sinds de romantiek steeds terugkeren.¹⁸⁵ De kenmerken zijn volgens de auteurs wel tijd- en cultuurgebonden.

1. Literatuur is een creatie, eerder dan een imitatie. De kunstenaar schept een nieuwe wereld, zet de schepping van de natuur voort, zelf op meer volmaakte wijze. Literatuur is bovendien de *spontane uitdrukking van emoties*.

In de *literaire non-fictie* schept de auteur niet zozeer een nieuwe wereld, maar reconstrueert hij of zij een gebeurtenis of levensverhaal uit de bestaande wereld. De auteur onderzoekt, registreert, analyseert en interpreteert en formeert zo een soort imitatie van de werkelijkheid. Geen literatuur dus? Het eerstgenoemde kenmerk van literatuur biedt ons geen antwoord en staat op losse schroeven – daar waar de huidige generatie schrijvers steeds meer creaties deels ontleent aan de werkelijkheid.

2. Literatuur is autonoom; ze verwijst niet naar iets anders, is niet communicatief. De dichter zoekt slechts naar harmonie binnen het werk. Echo's van deze stelling zijn in bijna iedere literaturopvatting hetzelfde. De poëtische functie van Jakobson - het vermogen van een tekst om de aandacht naar zichzelf als tekst toe te trekken ¹⁸⁶ - is hiermee verwant. De tekst moet als een zelfstandige wereld functioneren en samenhangen. Een schrijver is niet genoodzaakt naar de werkelijkheid te kijken om haar te begrijpen, maar hij of zij kan wel refereren aan mimetische aspecten.

Ook bij het tweede genoemde kenmerk kan een vraagteken worden geplaatst wat betreft de huidige status. Schreef Balzac immers geen literatuur? Of Flaubert of Zola? Al deze schrijvers verwezen naar de wereld buiten de boeken, net als een groot aantal schrijvers anno 2008. De boeken die we onder de noemer 'literaire non-fictie' plaatsen, zijn allermindst producten van autonome auteurs. Ze beschrijven de werkelijkheid zoals zij die onder ogen zien.

¹⁸⁴ Luxemburg, J. van, Bal, M. & Weststeijn, W.G.(1981). *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Vijfde herziende druk in 1985. Uitgever Coutinho, Muiderberg. p. 22.

¹⁸⁵ Luxemburg, J. van, Bal, M. & Weststeijn, W.G.(1981). *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Vijfde herziende druk in 1985. Uitgever Coutinho. p. 23 en 24.

¹⁸⁶ Jakobson, R.(1960). *Linguïstiek en poëtica*'. In: Heusden, B. van, Steffelaar, W. & Zeeman, P.(2001). *Literaire cultuur. Tekstboek*, OUNL/Sun, 2001. p. 2-33. In: Rigney, A. & Brillenburg Wurth, K.(2006). *Het leven van teksten. Een inleiding tot de literatuurwetenschap*. Amsterdam University Press. p. 48.

3. Literatuur kenmerkt zich door een grote mate van samenhang of coherentie. Die coherentie vertaalt zich in een grote samenhang tussen vorm en inhoud. Aan iedere inhoud is een bepaalde vorm of uitdrukking verbonden: inhoud roept een vorm op. De taal die de inhoud ‘afbeeldt’, oftewel beeldende taal, vormt de ruggengraat van poëzie en andere vormen van literatuur. De Engelse romanticus Coleridge noemt het een organische samenhang, de Amerikaanse criticus Cleanth Brooks spreekt van één van de kritieke ontdekkingen van onze tijd. Tussen delen van tekst vindt interactie en coöperatie plaats, zodat ze elkaar wederzijds kunnen verklaren.

Ook in de literaire non-fictie is er een wisselwerking tussen vorm en inhoud die samen het verhaal maken of breken. *Sonny Boy* van Annejet van der Zijl kenmerkt zich door veelvuldig gebruik van beeldtaal, spiegeleffecten en metaforen die er mede voor zorgen dat het boek emoties oproept en lezers ontroerd.

4. Literatuur bezit vaak een synthese van tegenstellingen, oftewel een “coincidentia oppositorum” (het samenvallen der tegendelen of tegenstellingen).¹⁸⁷ De tegenstellingen zijn van verschillende aard, tussen het bewuste en het onbewust, tussen het mannelijke en het vrouwelijke, tussen geest en materie etc. De gedachte dat tegenstellingen tot een synthetische oplossing moeten worden gebracht, komt onder meer van de Amerikaanse *New Critics* (“The language of poetry is the language of paradox”) en de Franse structuralistische critici.

In *De Zaak 40/61* – de dubbelreportage over het proces tegen Eichmann en de ontwikkeling van de staat Israël - creëert auteur Harry Mulisch een “coincidentia oppositorum” tussen de verstarde nazi en de dynamische natie.¹⁸⁸ Om van Eichmann en de Israëli’s echt tegengestelden te maken, gebruikt Mulisch meerdere gegevens met opzet niet die hij wellicht wel zou opnemen als kritische journalist of analyserend contemporain historicus. In *De banaliteit van het kwaad* schroomt de filosofe Hanna Arendt bijvoorbeeld niet om dergelijke gegevens wel te vermelden. Zo schrijft zij dat de familie van Eichmann tevens uit joden

¹⁸⁷ Een coincidentia oppositorum is volgens Britannica Online Encyclopedia het overeenkomen van tegengestelde zaken in een oneindig ver punt’. Ook wordt het omschreven als het ‘samenvallen der tegendelen, dat onlosmakelijk verbonden is met de mogelijkheid tot verandering en beweging.’ De gedachte is dat elk mens tot kennis van de wereld probeert te komen door met het verstand de zintuiglijke indrukken uiteen te leggen in tegenstellingen – dag-nacht, groot-klein, existentie-essentie enz. De menselijke kennis zal altijd blijven steken in deze tegenstelling. Bron: www.britannica.com/EBchecked/topic/124796/coincidentia-oppositorum, geraadpleegd op 28 mei 2008.

¹⁸⁸ Buurlage, J.(1999). *Constante metamorfose: de thematiek*. In: Onveranderlijk veranderlijk. Harry Mulisch tussen literatuur, journalistiek, wetenschap en politiek in de jaren zestig en zeventig. Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam. p. 63.

bestond, dat de nazi vermoedelijk een joodse maîtresse had en dat veel joden met hem samenwerkten bij de voorbereiding van de deportaties. Deze belangrijke gegevens laat Mulisch in zijn reportages weg, omdat Eichmann anders te dicht bij de joden zou staan en een samenvallen van tegengestelden daarmee niet meer te realiseren is. Het niet-schrijven of weglaten van gegevens heeft hier volgens onderzoeker Jos Buurlage een literaire functie.¹⁸⁹ Harry Mulisch is volgens recensent Arnold Heumakers van het NRC Handelsblad de geestelijke vader van de literaire non-fictie in Nederland en *De zaak 40/61* is dan het eerste product van het genre.¹⁹⁰ Het creëren van een dergelijke “tegenspraak” is overigens een literair trucje of kunstgreep die andere literaire non-fictie auteurs zelden toepassen. De huidige auteurs die zich bedienen van literaire non-fictie proberen een zo volledig mogelijk beeld te geven van de “werkelijkheid” zoals zij die zien.

5. Literatuur verwoordt het onzegbare. Poëzie en andere vormen van literatuur wekken een veelheid van associaties en connotaties. Een literaire tekst levert een reeks betekenissen op die niet in gewone taal zijn uit te drukken. Volgens Roland Barthes moet een interpretatie meerdere betekenissen toekennen of in ieder geval meerdere mogelijkheden aangeven.

Dit kenmerk dat Mieke Bal, Jan van Luxemburg en Willem Weststeijn noemen, geldt nog altijd in de poëzie, maar is allesbehalve noodzakelijk in de literatuur. Desondanks kunnen lezers ook in literaire non-fictieboeken meerdere betekenissen lezen, zoals bijvoorbeeld in *El Negro en ik*. Juryvoorzitter Anna Luyten van De Gouden Uil Literatuurprijs 2005 las er ‘een meeslepende aanklacht tegen het opportunisme’ in, een ander leest het boek als een weerwoord op de blanke arrogantie. De persoon waar de zoektocht van Westerman om draait – El Negro – roept bij de protagonisten in het boek verschillende gevoelens en symbolische betekenissen op: waar de een het uitstellen van de “opgezette neger” als een uiting van racisme ziet, beschouwt de andere *El Negro* als een soort monument tegen het racisme en uiteindelijk verwordt El Negro tot politiek statement van de Catalanen tegenover de Spaanse regering.

Bal, Van Luxemburg en Weststeijn erkennen dat deze kenmerken onvoldoende zeggen over de literaliteit van een boek. Daarom geven ze er de voorkeur aan een aantal factoren te

¹⁸⁹ Dresden, S. (1991). *Vervolging, vernietiging, literatuur*. Meulenhoff Amsterdam. p. 53.

¹⁹⁰ Heumakers, A. (2007, 27 juli). *Zij die sterven, komen aan. Het oeuvre van Harry Mulisch (80) tilt de lezer in een groots geheim*. NRC Handelsblad.

noemen die lezers anno 1981 er toe brengen een tekst literair te noemen. De denkbeelden over de aard, functie en waarde van literatuur noemen zij een literatuuropvatting (28). De belangrijkste factoren zijn:

1. Literaire teksten zijn niet uitsluitend bedoeld voor een communicatief doel, maar worden in min of meer kunstmatige – in de cultuur gereguleerde – communicatiesituaties gebruikt.
2. De meeste verhalende en dramatische teksten in de literatuur worden vóór en rond 1980 volgens Bal, Van Luxemburg en Weststeijn gekenmerkt door fictionaliteit. Daarbij schrijven ze wel dat het begrip “fictionaliteit” geen belang heeft voor het afbakenen van het antieke literatuurbegrip: in het klassieke China vallen fictionele teksten juist buiten de literatuur. Literatuurwetenschapper Frank C. Maatje noemde in *Literatuurwetenschap: Grondslagen van een theorie van het literaire werk* (1970) fictionaliteit één van de criteria van literatuur, al zwakte hij dat later af. Inmiddels beschouwen de meeste literatuurwetenschappers fictionaliteit niet meer als noodzakelijke voorwaarde voor literatuur.
3. Literatuur onderscheidt zich door een speciale materiaalbehandeling, zowel in poëzie als in literaire proza. Daaronder kan bijvoorbeeld de ambiguïteit of veelduidigheid en de betekenisdichtheid van literaire taal worden beschouwd. Om de speciale materiaalbehandeling te ervaren en te beschrijven, moet er volgens de drie auteurs een vergelijking met een norm plaatsvinden. Die norm is of de materiaalbehandeling bij niet-literaire teksten, zoals wetenschappelijke of journalistieke, of de materiaalbehandeling in andere, bijvoorbeeld voorafgaande, literaire teksten. Eigenlijk doelen de auteurs op de poëtische functie: een taalgebruik dat standaard noch idiomatisch is en juist daardoor opvalt.
4. Literatuur kan op meerdere betekenisniveaus worden gelezen. Lezers van romans verwerven allereerst kennis van de belevenissen en bespiegelingen van de bestaande of fictieve personages als inzichten. Daarnaast krijgen ze door de confrontatie met die gebeurtenissen ook inzichten in de algehele thematiek. Romans kunnen ook uitspraken doen over de wereld buiten de boeken, al vereist dat meestal een hoge kwaliteit van het literaire werk en een goede leeswijze van lezers.
5. Bal, Van Luxemburg en Weststeijn onderkennen dat ook niet-fictionele werken door hun overeenkomsten met literaire werken tot de literatuur kunnen worden gerekend. Als voorbeelden noemen ze werken die gekenmerkt worden door hun verhalende

karakter zoals biografieën of werken die opvallen door vormgeving en stijl. Een briefwisseling tussen auteurs, zoals die tussen Hafid Boeazza en Gerrit Komrij in mei en juni 2008 in het Cultureel Supplement van het NRC Handelsblad, kan volgens de auteurs een literair aanzien krijgen.

6. Omdat literaturopvattingen veranderen, krijgen sommige werken die eerst als niet-literair worden beschouwd later soms alsnog die stempel opgedrukt. De Bijbel wordt door veel niet-christenen beschouwd als literatuur, terwijl het boek voor veel christenen het woord van God vertolkt. *Aeneis* van Vergilius wordt tegenwoordig als literatuur gelezen en niet als geschiedschrijving van de Romeinse historie.

Bal, Van Luxeumburg en Weststeijn verbinden ook persoonlijk verschillende waarden met literatuur. Als (1) eerste stellen ze dat literatuur, mede door haar fictionele karakter, geen directe uitspraken over de werkelijkheid doet en niet om direct handelend optreden vraagt. Juist daardoor, zo beredeneren ze, geeft literatuur de mogelijkheid en de ruimte aandacht te schenken aan andere werelden, aan gedachte werkelijkheden, aan onbekende en zelf onbeminde waardesystemen. Het laatste is ongetwijfeld waar, maar dat literatuur geen directe uitspraken over de werkelijkheid doet in de betekenis die zij bedoelen (dé werkelijkheid bestaat immers niet), is inmiddels weer achterhaald. Ian McEwan, V.S. Naipaul of Salman Rushdie grossieren in hun werk in uitspraken over de werkelijkheid, net als Hella Haasse, Joost Zwagerman en Désanne van Brederode in eigen land. Ook noemen ze (2) identificatie als een belangrijke waarde voor literatuur: de lezer moet zich met iemand kunnen identificeren. Het identificeren met één van de personages is onmiskenbaar belangrijk voor de leeservaring, maar absoluut geen voorwaarde. In *Tirza* (2006) van Arnon Grunberg is het voor lezers heel moeilijk om zich met één van de personages te vereenzelvigen, maar critici zijn het er unaniem over eens dat het een subliem literair boek is.

Als derde waarde (3) noemen de auteurs “literaire taalgebruik” en “literaire materiaalbehandeling” die lezers ontvankelijk kunnen maken voor nieuwe ervaringen of voor een nieuwe ordening van ervaringen. Hierbij verwijzen ze naar het proces van vervreemding van de formalisten, het deautomatiserende proces waarbij een lezer een als esthetisch te kenschetsen gevoel van verrassing ervaart.¹⁹¹ De vervreemdingstheorie wordt nog steeds gebruikt in hedendaags literatuuronderzoek, maar heeft naar mijn mening aan kracht ingeboet in de hedendaagse literatuur anno 2008. Vervolgens wijzen Bal, Van Luxeumburg en

¹⁹¹ Rigney, A. & Brillenburg Wurth, K.(2006). *Het leven van teksten. Een inleiding tot de literatuurwetenschap*. Amsterdam University Press. *Glossarium*, p. 419.

Weststeijn naar (4) de esthetische ervaring van Kant, dat een onderdeel is van de omgang met literatuur en andere kunstvormen. ‘Het gaat om het plezier in de vormen, in de manier waarop de dingen gezegd zijn, of waarop verbanden gelegd worden. Er is plezier in het ding zelf, een tijdelijk afzien van nut. Er is plezier in de beschouwing’. (p. 30). Hier noemen de literatuurwetenschappers een essentieel punt van literatuur wat nog steeds van groot belang is voor de literaliteit van teksten. In het studieboek *Het Leven van Teksten* (2006) borduren Ann Rigney en Kiene Brillenburg Wurth voort op de theorie van Kant. De laatste waarde die in *Inleiding in de literatuurwetenschap* (1981) wordt genoemd is (5) dat literatuur bepaalde waarde en opvattingen uitdraagt die in een cultuur of maatschappij leven. Niet al deze opvattingen zijn volgens de literatuurwetenschappers de moeite waard, maar ze geven wel weer wat er in een cultuur of maatschappij leeft. Als het gaat om de relatie tussen literatuur en werkelijkheid zijn drie onderwerpen van groot belang volgens Bal (e.a.): 1. het begrip mimesis en de plaats die dit begrip inneemt in de kunst- en literatuuropvattingen sinds Plato en Aristoteles, 2. het realisme als periodebegrip en als schrijfwijze en 3. de problematiek van de fictionaliteit. Deze drie punten keren in deze thesis herhaaldelijk terug.

2.4. Literatuur en engagement

In de lente van 2007 ontspint zich in *De Groene Amsterdammer* een interessant en verhit debat.¹⁹² De discussie wordt aan het rollen gebracht door Groene-redacteur Rutger van der Hoeven. Onder de kop ‘De werkelijkheid bestaat’ bekritiseert de journalist halverwege maart de literaire critici in Nederland die in het post-11-september-tijdperk te weinig oog zouden hebben voor de maatschappelijke relevantie in romans. In de drie maanden die volgen wordt Van der Hoeven uit verschillende hoeken gesteund én terechtgewezen, maar alle debaters erkennen dat er meer aandacht moet komen voor de politieke en maatschappelijke werkelijkheid in romans. Maarten Doorman, bijzonder hoogleraar journalistieke kritiek van kunst en cultuur aan de Universiteit van Amsterdam, vindt de ‘veroordeling’ van de literaire kritieken door Van der Hoeven echter vooral ‘vooringenomen’ schrijft hij in twee bijdragen met de titels ‘De wereldvreemde literatuurkritiek’ (6 april) en ‘Goedkope kritiek op de critici’ (4 mei). Ook schrijver en dichter Kees ’t Hart vindt de kritiek te éénkennig en wil Van der Hoeven er vooral van overtuigen dat ‘romans waarin naar autonomie wordt gezocht net zo belangrijk, of veelomvattend, of politiek relevant kunnen zijn’ als de romans waar de

¹⁹² Het debat in *De Groene Amsterdammer* wordt gevoerd door Rutger van der Hoeven (*De werkelijkheid bestaat*, 16 maart), Maarten Doorman (*De wereldvreemde literatuurkritiek*, 6 april en *Goedkope kritiek op de critici*, 4 mei), Hans Goedkoop (*De smetvrees van de critici*, 20 april) en Kees ’t Hart (*Minder wreed worden*, 8 juni).

maatschappelijke betrokkenheid een herkenbare link met de werkelijkheid heeft. Ook in de meer esthetische romans kunnen algemene ideeën worden ondergraven, zo benadrukt 't Hart. Voormalig recensent Hans Goedkoop neemt het als enige ondubbelzinnig op voor de redacteur en wijt de “wereldvreemde” kritieken aan de invloed van het modernisme op de literatuurkritiek die heeft geresulteerd in een ‘rigide opvatting over de autonomie van kunst’. ‘De smetvrees van de critici,’ zo luidt de veelzeggende kop boven zijn betoog.

Tegen de literaire quarantaine

Het debat volgt ruim een jaar na de strijdvaardige Frans Kellendonk-lezing *Tegen de literaire quarantaine* (februari 2006) van Joost Zwagerman, waarin hij pleit voor een literatuur die meer betrokkenheid toont met de actuele maatschappelijke werkelijkheid. Hij vraagt zich af waarom er in de Nederlandse literatuur zo weinig aandacht is besteed aan 9/11, waarom de effecten van de moorden op Pim Fortuyn en Theo van Gogh in romans onopgemerkt blijven en waarom er nauwelijks afspiegeling is van het dagelijkse nieuws in de literatuur. Om zijn betoog kracht bij te zetten wijst Zwagerman naar zijn collega's in de Verenigde Staten die de veranderingen in hun land na 11 september 2001 een duidelijke rol laten spelen in hun romans. In Nederland, dat vergeleken met Frankrijk, Engeland en de Verenigde Staten een beperkte traditie van (actueel) geëngageerd schrijven koestert, ontbreekt het volgens Zwagerman aan romans die maatschappelijke omstandigheden in eigen land aan de kaak stellen. Het debat in *De Groene Amsterdammer* is een bevestiging van de observatie van Zwagerman, maar stelt de kwestie wel in een ander daglicht. Niet alleen, of niet zozeer, de schrijver treft blaam – die schrijft wel degelijk geëngageerde romans – maar de Nederlandse critici, uitzonderingen daargelaten, die maar weinig oog hebben voor de politieke of maatschappelijke relevantie in diens boeken. Alleen Arnold Heumakers, Elsbeth Etty en Pieter Steinz – alle drie recensenten van het NRC Handelsblad – hoeven zich die kritiek volgens voormalig collega Goedkoop niet aan te rekenen. Het merendeel van de “esthetische” critici versterkt echter zijn opvatting dat de ‘kunst van haar betekenis wordt ontdaan door het idee dat zuivere kunst los staat van de wereld (autonomie)’. De zienswijze van Zwagerman deelt Goedkoop overigens ook, zo laat hij al eerder doorschemeren in zijn boek *Een verhaal dat het leven moet veranderen* (2004) waarin hij het ‘voorschrijdende onvermogen van de literatuur’ hekelt ‘om de werkelijkheid en daarmee ook zichzelf betekenis te geven. (p. 271)’

Zwagerman en Goedkoop merken terecht op dat in de Nederlandse literatuur, zeker in vergelijking tot de Amerikaanse en Engelse, weinig romans zich concentreren op de actuele

“werkelijkheid” in Nederland en op de vraag hoe we die “werkelijkheid” ondergaan. Dat beide criticasters pleiten voor een wisselwerking met de wereld buiten het domein van de literatuur, is ook niet verrassend. De schrijver en criticus zijn beide al decennia fel tegenstander van de opvatting dat literatuur autonoom is en dus los staat van de maatschappelijke realiteit. Tegelijk doen ze daarmee een groot aantal schrijvers tekort die zich wel degelijk richten op de actualiteit in Nederland. Zwagerman noemt zelf al Frans Kellendonk met *Mystiek lichaam* (1986), Marja Brouwers met *Casino* (2004), Désanne van Brederode met *Het Opstaan* (2004), Robert Anker met *Hajar en Daan* (2004), Herman Franke met *Wolfstonen* (2004), Nicolaas Matsier met *Het achtenveertigste uur* (2005) en zijn eigen roman *De buitenvrouw* (1994). Literatuurwetenschapper Odile Heynders voegt daar in een lezing over *Politiek in recente romans van vrouwelijke auteurs* (mei 2008) enkele vrouwelijke schrijvers aan toe: Monika van Paemel met *De vermaledijde vaders* (1985), Kristien Hemmerechts met *Een zuil en zout* (1987), Hella S. Haasse met *Transit* (1994) en recenter Marjolijn Februari met *De literaire kring* (2007), Louis Fresco met *De Utopisten* (2007), Nelleke Noordervliet met *Snijpunt* (2008) en Charlotte Mutsaers met *Koetsier Herfst* (2008). In de opsomming ontbreken dan onder andere nog Vincent Bijlo met *De woordvoerder* (2003), Robert Anker met zijn epoche-roman ‘*Nieuw- Lelieveld*’ (2007), Gerrit Komrij met *Hercules* (2004), Moses Isegawa met *Voorbedachte daden* (2004), Naema Tahir met *Kostbaar bezit* (2006) en Christine Otten met *Als Casablanca* (2008). In de jeugdroman *Witte Raven, Zwarte Schapen* (2002) van Els de Groen ligt de maatschappelijke realiteit er heel erg dik op: niet alleen schrijft ze over het leven in een achterstandswijk en op een zwarte school, maar ook over de aanslag op het World Trade Center in de Verenigde Staten en de daaropvolgende oorlog in Afghanistan. Eind augustus concludeert neerlandica Yra van Dijk van de Universiteit van Amsterdam dat de literatuur weer geëngageerd is en de ogen van romanpersonages opeens veelvuldig opengaan voor het leed in de wereld. ‘Van de belangrijkste romans die er het vorige seizoen verschenen zijn er maar weinig die niet proberen iets te zeggen over de wereld van vandaag,’¹⁹³ schrijft ze in het NRC Handelsblad met verwijzingen naar *De wandelaar* van Adriaan van Dis, *Koetsier Herfst* van Charlotte Mutsaers, *Snijpunt* van Nelleke Noordervliet, *Vladiwostok!* van P.F. Thomése en *De literaire kring* van Marjolijn Februari. Van Dijk stelt – naar mijn idee te overhaast – dat de Nederlandse literatuur het post-ironische tijdperk betreedt en de vrijblijvendheid van het postmodernisme verlaat. ‘De personages in deze romans kunnen in ieder geval niet in hun

¹⁹³ Dijk, Y. van.(2008, 29 augustus). *De Nederlandse literatuur betreedt het post-ironische tijdperk. Vaarwel vrijblijvendheid*. Katern Boeken. NRC Handelsblad.

stoel blijven zitten. Zij worden ruw uit hun zelfgenoegzame leventje getrokken. Tegen wil en dank moeten ze niet alleen over de wereld gaan nadenken, maar daar ook naar handelen.’¹⁹⁴

Autonomie van de literatuur

Hebben de bovengenoemde auteurs zo goed naar Zwagerman en consorten geluisterd? Wellicht, al trekken de genoemde schrijvers met overtuiging hun eigen plan. Hoe dan ook, de suggestie dat het in Nederland ontbreekt aan romans met maatschappelijke en/of politieke relevantie is achterhaald. Bovendien is de term autonomie – die meestal tegenover maatschappelijke engagement wordt geplaatst – niet zo éénvoudig als vaak wordt gepresenteerd. In haar lezing wijst Odile Heynders erop dat het begrip in verschillende betogen op verschillende wijzen wordt ingezet. De Franse literatuurhistoricus William Marx ziet het einde van de autonome status van de literatuur – in zijn termen toegelicht als het esthetische prestige – als het slotakkoord van een onvermijdelijke ontwikkeling. In zijn studie *L’adieu à littérature, Histoire d’une dévalorisation XVIIIe-XXe siècle* (2005) onderscheidt hij drie fasen sinds de achttiende eeuw: die van de expansie, verzelfstandiging en als laatste de neergang van het aanzien van de literatuur. Ook Nederlandse literatuurwetenschappers als Thomas Vaessens (*Ongerijmd succes*, 2006) en tien jaar eerder Frans Ruiter en Wilbert Smulders (*Literatuur en moderniteit*, 1996) stellen dat het afgelopen is met de autonomie van de literatuur omdat het literaire teksten geen hoge status meer genieten. In *De taak van de schrijver* (2007) toont Sander Bax echter aan dat Vaessens, Ruiter en Smulders een beperkte definitie van autonomie gebruiken, terwijl er tenminste vijf met elkaar samenhangende betekenissen van het begrip kunnen worden gehanteerd: de sociaaleconomische autonomie (de literaire schrijver wordt niet beïnvloed door commerciële en/of maatschappelijke motieven), politieke autonomie (de schrijver distantieert zich van expliciet politiek engagement), institutionele autonomie (het literaire veld beweegt zich afzonderlijk van andere maatschappelijke velden), autonomie als schrijversidentiteit (de schrijver bestrijdt de burger) en poëtische autonomie (gebaseerd op het vierdelige poëticschema van M.H. Abrams.)¹⁹⁵ Het is dus te makkelijk om de ‘autonomie van de literatuur’ dood te verklaren.

Heynders concludeert overigens dat Zwagerman zich niet verzet tegen de literaire verbeelding en esthetiek, maar dat hij wil dat ‘schrijvers datgene wat zich voordoet in de maatschappelijke context verwerkt en zo het zelfbeeld en de maatschappelijke identiteit van

¹⁹⁴ Dijk, Y. van.(2008, 29 augustus).

¹⁹⁵ Bax, S.(2007). *De taak van de schrijver. Het poëtische debat in de Nederlandse literatuur 1968-1985*. 's-Hertogenbosch. P. 478-485.

een samenleving doordrenkt.’ Zwagerman doelt op de literaire sensibiliteit van schrijvers; (...) ‘de voelhoorns die schrijvers in hun werk kunnen uitsteken wanneer zij algemeen menselijke drama’s verbeelden, drama’s die zich aftekenen tegen een achtergrond van actuele gebeurtenissen in een land’.¹⁹⁶ Zwagerman zit ook niet te wachten op pamflettisme of zeepkistengagement, maar wil iets anders bereiken, volgens Heynders. ‘Schrijvers moeten zich meer openstellen voor de actualiteit en de inhoud en urgentie van de literatuur daarmee verbinden.’¹⁹⁷

Opkomst literaire non-fictie

De ‘autonomie van de literatuur’ is dan weliswaar niet verdwenen, het heeft als begrip wel degelijk aan kracht ingeboet. De opkomst van de “literaire non-fictie” valt ook in het licht te zien van deze aftakeling, die lijkt te zijn bespoedigd door 9/11 en de politieke moorden op Pim Fortuyn en Theo van Gogh. De non-fictie literatuur van Frank Westerman, Annejet van der Zijl en Judith Koelemeijer rekent af met bijna alle betekenissen van autonomie. De auteurs tonen zich zowel in hun werk als daarbuiten betrokken bij de maatschappij en geven hun boeken een maatschappelijke en politieke relevantie. Annejet van der Zijl trekt zich het lot van *Sonny Boy* aan die na de Tweede Wereldoorlog in een sociaal isolement is geraakt, net als veel van zijn generatiegenoten die hun ouders tijdens de oorlog verloren. In *El Negro en ik* van Frank Westerman komen typische kwesties van na 9/11 aan bod: racisme, de botsing tussen beschavingen, postkolonialisme en het belang van een eigen identiteit. Ook schrijft hij over zijn eigen ervaringen als idealistische ontwikkelingswerker in Peru, waarbij hij opmerkt dat hij meer vernielt dan opbouwt met zijn “westerse” liefdadigheidswerk. Judith Koelemeijer thematiseert in de familiegeschiedenis *Het zwijgen van Maria Zachea* (2001) het fenomeen van de mantelzorg in Nederland. De vraag die na het lezen blijft liggen, is of de mantelzorg van de zonen en dochters puur voortkomt uit een moreel plichtsgevoel of eveneens uit naastenliefde. *De Plaag, het stille knagen van schrijvers, termieten en Zuid-Afrika* (2001) van David van Reybrouck begint als een speurtocht naar het vermeende plagiaat van de Belgische Nobelprijswinnaar Maurice Maeterlinck, maar ontaard in een geëngageerde beschouwing van de maatschappelijke en politieke werkelijkheid van Zuid-Afrika. Geert Mak wil met *In Europa* (2004) laten zien hoe het continent Europa erbij ligt aan het slot van de twintigste

¹⁹⁶ Zwagerman, J. (2006, februari). *Tegen de literaire quarantaine*. Frans Kellendonk-lezing 2006. Te vinden op de website van Zwagerman. www.joostzwagerman.nl (geraadpleegd 16 juni 2008)

¹⁹⁷ Heynders, O. (2008, juni). *Politiek in recente romans van vrouwelijke auteurs*. TNLT 124. nr. 2. p. 159-172. Bewerkte tekst van een lezing gehouden op 15 mei 2008 op het symposium *Auteur met een politieke boodschap*, georganiseerd aan de Universiteit van Tilburg.

eeuw. Zijn boek is een zoektocht naar ‘alles wat ons nieuwe Europa scheidt en bindt’. In een interview zegt Mak: ‘*In Europa heb ik heel erg geschreven vanuit de gedachte: wat weten we nu van Europa? Moet dat niet beter op de kaart komen te staan?*’¹⁹⁸ Lieve Joris tekent in *Het uur van de rebellen* (2006) een verhaal op over wat wel de eerste Afrikaanse Wereldoorlog wordt genoemd: de bloedige strijd die Congo van 1998 tot 2002 totaal verlamde en miljoenen slachtoffers eiste. ‘Het is onmogelijk om hier niet met politiek bezig te zijn’, schrijft ze. De Vlaamse reisschrijver Rudi Rotthier ergerde zich vlak na 11 september aan het stereotiepe beeld van moslims in de westerse pers en ging voor zijn boek *De Koranroute* (2003) op reis om te bewijzen dat niet alle moslims agressief of onderdrukt zijn. Hij wilde het beeld van de moslim en de islam versplinteren en vermenselijken. ‘Uiteindelijk was de realiteit erger dan ik had verwacht.’¹⁹⁹

De meest expliciet geëngageerde non-fictie auteur is waarschijnlijk Geert Mak. Hij schaamt zich niet voor pamflettisme en moralisme. Enkele maanden na de moord op Theo van Gogh op 2 november 2004 in Amsterdam, publiceert Mak *Gedoemd tot kwetsbaarheid* (2005) waarin hij zijn visie op de gebeurtenissen en de nasleep ervan in het openbare debat ontvouwt. Niet veel later volgt een aanvulling en verduidelijking in *Nagekomen flessenpost* (2005). Mak meent dat Nederland na de moord op Van Gogh in zichzelf gekeerd is geraakt. De twee pamfletten zorgen voor een storm aan felle kritieken. Vooral een aantal historische vergelijkingen, zoals die tussen de filmische methoden uit de nazifilm *Der ewige Jude* en de film *Submission* van Van Gogh en Ayaan Hirsi Ali, valt in verkeerde aarde. Geschiedvervalsing en karaktermoord, zo schrijven twee jonge fractiemedewerkers van de VVD in de Volkskrant. Dat schrijvers als Geert Mak volharden in hun engagement zou wel eens een aandeel kunnen hebben in het succes van de literaire non-fictie, meent historicus Ewoud Kieft. ‘Uit het toen gevoerde debat zou je hebben kunnen afleiden dat hij een minderheidsstandpunt vertolkte. Er zijn er inmiddels 50.000 exemplaren van verkocht. En Balkenende zich maar afvragen waar de geëngageerde schrijvers zijn.’²⁰⁰

¹⁹⁸ Ceelen, H., Bergeijk, J. van.(2007). *Meer dan de feiten. Gesprekken met auteurs van literaire non-fictie*. Amsterdam/Eindhoven, uitgeverij Atlas. p.118.

¹⁹⁹ Dat zegt Rotthier in een interview met Iris Ponk van Dagblad Trouw (2004, 2 maart). *Tien gelukkige moslims, ontmoette schrijver Rudi Rotthier van 'De koranroute' op zijn reis door 14 landen*.

²⁰⁰ Kieft, E.(2007, 6 april). *Gedoemd tot onmacht? Twee boeken tonen de ambities en de beperkingen van de literaire non-fictie*. NRC Handelsblad

2.5. Literatuur na 11 september

‘Wat zo verschrikkelijk is aan “11 september”, wat het “oneindige” is aan deze verwonding, is dat we niet *weten* wat het is en dus niet weten hoe het te beschrijven, te identificeren of zelfs te benoemen.’

Jacques Derrida, Fichus 2002²⁰¹

Welke invloed hebben grote mondiale gebeurtenissen op de literatuur? Leiden ze tot nieuwe literaire engagement of krijgen schrijvers een andere opvatting over hun rol? Een strikte scheidslijn tussen de periode voor en de periode na 9/11 is onmogelijk te trekken, maar de aanslagen hebben de wereld wel veranderd en dat drukt ook een stempel op de literatuur. Geen gebeurtenis uit de recente wereldgebeurtenis heeft aanleiding gegeven tot zoveel reacties in woord, beeld en geluid als de aanslag op de Twin Towers, schrijven onderzoekers Liedeke Plate en Anneke Smelik in de door hun samengestelde essaybundel *Stof en as; de neerslag van elf september in kunst en populaire cultuur* (2006). En later: ‘Kunst en populaire cultuur (waaronder literatuur) hebben bijgedragen aan de reconstructie, verwerking en representatie van 9/11.’²⁰²

Over de hele wereld hebben schrijvers hun beschouwingen losgelaten over de nasleep van 11 september in de literatuur. Van alle auteurs was voormalig Nobelprijswinnaar (2001) V.S. Naipaul ongetwijfeld het meest uitgesproken, de enige die echt conclusies trok. Na de aanslagen is fictie waardeloos geworden, schrijft Naipaul in 2005 in een artikel in *The New York Times*. ‘De roman is een circusact. Dus is zij haar aantrekkelijkheid kwijt. En zij zal wegwijnen’, stelt de auteur. ‘Als je je leven wijdt aan het schrijven van fictie, dan ga je materiaal vervalsen. De fictionele vorm dwingt je om dingen te doen met je materiaal, het op zekere wijze te dramatiseren. Alleen non-fictie geeft een schrijver de mogelijkheid de wereld te verkennen. [...] Als je een roman schrijft dan zit je ergens en je bedenkt een verhaallijn. Dat is oké, maar het is van geen enkel wezenlijk belang.’ En: ‘De wereld kan niet worden gevangen in een roman.’ Een moderne schrijver, zo benadrukt Naipaul, vervangt het verzonden verhaal door een ontdekkingsreis: de wereld in!²⁰³

Het ongelijk van Naipaul is de afgelopen jaren al bewezen: vooral in de Verenigde Staten zijn talloze boeken verschenen die de wereld ná 9/11 verkennen en vrijwel zonder

²⁰¹ Derrida, J.(2002). *Fichus*. Uitgeverij Galilée, Parijs. In: Plate, L. & Smelik, A.(2006). *Stof en as. De neerslag van 11 september in kunst en populaire cultuur*. Uitgeverij Van Gennep/ De Balie, Amsterdam. p. 58.

²⁰² Feitelijk komen de citaten uit een krantenartikel waarin beter is geformuleerd. De auteurs hebben een verkorte versie van hun aandeel gepubliceerd in het NRC Handelsblad op 9 september 2006. ‘*De hemel kwam al bloedend naar beneden.*’ *Kunst tegen het collectieve trauma*.

²⁰³ De vertalingen zijn afkomstig uit artikelen in *De Groene Amsterdammer* (De literaire oogst van ‘9/11’ op 8 september 2006) en *Vrij Nederland* (Speculaties op 13 augustus 2005). De oorspronkelijke tekst in *The New York Times* heb ik niet kunnen achterhalen.

uitzondering gaat het om fictie. In *Extreem luid en ongelooflijk dichtbij* (2005) van Jonathan Safran Foer gaat het om de vraag hoe te rouwen om iemand die plotseling uit je leven wordt gerukt en van wie je geen afscheid hebt kunnen nemen. Ian McEwan gaat in *Saturday* (2005) in op de vraag in hoeverre de 9/11-terroristen het dagelijkse leven hebben veranderd. *Netherland* (2008) van Joseph O'Neill gaat over het kwijnende gevoel van saamhorigheid na 11 september, het instant-slachtofferschap dat sommige inwoners ten tonele voeren en de zenuwachtige hondsheid van sommige overheidsdienaren.²⁰⁴ De Franse auteur Frédéric Beigbeder schrijft in zijn roman *Windows on the World* (2004) in de oneven hoofdstukken over een vader van twee zoontjes die een toeristisch bezoekje brengen aan de Twin Towers op de dag van de aanslag en reflecteert in de even hoofdstukken vanuit zijn eigen leven in Parijs op de gebeurtenissen en op de nasleep daarvan in zijn wereld en in de wereld. Het motto van zijn boek ontleent Beigbeder aan *New Journalist* Tom Wolfe: 'Een romanschrijver die geen realistische romans schrijft begrijpt niets van wat er op het spel staat in het tijdperk waarin wij leven.'

In haar essay '*Wakende doden, vallende lichamen. Het begin van post-9/11 literatuur*' betoogt Aleid Fokkema dat er sinds 2005 sprake is van 'een nieuwe trend in de literatuur'. In het nieuwe genre – waartoe Ian Mc Ewan, Paul Auster, Michael Cunningham, Jonathan Safran Foer, Don DeLillo, Jay McInerney en Salman Rushdie behoren – staan volgens haar een 'gevoel van fysieke en mentale ontzetting', het 'unheimische' en een 'vaag gevoel van angst en bezorgdheid' centraal.²⁰⁵ Fokkema meent dat 'een felle gedrevenheid en een nieuwe ernst zich hebben meester gemaakt van de literatuur.' Ze benadrukt dat er sprake is van een nieuw literair engagement na 11 september en schetst de contouren van een post 9/11-literatuur die, 'na de ironische relativering van het postmodernisme, opnieuw waarde hecht aan het duiden van het bestaan, en betekenis vindt in schoonheid, poëzie en het literaire verhaal.'²⁰⁶ Fokkema stelt vast dat schrijvers een enorme drang hebben om te bewijzen dat de beschaving – ook na het vallen van de twee torens – niet is verwoest en dat er tegelijk kritisch onderzoek plaatsvindt naar wat die beschaving dan inhoudt. 'Dit dilemma van positionering en bevragen is bekend uit het postmodernisme, waarin een eenduidig antwoord altijd uitblijft en ironie en twijfel op de loer liggen. Nu is er iets heel anders aan de hand. De ernst waarmee dit dilemma behandeld wordt en de lof op schoonheid en op de kracht van het weerloze

²⁰⁴ Donkers, J.(2008, 16 augustus). *Cricket biedt altijd troost. Joseph O'Neill smeedt 9/11, een liefdesaffaire én sport aaneen tot prachtig proza*. NRC Handelsblad.

²⁰⁵ Fokkema, A.(2006). *Wakende doden, vallende lichamen. Het begin van post-9/11 literatuur*. In: Plate, L. & Smelik, A.(2006). *Stof en as. De neerslag van 11 september in kunst en populaire cultuur*. Uitgeverij Van Genneep/ De Balie, Amsterdam. p. 168.

²⁰⁶ Plate, L. & Smelik, A.(2006). p. 18.

sluiten de wezenskenmerken van het postmodernisme uit. Een nieuwe tijd is kennelijk aangebroken voor de literatuur.’²⁰⁷

In een recensie in *de Volkskrant* weerspreekt schrijver Herman Franke de analyse van Fokkema. ‘Het zijn niet de gebeurtenissen die de literatuur bepalen, maar de literatuur gebruikt gebeurtenissen om te doen wat ze altijd al deed en zal blijven doen: zij bestoekt, verwacht, bevraagt en reflecteert de werkelijkheid met verhalen. Als die werkelijkheid verandert, veranderen de verhalen, maar als het goede verhalen zijn, niet de inzet. Er spreekt zonder twijfel meer angst, ontwrichting, dreiging en chaos uit recente Angelsaksische romans. Maar zijn het ook niet precies deze elementen die het werk van Faulkner, Beckett, Hermann Broch en W.F. Hermans zo sterk maken.’²⁰⁸ De zienswijze van Franke wordt naar eigen zeggen ondersteund door het essay *Het themapark van een ramp op televisie en in film* van hoogleraar Visuele Cultuur, Anneke Smelik. Zij stelt volgens Franke (en hij interpreteert de tekst naar eigen goeddunken) dat de genoemde 11/9 romans niet doen wat literatuur zou moeten doen: zich ontworstelen aan de dominante mediawerkelijkheid, goed-en-kwaad schema’s problematiseren, niet de camera’s navertellen maar in fictievorm met eigenzinnige tegengeluiden komen, of, liever nog, zich in dienst blijven stellen van particuliere obsessies, angsten en wereldgeluiden.

De onderzoekers Plate en Smelik zijn terughoudend als het gaat om de invloed die 11 september heeft gehad op de literatuur. Of als het gaat om de plaats die 9/11 krijgt in ons culturele geheugen. 11 september moet immers nog verwerkt, geduid en begrepen worden. ‘Terwijl het politieke gekrakeel in Afghanistan en Irak losbarsten, wendden veel mensen zich tot kunst en populaire cultuur voor diepere antwoorden. Of het nu gaat om troost, hoop, moed, of juist om “schadenfreude” of kritiek, kunst en populaire cultuur hebben aan deze ramp betekenis, of beter: betekenissen gegeven.’²⁰⁹ Smelik en Plate zien kunst als een middel om het cultureel geheugen van 9/11 te onderhouden, we leven immers in een herinneringscultuur en we zijn gefascineerd door het herinneren. Ze leggen verband met het verdwijnen van de eigen geschiedenis door de emancipatie van verschillende sociale (minderheids)groepen in de samenleving. Het gevolg daarvan is volgens de auteurs dat de geschiedenis niet meer dan een constructie is, één van de vele mogelijke verhalen die over het verleden zijn te vertellen. ‘Hiermee komt ook onze nationale culturele identiteit op losse schroeven te staan. Want als we geen verleden met elkaar delen en ook allemaal anders zijn, wat bindt ons dan nog wel.

²⁰⁷ Fokkema, A.(2006). p. 157.

²⁰⁸ Franke, H.(2006, 15 september). *Romans zijn geen fors uitgevallen kranten*. De Volkskrant.

²⁰⁹ Plate, L. & Smelik, A.(2006). p. 11.

Deze fundamentele verandering in onze relatie tot het verleden heeft in de westerse cultuur geleid tot een ware obsessie ermee. [...] Die fascinatie voor het verleden, gecombineerd met de angst om te vergeten, resulteert in een obsessie met het bewaren en conserveren ervan. Alles moet bewaard.²¹⁰

Het laatste citaat verklaart wellicht een deel van de opmars en de populariteit van de literaire non-fictie. Natuurlijk zijn er vóór 11 september ook al goed geschreven non-fictie boeken met succes op de markt gebracht zoals *Hoe God verdween uit Jorwerd* (1997) van Geert Mak, *Het zwijgen van Maria Zachea* (2001) van Judith Koelemeijer en *De plaag: het stille knagen van schrijvers, termieten en Zuid-Afrika* (2001), maar vooral na de aanslagen heeft de productie en belangstelling voor deze boeken een enorme vlucht genomen. Een beetje gelijk heeft Naipaul wel gekregen: non-fictie is hot en voor veel schrijvers een goede methode om de wereld te verkennen. Aan een thematisering van 9/11 heeft echter nog geen enkele (literaire) non-fictieschrijver zijn vingers aan gebrand, daar is het waarschijnlijk nog te vers voor. Maar ook in de literaire non-fictie hebben de aanslagen hun sporen waarschijnlijk achtergelaten. De ironie maakt vaak plaats voor ernst en twijfels, de boeken zijn veel politieker en maatschappelijker geworden en kenmerken zich méér en méér door engagement. Bovendien lijken zij zich juist wel te ontworstelen aan de dominante mediawerkelijkheid, vertellen ze een eigen verhaal met eigenzinnige tegengeluiden en blijven ze zich in dienst stellen van wereldgeluiden.

²¹⁰ Plate, L. & Smelik, A.(2006). p. 12 & 13.

§ 3. MODEL ‘LITERAIRE’ NON-FICTIE

‘De wereld heeft behoefte aan verhalen die de werkelijkheid om ons heen beschrijven: zij voorzien de chaos van het leven van thema’s en structuur. De werkelijkheid is zo complex geworden en komt op zoveel manieren tot ons dat de toekomst aan de verhalende uitleggers en inzichtverschaffers is. Vroeger was dat het exclusieve terrein van de romancier, maar die moet een beetje opschuiven voor zijn non-fictiebroeder. Diens verhalen vinden we geloofwaardiger, en geloofwaardigheid begint een schaars en begeerd goed te worden.’

Bert Wagendorp, *Een goed verhaal* (2008)²¹¹

Weinig begrippen brengen zoveel discussie met zich mee als het begrip literatuur. De vraag wanneer er sprake is van literatuur, blijft lastig te beantwoorden omdat verschillende spelers in het literaire veld er onderling verschillende literatuuropvattingen op na houden. Volgens de één behoren de boeken van Stephen King, Michael Crichton en Dan Brown (*Da Vinci Code*, 2003), Nicci Gerrard en Sean French zonder twijfel tot de literatuur, terwijl de meeste literatuurcritici deze boeken onder de noemer lectuur plaatsen. Hetzelfde geldt in Nederland voor boeken als *Komt een vrouw bij de dokter* (2003) van Raymond van der Klundert - alias Kluun, *De eetclub* (2004) van Saskia Noort of *Geboren verliezers* (2008) van misdaadschrijver Elvin Post.

‘De literatuur heeft nooit strikte criteria gekend en heeft zich traditioneel van maatstaven van nogal uiteenlopende aard bediend, die nergens voor eeuwigheid vastlagen en mettertijd zijn veranderd, hetzij onder invloed van het literaire debat, hetzij door de waan van de dag te volgen,’ schrijft recensent en redacteur Allard Schröder met rede in het literaire tijdschrift *De Revisor* (juni 2008). Hij redeneert dat de “literaire consensus” – een koor van gezaghebbende stemmen die hun sporen in de letteren hebben verdiend en die samen oordelen – verleden tijd is, en de literaire elite die de consensus ooit verdedigde niet meer bestaat. ‘De meningsvorming over literatuur is nu verbrokken, zo niet verdampt, literaire debatten worden eigenlijk alleen nog maar in literaire tijdschriften gevoerd, daarbuiten gebeurt er weinig van betekenis. (...) De elite, die voor de literaire grensbewaking zorgde, is er niet meer om het kaf van het koren te scheiden.’²¹² Schröder benadrukt dus dat je over literatuur alleen een subjectief oordeel kunt hebben en dat er geen duidelijke heersende criteria zijn waaraan een literair boek moet voldoen.

²¹¹ Wagendorp, B.(2008, juni). *Een goed verhaal*. *De Revisor*, nr. 2-3, p. 32.

²¹² Schröder, A.(2008, juni). ‘*Dat vind ik nu eenmaal*’. *De Revisor*, nr. 2-3. p. 37-38.

De recensent van Vrij Nederland en redacteur van *De Revisor* heeft zonder twijfel een goed punt. Ook de Franse literatuurhistoricus William Marx merkt in zijn studie *L'adieu à la littérature, Histoire d'une dévalorisation XVIIIe-XXe siècle* (2005) op dat 'niemand weet wat de literatuur is het algemeen is, behalve misschien dat zij een bijzonder gebruik van de taal impliceert'.²¹³ Marx spreekt 'gemakshalve' van een 'afscheid van de literatuur'. 'In feite gaat het om een afscheid van een bepaalde staat van de literatuur die de betrokken schrijvers ten onrechte beschouwen als de literatuur bij uitstek.'²¹⁴ Vanzelfsprekend bestaat er onder literatoren wel degelijk consensus over de minimumeisen van literatuur wat betreft vorm, stijl en verteltechnieken. Bovendien moet literatuur zich onderscheiden van lectuur: dus geen voorspelbaar (happy) einde, geen stereotype personages (goed, slecht, mooi of lelijk), geen gecreëerde droomwereld, geen cliché taalgebruik (afgezaagde uitdrukkingen) en geen overduidelijk moraal in het verhaal ('ware liefde overwint alles'). Literatuur kenmerkt zich juist door verrassende of spannende beschrijvingen van de wereld, doordacht taalgebruik, "echte" personages en bijzondere manier van vertellen. Helemaal vrij spel heeft de schrijver van literatuur nooit en om het puur een smaakoordeel te noemen is te simplistisch. Goed schrijven is zeker een vereiste, maar de boeken moeten ook emoties opwekken en een ervaring bieden. Dat geldt dus ook voor de literaire non-fictie: niet alleen moeten de feiten kloppen, maar de feiten moeten ook zo worden weergegeven dat de "stem van de auteur" iets nieuws toevoegt aan het feitenmateriaal.

De meeste literatuurwetenschappers en literatuurcritici van nu zijn gevormd door het modernisme en postmodernisme en bekijken literatuur vaak met een (post)modernistische bril waarbij taal en esthetiek een belangrijke rol spelen. De modernisten en postmodernisten problematiseren de werkelijkheidservaring: de wereld buiten de tekst is ondergeschikt aan de filosofische hersenspinnels van de schepper van de tekst. De aandacht richt zich primair op intertekstualiteit, zelfreflectie, ironie en ingenieuze woordspelletjes. De literaire non-fictie vraagt om een nieuwe receptie waarvoor een andere bril moet worden opgezet. Het gaat niet meer om de "kunst om de kunst", maar om betrokken literatuur die componenten van de werkelijkheid thematiseert. Om de literaire non-fictie als een genre bestaansrecht te geven, is een nieuw model nodig dat de literairheid van non-fictie kan toetsen, een model dat niet zozeer is gestoeld op de vaak strenge maatstaven en uitgangspunten van het formalisme, of

²¹³ Marx, W.(2005). *Het afscheid van de literatuur. De geschiedenis van een ontwaarding 1700-2000*. Querido's Uitgeverij. Oorspronkelijke titel: *L'adieu à littérature, Histoire d'une dévalorisation XVIIIe-XXe siècle* (2005). Les Éditions de Minuit. p. 18.

²¹⁴ Marx, W.(2005). p. 18.

van het structuralisme of het postmodernisme. Nee, het moet een model zijn dat literatuur opneemt in een groter geheel van literatuuropvattingen en dat benauwde maatstaven ontstijgt. Uitgangspunt is niet zozeer om de boeken te toetsen aan hun gemeenschappelijke kwaliteiten (scenische opbouw, engagement), maar aan de literaire kwaliteit (taalgebruik, mimesis). Het studieboek *Het leven van teksten* (2006) van literatuurwetenschappers Ann Rigney en Kiene Brillenburg Wurth biedt een goede basis voor een model: het is niet gebonden aan één bepaalde opvatting of uitgangspunt en bekijkt de literatuur met een soort helikopterblik. Het schema dat zij hebben opgezet, fungeert slechts als kapstok, de hiaten in hun schema kunnen naderhand worden ingevuld en aangevuld met belangrijke factoren van de literaire non-fictie. Het uitgangspunt dat aan het model ten grondslag ligt, is de wenselijkheid om de literairheid van literaire non-fictie in kaart te brengen.

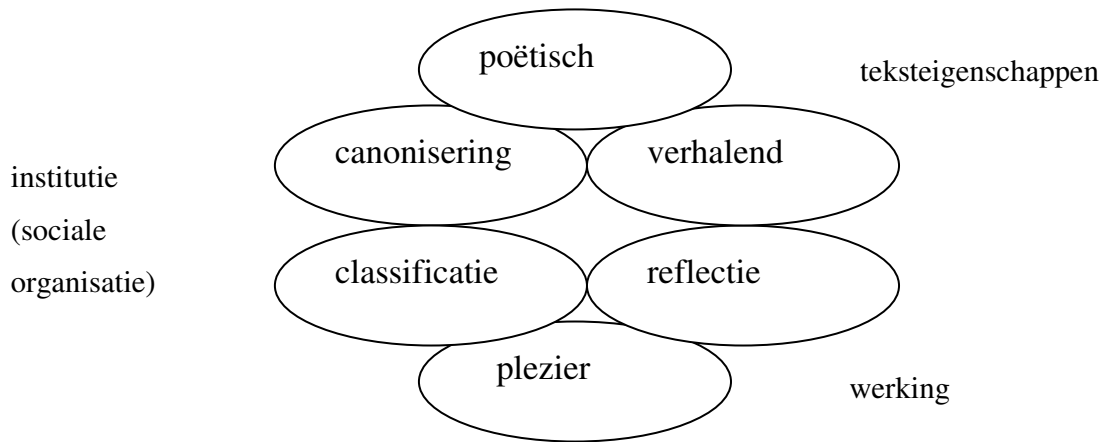
De levensvatbaarheid van teksten

In *Het leven van teksten* (2006) schrijft hoogleraar Algemene Literatuurwetenschap Ann Rigney van de Universiteit van Utrecht dat de kern van literairheid (in de algemene zin van: dat wat een tekst literair maakt) ligt in het feit dat sommige teksten een eigen waarde hebben die losstaat van hun eenmalige, praktische inzetbaarheid. Juist hierdoor gaan ze leven in de cultuur.²¹⁵ Volgens Ann Rigney en Kiene Brillenburg Wurth is de literairheid (ook wel de levensvatbaarheid van teksten) een samenspel van factoren die gerelateerd zijn aan (1) teksteigenschappen, (2) de werking van teksten op lezers en (3) de sociale status van teksten. Het hieronder overgenomen schema van Wurth en Rigney moet met de klok worden meegelezen: van teksteigenschappen (poëtisch en verhalend), via de werking van teksten op lezers (reflectie en plezier) naar de sociale organisatie van het schrijven en lezen (classificatie, waardering en canonvorming). Dit model vormt de ruggengraat van het nieuwe model voor de teksten die we scharen onder de *literaire non-fictie*.

²¹⁵ Rigney, A.(2006). *De veelzijdigheid van literatuur*. In: Rigney, A. & Brillenburg Wurth, K.(2006). *Het leven van teksten. Een inleiding tot de literatuurwetenschap*. Amsterdam University Press. p. 47.

Figuur 1.

**Literairheid: een
samenspel van factoren**



Classificatie

De classificatie komt pas aan het eind van het boven overgenomen model, maar hier zetten we het bovenaan omdat we alle teksten binnen het corpus zullen classificeren binnen de literaire non-fictie en ook direct onderverdelen in reisverhalen, zoektochten, familiegeschiedenissen en geschiedschrijving. Binnen de classificatie gaat het om de verwachtingen van de lezers ten aanzien van “tekstsoorten” (p. 62) en of die verwachtingen worden waargemaakt. Een lezer heeft andere verwachtingen bij een journalistiek artikel dan bij een romanfragment of prozagedicht. Een krantenbericht dient gebaseerd te zijn op feiten en moet duidelijk en helder zijn. Een gedicht of literair verhaal moet het daarentegen juist vaak hebben van zijn complexiteit en ambiguïteit.

Teksten die zijn gemaakt volgens een gemeenschappelijk model, worden door literatuurwetenschappers ingedeeld in genres. De literatuurgeschiedenis vertoont een grote diversiteit aan genres waarvan sommige een kortstondig en andere een lang cultureel leven koesterden. Naast de indeling in genres, accentueren Rigney en Wurth dat er een verdere clustering plaatsvindt van genres die als typisch literair worden gezien. ‘Als een tekst tot een van de literaire genres wordt gerekend en als zodanig aan het publiek gepresenteerd, dan zul je als lezer bepaalde dingen van die tekst verwachten, in de eerste plaats, zoals we hebben gesteld, dat deze op zichzelf waardevol is en dat het ook op de langere termijn waardevol kan blijven. Wat die verwachtingen precies zijn en welke waarden van belang zijn, hangt af van historisch en cultureel bepaalde normen en van de heersende literatuur- en kunstopvatting.’²¹⁶

²¹⁶ Rigney, A.(2006). p. 63.

Net als andere literatuurwetenschappers benadrukken Rigney en Wurth dat de hedendaagse opvattingen over literatuur niet van alle tijden zijn. Het aantal literaire genres ligt namelijk niet vast en de grens tussen de literaire en de niet-literaire genres verschuift. Tegenwoordig is de roman het belangrijkste en meest wijdverspreide literaire genre, maar dat is zeker niet altijd zo geweest. Lange tijd werd geschiedenis beschouwd als één van de belangrijkste en meest “serieuze” vormen van literatuur. Tegenwoordig wordt geschiedschrijving voornamelijk buiten het systeem van literaire genres geplaatst, maar de boeken van Geert Mak, Judith Koelemeijer en Annejet van der Zijl verdienen deze status misschien wel op grond van hun eigenschappen zoals het verhalende karakter en de bijzondere verwerking van taal. Rigney signaleert dan ook dat literaire eigenschappen zoals “het poëtische” en “het verhalende” ook voorkomen in werken die niet tot de gangbare literaire genres behoren zoals de geschiedschrijving, biografie en filosofie. ‘Het is interessant na te gaan hoe deze eigenschappen ingezet worden bij teksten die pretenderen juist geen fictie te zijn en of deze eigenschappen ook een rol spelen bij hun succes,’ schrijft Rigney.²¹⁷ Hiermee verwoordt ze één van de doelen die in deze theses worden gesteld.

Poëtische teksten

Eén van de eerste en belangrijkste toetsen die de teksten in het corpus moeten doorstaan, is die van de poëtische functie. Poëtische teksten zijn teksten waarin de aandacht niet alleen uitgaat naar de inhoud maar ook naar de vorm van het bericht (de woordkeuze, het klankspel, de bladspiegel enz.) met als gevolg dat de woorden blijven kleven en niet alleen hun algemene strekking. Roman Jakobson (1896-1982) noemde dit fenomeen in een beroemd essay uit 1960 de poëtische functie: het vermogen van een tekst om de aandacht naar zichzelf als tekst toe te trekken.²¹⁸ Een “poëtisch” gebruik van taal houdt in dat het taalgebruik niet standaard en niet idiomatisch is en opvalt als “anders”. De gebruikers van poëtische taal beheersen de taal zo goed dat ze ermee kunnen spelen, goochelen en toveren. Hun teksten vallen op als artefacten: als teksten die vakmanschap en creativiteit vertonen (arte-factum = met kunst gemaakt).²¹⁹ Een medium dat aanspraak wil maken op ‘het poëtische’ moet verschillende dimensies hebben: klank, ritme, betekenis, zinstructuur en – in het geval van geschreven teksten, de opmaak van een pagina. Als diverse dimensies van taal tegelijk geactiveerd zijn, krijg je volgens Rigney een complexe tekst: een tekst met verschillende

²¹⁷ Rigney, A.(2006). p. 63.

²¹⁸ Jakobson, R.(1960). *Linguïstiek en poëtica*. In: Heusden, B. van, Steffelaar, W. & Zeeman, P.(2001). *Literaire cultuur. Tekstboek*, OUNL/Sun, 2001. p. 2-33. In: Rigney, A. & Brillenburg Wurth, K.(2006). p. 48.

²¹⁹ Rigney, A.(2006). p. 49.

lagen. ‘De lezer kan daar niet “overheen” lezen. Geen wegwerptaal dus, maar taalgebruik met een meerwaarde’(p. 49). Het begrip van “poëtische functie” (in de algemene zin van de gerichtheid van een tekst op zichzelf) kan ook worden toegepast op andere aspecten van tekstuele vormgeving: stijlfiguren, verteltechnieken, verhaalvormen, ironie, enz. Een roman kan “poëtisch” worden genoemd wanneer er sprake is van ongewone perspectieven of onverwachte wendingen in de plot die ervoor zorgt dat de lezer aandacht krijgt voor de manier waarop het verhaal wordt verteld (p. 52).

Auteurs als Annejet van der Zijl, Frank Westerman en Kristien Hemmerechts spelen creatief met taal en demonstreren in hun non-fictie werk een groot vakmanschap in “het poëtische”. Op de achterflap van zijn laatste boek *Ararat* (2007) schrijft auteur Frank Westerman over zijn liefde voor taal. ‘Stapel de lettergrepen van Ararat op

A
RA
RAT

 en je krijgt een berg: Ik houd ervan om van letters woorden te bouwen en van woorden verhalen. Om de klank, de cadans, de betekenis. En om de vonken. Kets twee zinnen tegen elkaar en er ontstaat vuur. De Ararat is Armeens. De Ararat is Turks. Als het goed is (en met de Ararat is het goed), ontstijgt het verhaal het gelijk van de losse zinnen. De top als het eerste droge na de zondvloed, een schoongespoelde lei voor een nieuw begin – zo is de Ararat verankerd in het geloof van mijn jeugd.’²²⁰ (Westerman lijkt hier geïnspireerd te zijn door Guillaume Apollinaire (1880) die dezelfde trucs uithaalde met zijn kalligrafieën.) De teksten in het corpus worden actief onder de loep genomen: is de taal vernieuwend of origineel? Is de compositie geslaagd? Is er voldoende samenhang tussen de verschillende delen?

Verhalende teksten

Literairheid is niet louter gekoppeld aan teksten met een poëtische functie. Klassiekers als *Don Quichot* of *De vertellingen van duizend-en-één-nacht*, ontlene hun waarde veeleer aan de verhalen die ze vertellen en de beelden die ze daarbij oproepen. Verhalen in de vorm van romans, toneelstukken, korte verhalen of epische gedichten vormen een belangrijk onderdeel van het fenomeen literatuur opgevat in termen van levensvatbaarheid (p. 53). Verhalen zijn een rijke bron van virtuele ervaringen. Ze roepen een virtuele of bestaande wereld op met eigenaardige personages, locaties, handelingen en spanningen die de lezer “op afstand” toch intensief kan meemaken. Verhalen spelen in op de nieuwsgierigheid van lezers naar het leven van anderen, ze zorgen voor referentie en herkenning. In vergelijking met de eigen ervaringen in de “echte” wereld zijn de verhaalwerelden meestal veel overzichtelijker. Dit geldt eveneens

²²⁰ Westerman, F.(2007). *Ararat*. Uitgeverij Atlas, Amsterdam/Antwerpen. *Flaptekst*

voor de literaire non-fictieverhalen die in hun streven naar een eerlijke weergave van de complexe realiteit toch een afgebakende, subjectieve en selectieve vertelling bieden. Rigney en Wurth noemen het fictionele karakter van verhalen een belangrijke reden voor hun aantrekkingskracht omdat een schrijver in fictie de vrijheid krijgt om onware dingen te vertellen waarin de lezer meegaat (p. 55). De auteurs die in deze scriptie worden genoemd tonen echter aan dat fictionaliteit zeker geen voorwaarde hoeft te zijn en dat de verhalende non-fictie het juist van het ongelooflijke verhaal moet hebben waarin de lezers worden meegesleurd. *Sonny Boy* en *Anna Boom* vertellen zulke bijzondere levensverhalen dat ze bijna onmogelijk zo bedacht hadden kunnen zijn door auteurs van fictie. Belangrijk hierin zijn de vragen: Door welke inhoud wordt het verhaal gedragen? Waar schenkt de auteur veel aandacht aan? Is het verhaal geloofwaardig? Wat is de relatie met de buitenwereld? Maar ook: Is er sprake van een gelaagdheid in het verhaal en van complexiteit of ambiguïteit die het verhaal uitdagend en boeiend maken?

Mimesis

Het schema van Rigney en Wurth is een bruikbare opstap, maar is te beperkt voor de literaire non-fictie waarin het gaat om de herkenning en identificatie uit de realiteit, en de ervaring van “werkelijkheid”. Hier breken we met het schema door het begrip mimesis – een term uit het realisme – weer terug te halen. Oorspronkelijk betekent mimesis uitdrukken, vormgeven en vandaar ook nabootsen.²²¹ In *The mirror and the lamp* (1953) baseert M.H. Abrams een model op vier soorten poëtica's: de expressieve, de pragmatische en de autonomistische én de mimetische poëtica. Deze verdeling weerspiegelt de opvattingen van Abrams over de verhouding tussen het literaire werk, de auteur, de lezer en de omringende werkelijkheid.

In de expressieve poëtica ligt het accent volgens Abrams op het creatieve proces van de auteur en de wijze waarop de literaire tekst zijn gevoelens reflecteert. De pragmatische poëtica heeft van doen met de invloed van de tekst op de lezer: de schrijvers die deze poëtica onderschrijven willen die invloed sturen. De autonomistische poëtica is voorbehouden aan auteurs die hun werk zien als ‘een geconstrueerd taalbrouwsel dat naar niets anders verwijst dan zichzelf en ‘dat de menselijke maat van de schepper ervan overstijgt’.²²² In de *mimetische poëtica* gaat het volgens Abrams om een geloofwaardige weergave van de werkelijkheid.

²²¹ Gorp, H. van. (2007). *Lexicon van literaire termen*. Wolters-Noordhoff, Groningen. p. 296.

²²² Bax, S. (2007). *De taak van de schrijver. Het poëtische debat in de Nederlandse literatuur 1968-1985*. 's-Hertogenbosch. p. 36-37.

Abrams ziet een historische ontwikkeling waarin de vier poëtica's elkaar opvolgen. Elke poëtica wordt verbonden aan een periodeconcept: de pragmatische aan de classicistische kunst, de expressieve aan de romantiek, de autonomsche aan het symbolisme en het modernisme en de mimetische aan het realisme. In zijn studie *De taak van de schrijver, het poëtische debat in de Nederlandse literatuur 1968-1985* (2007) verwerpt Sander Bax in navolging van de Utrechtse hoogleraar Sötemann van deze "rigide voorstelling van zaken". Beiden koppelen de vier poëtica's naar mijn mening terecht los van de periodeconcepten. De vier poëtica zien ze als vier vormen van denken over de kunst die door de eeuwen naast elkaar bestaan. 'De vier poëtische categorieën moeten we volgens hem (Sötemann, n.v.) niet gebruiken als literair-historische concepten, maar als diachrone pijlers die in verschillende perioden naast elkaar bestaan.'²²³ De mimetische poëtica is dus niet alleen van belang in het realisme, maar ook in de perioden en stromingen die daarop volgen.

De term *mimesis* is opnieuw een problematische, want wat houdt nabootsing of weerspiegeling precies in? Wat moet worden verstaan onder de werkelijkheid die wordt weerspiegeld? De eerste uitwerkingen van het begrip "mimesis" komen van Plato en Aristoteles. De eerste stelt dat kunst slechts een illusie van de werkelijkheid kan geven en dat de nabootsingen van kunstenaars daarom inferieur zijn. De waarneembare werkelijkheid is minderwaardig ten opzichte van de wereld van de Ideeën.²²⁴ In tegenstelling tot Plato meent Aristoteles niet dat de verschijnselen van de werkelijkheid en de ideeën los van elkaar bestaan, maar in ieder voorwerp van de werkelijkheid wordt het idee weerspiegeld. *Mimesis* is voor Aristoteles niet louter nabootsing, maar eveneens een creatief proces waarin de uitbeeldingen in kunstwerken een nieuwe – niet per definitie minderwaardige – werkelijkheid creëert.²²⁵

Het gedachtegoed van Aristoteles drukt nog steeds een stempel op de literatuurwetenschappen. Het *mimesis*-begrip wordt echter steeds sterker beïnvloed door de heersende literatuuropvattingen van een bepaalde auteur of groep auteurs. De auteur selecteert uit de zichtbare "werkelijkheid" wat hij kan gebruiken en geeft die "werkelijkheid" weer met behulp van taalvormen die in feite tijdgebonden zijn en slechts beperkte "symbolen" bieden

²²³ Bax, S.(2007). p. 36-37.

²²⁴ Luxemburg, J. van, Bal, M. & Weststeijn, W.G.(1981). *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Vijfde herziende druk in 1985. Uitgever Coutinho. p. 33-35.

²²⁵ Luxemburg, J. van, Bal, M. & Weststeijn, W.G.(1981). p. 33-35

voor de beschreven verschijnselen.²²⁶ Een volledige versmelting tussen verhalende weergave en realiteit is niet haalbaar, benadrukken Luc Herman en Bart Vervaeck in hun handboek verhaalanalyse *Vertelduivels* (2001). ‘Mimesis evocert een realiteit door deze op te voeren. Dat zie je heel duidelijk in het theater, maar ook in verhalen vind je passages die naar het mimetische neigen, bijvoorbeeld letterlijk geciteerde conversaties.’²²⁷ De oorsprong van kunst ligt in ons vermogen tot beeldende, mimetische reflectie op het leven. Wanneer deze reflectie in taal plaatsvindt, kunnen we van literatuur spreken, zo schrijft cultuurwetenschapper Barend van Heusden aan de Rijksuniversiteit te Groningen in *Neerlandistiek.nl* (2007). ‘Ook als deze talige reflectie (nog) geen literatuur heet, en geen apart institutioneel domein vormt, maar geïntegreerd is in andere culturele praktijken.’ Hij stelt dat het betekenisproces, oftewel het leven, in taal wordt gerepresenteerd. ‘Niet conceptueel of theoretisch, maar concreet, door nabootsing. Literatuur is dus inderdaad een talige spiegel van (het) leven. Het leven, dat wil zeggen: waarneming, conceptualisering en denken. Als er geen bewustzijn wordt weergegeven (als een tekst geen metarepresentatie is) kan er ook geen sprake zijn van literatuur.’²²⁸ In de boeken die in het corpus worden besproken kunnen we de manieren waarop de auteurs de ‘realiteit opvoeren’ en de ingrepen die zij daarvoor verrichten, analyseren. Hoe nemen ze waar, wat conceptualiseren ze of denken ze? Voeren ze letterlijk geciteerde conversaties op of parafraseren ze? Hoe maken ze hun “werkelijkheid” geloofwaardig? Mimesis wordt in deze corpus ook ingezet om te kijken naar de informatieoverdracht in de boeken. Geeft het werk een verhelderend en adequaat beeld van de wereld die centraal staat? Laat het ons als lezer meer zien dan we al wisten? Komen we wellicht tot een scherper of subtieler inzicht in een samenleving, een periode of een mensenleven. Geven de auteurs een geloofwaardige weergave van de manier van voelen, denken en doen in een bepaalde tijd. Mimetisch is een “tekst” wanneer het gecreëerde betekenisproces voor de lezer herkenbaar is, in de trant van ‘Oh ja, zo kan het inderdaad gaan’.

Reflectie

De levensvatbaarheid van teksten lijkt volgens Rigney en Wurth onlosmakelijk verbonden met het feit dat ze op de een of andere manier positief bijdragen aan het intellectuele leven

²²⁶ Uit het lexicon van dbnl door G.J. van Bork. www.dbnl.org/tekst/bork001lett01/lexicon_014.htm, geraadpleegd op maandag 16 juni 2008.

²²⁷ Herman, L. & Vervaeck, B.(2001). *Vertelduivels, handboek verhaalanalyse*. Uitg. Vantilt, Nijmegen. p. 20.

²²⁸ Heusden, B. van. (2007, oktober). *Het leven nagebootst in taal : een cognitieve benadering van de literaire mimesis*. *Neerlandistiek.nl* 07.08, p. 5.

van individuen en groepen. De teksten zijn diepzinnig, leerzaam, filosofisch, prikkelend of relativierend. (p. 56). Die komen voort uit het soort thema's die schrijvers behandelen: thema's met een existentiële of morele betekenis die bepalend zijn voor ons mensbeeld of voor onze opvattingen over goed en kwaad.²²⁹ 'Schrijvers bieden, vaak aan de hand van verhalen, een virtuele (of bestaande, n.v.) ruimte aan waarin zowel door auteur als lezer wordt nagedacht over de menselijke ervaring en ethische vraagstukken.'²³⁰ Vragen die vaak centraal staan zijn: wat is geluk, wat is vriendschap en wat is rechtvaardigheid? Een heersende gedachte binnen de moderne kunsttheorie stelt dat kunst op een geheel eigen manier "denkt" (p. 57). Een invloedrijke literatuurtheorie over dit onderwerp komt van Viktor Shklovski (1883-1984), één van de vertegenwoordigers van het Russische formalisme.²³¹ De formalisten richtten hun aandacht op de formele kenmerken van hoogwaardige literatuur en niet op de cultuurhistorische inbedding van teksten. Ze waren vooral geïnteresseerd in de vraag wat een kunstwerk tot een kunstwerk maakte, en waarom bepaalde teksten waardevol worden gevonden. Kern van de theorie van Shklovski is het idee dat literaire schrijvers geen nieuwe waarheid verkondigen of nieuwe ideeën kant en klaar voorleggen aan de lezer, maar het juist aan de lezer overlaten om op nieuwe ideeën te komen. De kunst moet mensen aan het denken zetten: ze creëert de mogelijkheden voor reflectie en schrijft niet voor wat of hoe mensen moeten denken. (p. 57). Shklovski meent dat (a) literaire kunst vertrouwde ideeën en vaste denkkaders kan uitschakelen en (b) dat de kunst zoiets met eigen middelen doet. Het medium, de vormgeving en de reflectie zijn dus niet van elkaar te onderscheiden. De formalisten benadrukken het belang van vervreemding: de lezer moet een als esthetisch te kenschetsen gevoel van verrassing ervaren doordat verwachtingspatronen worden doorbroken.²³²

Bij reflectie in het corpus kijken we vooral naar de wijze waarop de schrijver of de tekst de lezer aan het denken zet, een spiegel voorhoudt en hoe de lezer wordt aangesproken of geconfronteerd met een aspect die in zijn eigen realiteit ook van belang is. Is de schrijver kritisch en wordt de lezer (filosofisch) uitgedaagd om nader te reflecteren op het onderwerp?

²²⁹ Martha Nussbaum behandelt de relatie tussen ethiek en literatuur in: *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy* (1986). Cambridge University Press.

²³⁰ Rigney, A.(2006). p. 56.

²³¹ Het formalisme is volgens Rigney en Wurth vooral in verband te brengen met Rusland en Tsjechië in de periode 1915-1930. De aanhangers kwamen met de theorie van de vervreemding: ze relateerden het vervreemdende effect van vormkenmerken aan de mate waarin deze zich onderscheidden van die van eerdere teksten. (Het leven van teksten, Glossarium, p. 424).

²³² Rigney, A.(2006). p. 59.

Beleving of plezier

Wat grijpt een lezer aan? Zijn er bijzondere aspecten die hij of zij herkent? Kan de tekst ons ontroeren of laat het ons koud? Vrijwel geen enkele boekrecensie gaat voorbij aan de leeservaring. Mooi, spannend, leuk, grappig, geestig, onheilspellend of fascinerend: de levensvatbaarheid van bepaalde teksten is niet los te zien van hun vermogen mensen te bekoren. Een functie van literatuur is haar weergave of representatie van onze omgang met de werkelijkheid en de gevoelens die daarbij vrijkomen. Een tekst weergeeft gevoelens, maar veroorzaakt die ook. Boeken moeten een bron van beleving en plezier zijn, met de aantekening dat het niet altijd gaat om plezier van hetzelfde soort. Rigney en Wurth maken een onderscheid tussen het *aangename* en het *schone* dat sinds de achttiende eeuw in de kunstfilosofie is gemaakt. Het aangename heeft binnen dit traditionele onderscheid een minder verheven karakter dan het *schone*: het is een meer passieve vorm van genieten. Het aangename wordt gemeten aan de mate waarin een boek als meeslepend wordt ervaren of aan de afleiding en ontspanning die het biedt (p. 60). Het *schone* wordt met een meer afstandelijk soort plezier in verband gebracht, namelijk met een *esthetische* ervaring. “Esthetisch betekent in brede zin “de kunst of wetenschap van de zintuiglijke waarneming” en in smallere, moderne zin de schoonheidsleer, stelt Rigney.²³³ De meeste literatuurwetenschappers menen overigens dat wat mensen “mooi” vinden, afhankelijk is van historisch en cultureel bepaalde schoonheidsidealen. De esthetische ervaring in literaire non-fictie wordt opgeroepen door “artefacten”, door dingen die om bijzondere aandacht vragen en bewondering afdwingen – bijvoorbeeld inventief taalgebruik, een knap geconstrueerde plot, humor, een interessante gedachtegang of onverwachte verteltechnieken.

Dat vaardigheid of creativiteit een lezer kan welbehagen is ooit al geconstateerd door de Duitse filosoof Immanuel Kant (1724-1804). In zijn *Kritik der Urteilskraft* (1790) definieerde hij de esthetische ervaring als een “belangeloos welbehagen” (*interesseloses Wohlgefallen*). Met belangeloos doelde hij op het feit dat hetgeen een esthetische ervaring oproept geen bepaald doel in ons leven dient. ‘In een wereld waar zoveel waarde wordt gehecht aan bruikbaarheid (het “nuttige”) is het juist de functie van kunst om een ruimte te bewaren waar de menselijke creativiteit tot uiting kan komen,’ aldus Rigney.²³⁴ ‘Omdat we ons niet druk maken over het doel dat moet worden bereikt, zijn we vrij om het werk “in en om zichzelf” en niet ten behoeve van iets anders te bekijken. Wat dat betreft heeft de esthetische ervaring van *l’art pour l’art* veel weg van een spel dat in en om zichzelf plezier

²³³ Rigney, A.(2006). p. 60.

²³⁴ Rigney, A.(2006). p. 61.

verschafft. In de aandacht die het kunstwerk van ons verlangt, vinden wij opnieuw onze eigen creativiteit en vrijheid. Dit geeft een gevoel van belangeloos welbehagen.’ In de literaire non-fictie zijn plezier en beleving niet zozeer esthetisch, maar ze worden opgeroepen door de inleving van de lezers in de herkenbare personages en herkenbare situaties uit de realiteit. *Sonny Boy* is een boek dat bij uitstek inspeelt op de gevoelens van de lezers op het gebied van oorlog, ellende, gemis en onvoorwaardelijke liefde.

Het *aangename* en het *schone* zijn dan wel twee aparte verschijnselen, ze kunnen wel degelijk naast elkaar bestaan. Sterker: het vermaak en de (esthetische) ervaring zijn niet strikt van elkaar te scheiden, dat blijkt onder meer uit het feit dat zij minimaal één gemeenschappelijk kenmerk hebben: het idee van een spel en een gevoel van vrijheid, dat daarmee gepaard gaat Rigney: ‘Genieten is letterlijk is “voor je vrije tijd”. Wie leest voor zijn of haar plezier – “voor het verhaal” of “voor de kunst” – doet als het ware mee aan een spel waarin de regels van het alledaagse tijdelijk worden opgeschort’.²³⁵

Receptie

De waarde van teksten die tot de literaire genres behoren moeten steeds opnieuw hun waarde bewijzen. Vertelt het boek een goed verhaal? Is het boek mooi of spannend geschreven? Bij de classificatie van teksten komen waardeoordelen al snel om de hoek kijken. Binnen de algemene categorie “literatuur” ontstaat zo een rangschikking in allerlei subcategorieën. Rigney en Wurth noemen als voorbeelden: lectuur, entertainment, literaire fictie, “echte” literatuur, literaire kunst, kunst, Literatuur en grote literatuur. In deze these wordt daar in ieder geval ook de literaire non-fictie aan toegevoegd al valt Connie Palmen daar in het corpus buiten. De literaire kenmerken die Wurth en Rigney hebben behandeld (poëtisch, verhalend, diepzinnig, behorend tot een als literair erkend genre) zijn belangrijke redenen om een tekst te waarderen. De ene eigenschap weegt wel zwaarder dan de andere: in het modernisme is een combinatie van vervreemding en esthetisch plezier kenmerkend voor de “echte kunst” en voor hoogwaardige literatuur in tegenstelling tot vermakelijke lectuur.²³⁶ Anno 2008 hechten lezers en schrijvers steeds meer waarde aan de verhouding tussen woord en werkelijkheid. Niet alleen non-fictie, maar ook de romans van o.a. Connie Palmen, Jan Siebelink en A.F.Th. van der Heijden worden erop beoordeeld. Herkenbaarheid lijkt een nieuw toverwoord geworden in de literatuur.

²³⁵ Rigney, A.(2006). p. 62.

²³⁶ Rigney, A.(2006). p. 65.

Literatuur is niet alleen een verzameling teksten, benadrukken Wurth en Rigney. Literatuur is ook het product van menselijke regels en activiteiten: van schrijvers, bemiddelaars, uitgevers, critici en “gewone” lezers. De spelers (begrip van socioloog Pierre Bourdieu, 1930-2002) in het veld zijn onder anderen de schrijvers, de gewone lezers, de uitgeverijen, de boekhandels, de pers en de stichtingen die prijzen toekennen. De culturele autoriteiten functioneren als een soort sorteermachine die boeken in verschillende circuits onderbrengt. Wanneer een boek wordt gerecenseerd, krijgt deze een zekere status. Omdat het “literaire veld” volgens cultuurhistorisch onderzoek in de loop van de laatste tweehonderd jaar steeds autonomer en gespecialiseerder is geworden, is er meer en meer sprake van een apart circuit dat is gericht op de productie en beoordeling van literaire genres.²³⁷ Hedendaagse werken verschijnen pas in de boekhandel, nadat ze door verschillende instanties zijn beoordeeld en vaak zelfs bijgesteld door redacteurs, vormgevers, marketingspecialisten en soms zelfs advocaten. Ook in de boekensector heeft de industrialisering en commercialisering doorgezet, waardoor schrijvers voornamelijk afhankelijk zijn van de goedkeuring van het publiek en de verkoop van hun werk. De opkomst van de literaire kritiek is zij aan zij gegaan met de opkomst van de kranten in de achttiende eeuw, hoewel ook daarvoor al commentaar werd geleverd op literaire producten. Voortdurend worden er scheidingen gemaakt tussen teksten die waardevol zijn en teksten die geen eeuwige roem verdienen, tussen teksten die enkel “vermaak” bieden en teksten die diepgang hebben. Niet alleen recensent hebben daar hun aandeel in, maar ook de onderwijsinstanties en jury’s van allerlei prijzen zoals de AKO literatuurprijs.

Om de hoogwaardige teksten van de andere teksten te onderscheiden, is een soort literaire canon in het leven geroepen. Die bestaat volgens Rigney uit een verzameling werken die als bijzonder waardevol worden beschouwd: een lijst van de beste boeken. ‘Deze literaire canon komt niet automatisch tot stand, maar is het product van een canoniseringproces waarbij andere factoren dan alleen teksteigenschappen een rol spelen’.²³⁸ De literaire canon verandert geleidelijk: sommige boeken blijven als klassiekers eeuwenlang als meesterwerken beschouwd en vormen de harde kern, maar de meeste boeken hebben een cultureel leven van tijdelijke aard. Een groot aantal schrijvers blijft bijvoorbeeld één generatie lang als literaire maatstaf gelden om dan een halve eeuw later weer zo goed als vergeten te worden. Rigney

²³⁷ Dubous, J.(1983). *L’institution de la littérature*. Labor, Brussel. In : Rigney, A. & Brillenburg Wurth, K.(2006). *Het leven van teksten. Een inleiding tot de literatuurwetenschap*. Amsterdam University Press. p. 66.

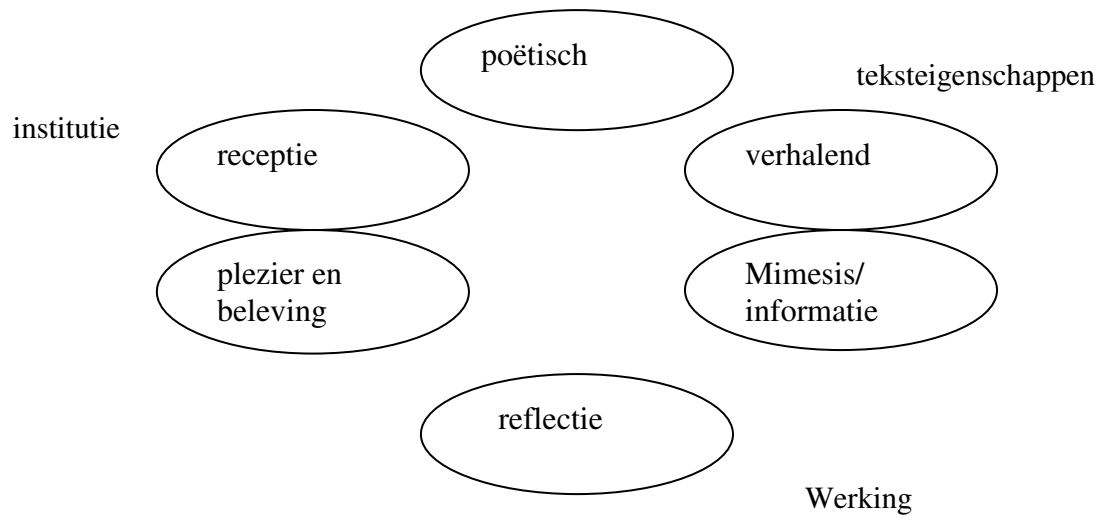
²³⁸ Rigney, A.(2006). p. 68.

verklaart dat aan de hand van de opkomst en ondergang van bepaalde esthetische normen die veel invloed hebben op de waardering van boeken. De grote vraag is of de boeken van Geert Mak, Frank Westerman, Annejet van der Zijl ooit een plek in deze literaire canon kunnen veroveren. *Hoe God verdween uit Jorwerd* en *In Europa* van Geert Mak maken een kans, maar het ligt niet erg in de lijn der verwachting. Ook van de boeken van Mulisch die we tot de literaire non-fictie kunnen rekenen: *De zaak 40/61* (1962), *Bericht aan de rattenkoning* (1966) en *Het woord bij de daad* (1968) – die nog niet dezelfde literaire status genieten als *De aanslag* (1982) en *De ontdekking van de hemel* (1992) of *Siegfried* (2001) – is het de vraag of ze tot de literaire canon behoren. De werkelijkheid trekt snel voorbij en sleurt vaak de boeken die teveel op de contemporaine werkelijkheid steunen (en dus niet tijdloos zijn) met zich mee.

Rigney eindigt haar beschouwing over literairheid door te stellen dat deze een kwestie van gradaties is: teksten zijn in meer of in mindere mate literair te noemen. ‘Waar de ene tekst slechts een beetje poëtisch is, is een andere tekst volop verhalend, vervreemdend en hoog gewaardeerd. Maar ze vallen allebei in principe binnen het gezichtsveld van de literatuurwetenschap.’ Literairheid is voor een deel ook historisch bepaald: wat mensen plezierig vinden of welke vormkenmerken ze opmerkelijk vinden, verandert in de loop der tijd. Bovendien zijn er verschillende circuits die waardeoordelen geven over teksten en zo hun status bepalen. Kortom, zo besluit Rigney haar uiteenzetting, ‘het fenomeen literatuur kan men op een kruispunt situeren waar “teksten” en “waarde” elkaar treffen, maar waar dat kruispunt precies ligt is voortdurend onderwerp van discussie. Niet iedereen waardeert hetzelfde, of om dezelfde redenen, al proberen de culturele autoriteiten het proces te sturen. Hoe lang een tekst in de cultuur leeft, hangt af van een samenspel van al deze factoren en variabelen.’²³⁹ In het model van Rigney en Wurth zijn de canonisering en classificatie vervangen door “receptie” en het toetscriteria “mimesis” is toegevoegd bij de teksteigenschappen. Het volgende schema gaan we als model gebruiken bij het analyseren van de teksten in het corpus. (z.o.z):

²³⁹ Rigney, A. & Brillenburg Wurth, K.(2006). p. 72.

**Figuur 1. Literairheid: een
samenspel van factoren**

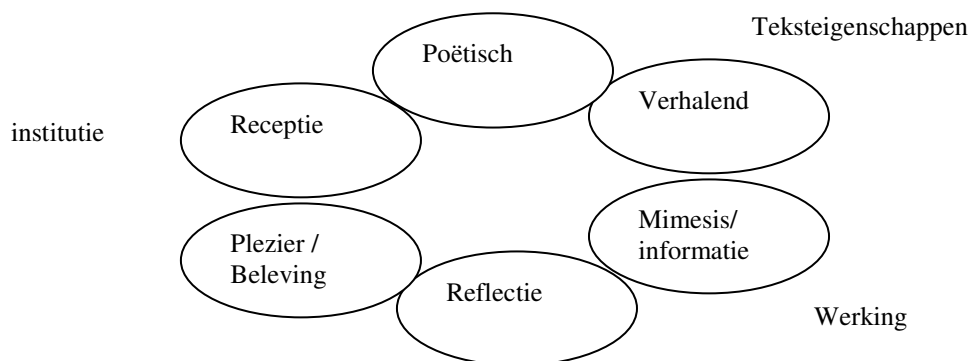


§ 4. CORPUS LITERAIRE NON-FICTIE

'Ik wil een wereld oproepen waarin je als lezer kunt opgaan, en daarom wil ik je verleiden met alle middelen die tot mijn beschikking staan: stijl, compositie, timing, verbeelding, weglatingen, suggestie, metaforen en nog een heleboel wat niet te benoemen is. Alles is geoorloofd, behalve fabuleren.'

Frank Westerman in *Meer dan de feiten* (2007)²⁴⁰

In het corpus gaan we het model als een raster over de tien boeken leggen om ze te analyseren op hun literaire kwaliteiten. Het gaat om boeken die allemaal zijn verschenen na 11 september 2001 zodat kan worden gekeken naar de mogelijke invloed van de aanslagen op de literaire non-fictie: misschien zijn de boeken politieker, serieuzer of moralistischer dan voorheen? We behandelen de boeken in chronologische volgorde van verschijning: *In Europa* (maart 2004) van Geert Mak, *El negro en ik* (november 2004) van Frank Westerman, *Sonny Boy* (november 2004) van Annejet van der Zijl, *Altijd roomboter* (februari 2005) van Nelleke Noordervliet, *Het uur van de rebellen* (september 2006) van Lieve Joris, *Lucifer* (februari 2007) van Connie Palmen, *De vrouwen van Mussolini* (april 2007) van Frans Denissen, *Het complot van België* (september 2007) van Chris de Stoop, *Het Pauperparadijs* (januari 2008) van Suzanna Jansen en *Anna Boom* (februari 2008) van Judith Koelemeijer. Slechts drie van de romans zijn afkomstig van Vlaamse auteurs, mede omdat Nederland een hogere productie heeft van de literaire non-fictie. De boeken van Noordervliet en Palmen bewegen tussen fictie en non-fictie in en *Lucifer* kan niet tot de literaire non-fictie worden gerekend. Ze komen van pas bij het model dat de literairheid van de boeken wil toetsen. Want uiteindelijk gaat het in deze thesis niet zozeer om de vraag hoe 9/11 de literaire non-fictie heeft beïnvloed, maar om de vraag wanneer non-fictie literatuur wordt. Aan de hand van het model in het vorige hoofdstuk, toetsen we de tien boeken op hun literairheid. Uiteindelijk ontstaat zo een overzicht van de “literairheid” van boeken die meandert tussen de verliteratuurde journalistiek, wetenschappen en geschiedschrijving en de (erkende) literatuur.



²⁴⁰ Ceelen, H., Bergeijk, J. van.(2007). p. 35

1. In Europa – Geert Mak

In 2004 verschijnt Geert Maks (1946) omvangrijke klassieker *In Europa*. Met het zwaarlijvige boek van 1.200 bladzijden wil de auteur de lezers duidelijk maken hoe het continent Europa er aan het slot van de twintigste eeuw bijligt. Tegelijk is het een historische reis naar historische plaatsen, getuigenissen en getuigen om nieuwe perspectieven te bieden op verzwegen en gemanipuleerde historische drama's in Europa. Hij beschrijft een Europa van enorme tegenstellingen in welvaart, ontwikkelingen en mentaliteiten en een Europa dat wanhopig op zoek is naar een manier om éénheid te bewerkstelligen. Mak toont aan dat de gezamenlijke geschiedenis van Europa de Europeanen vooral verdeeld. *In Europa* is vooral een verslag van zijn persoonlijke ervaringen: de geschiedenis zoals hij die beschouwt en beleeft. Mak slaagt erin de geschiedenis en sociale gebeurtenissen te bevrijden uit de statische feiten en te verpakken in vlot geschreven, onderhoudende en meeslepende boeken. *In Europa* wordt in Nederland in 2004 zelfs uitverkozen tot “Boek van het jaar”. Bovendien roept het *Historisch Nieuwsblad* Mak in hetzelfde jaar uit tot “Historicus van het jaar” en schenkt de Open Universiteit hem een eredoctoraat.

Mak onderneemt zijn reis van één jaar door Europa al in 1999 voor het *NRC Handelsblad*. Een jaar lang levert hij iedere dag een klein stukje die rechtsonder op de voorpagina wordt geplaatst. Zijn boek is echter allesbehalve een bundeling van artikelen. Het materiaal voor zijn boek vergaart hij niet alleen tijdens zijn reis, maar ook – en misschien vooral – daarna: hij verdiept zich in talloze historische documenten, artikelen, dagboeken en geschiedenisboeken, interviewt belangrijke sleutelpersonen zoals oud-premier Ruud Lubbers, de Italiaanse verzetsman Vittorio Foa en de Hongaarse schrijver Gyorgy Konrad en reist opnieuw af naar belangrijke plekken en plaatsen om de hiaten in zijn documentatie te kunnen opvullen. Het boek mondt uit in een kleine beschouwing over Europa en de Europese “eenheid”. Daarbij leeft het engagement van de auteur op: hij verzet zich tegen de nationalistische “internationale verbanden” die zien als uitzonderlijke incidenten en niet onderkennen dat de economische verknoping al bestaat. Aan het eind concludeert Mak: ‘Het zijn niet meer de pioniers, de staatslieden en de naties die de Unie dragen, het is nu vooral die immense vervlechting tussen bedrijven, steden en mensen, dat langzaam gegroeide vanzelfsprekende Europese bestaan, dat stormen kan trotseren.’²⁴¹

²⁴¹ Mak, G.(2004). *In Europa. Reizen door de twintigste eeuw*. Uitgeverij Atlas, Amsterdam/Antwerpen. Zestiende herziende druk in 2007. p. 798.

Teksteigenschappen

De eerste zinnen in de proloog van *In Europa* luiden:

‘In het dorp had niemand ooit de zee gezien – behalve de Hollanders, de burgemeester en József Puszka, die in de oorlog was geweest. De huizen lagen rondom een smalle beek, een handvol vergeelde, verbrokkelde boerderijen, groene tuinen, kleurige appelbomen, twee kerkjes, oude wilgen en eiken, houten hekken, kippen, honden, kinderen, Hongaren, Zwaben, zigeuners’.

De ooievaars waren al vertrokken. Hun nesten stonden stil en leeg op de schoorstenen. De zomer gloeide na, de burgemeester maaide zwetend het gemeentegras. Er was geen mechanisch geluid te horen: alleen stemmen, een hond, een hand, overstekende ganzen, een houten paardenkar die krakend over de weg reed, de zeis van de burgemeester. Later op de middag werden de ovens aangestoken; een dunne sluier blauwe rook trok over de daken. Zo nu en dan krijste een varken.

Geert Mak, *In Europa* ²⁴²

Mak laat er geen gras over groeien: zijn boek bestaat niet louter uit geschiedschrijving, maar beoogt ook een verhaal te reconstrueren dat ‘leest als een roman’. In de eerste zin staat geen concrete plaats of tijdbepaling centraal, maar de sfeer: *In Europa* begint zoals een realistische roman zou kunnen beginnen. Kritisch bekeken zijn het platte clichézinnen met te voor de hand liggende beelden, weinig metaforen en voorspelbare samentrekkingen als “groene tuinen”, “houten hekken” en een burgemeester die “zwetend” het gras maait. Het is teleurstellend dat Mak exact dezelfde procedé toepast als in zijn voorgaande bestseller *De eeuw van mijn vader* (1999): het is origineel noch vernieuwend. Bovendien zijn de eerste zinnen uit zijn vorige boek beter gecomponeerd, werken ze sterker op de zintuigen en benadrukken ze beter de ervaring: hoe het gevoel moet hebben om erbij te zijn.

‘Geuren. Teer en touw, dat moeten bijna zeker de eerste geuren zijn geweest die mijn vader rook. Vers, niet touw, zeildoek en teer. Dan was er de geur van zout en golven, van de grootzeilen, schoenerzeilen, fokken, bramzeilen, razeilen en stormfokken die in de werkplaats te drogen hingen. Er was een keuken, die naar melk en brood rook, en later op de dag naar kaantjes en gebakken vis. En ten slotte was er iets van hout, en de koelte van staal.

De eerste geluiden. Binnenhuis klonk vanuit de werkplaats zo nu en dan geratel van een katrol of het gesleep met een rol zeil. Soms de stemmen van mijn grootvader en zijn twee oudste zoons, Koos en Arie. Buiten waren er de voetstappen, de karren over de straat, het getinkel van de paardentram.

Geert Mak, *De eeuw van mijn vader*²⁴³

²⁴² Mak, G.(2004). *p. 13.*

²⁴³ Mak, G.(1999). *De eeuw van mijn vader*. Uitgeverij Atlas, Amsterdam/Antwerpen. *p. 11.*

Mak kiest voor de gemakkelijkste weg en verzuimt de lezer te verrassen. Vergeleken met de vernuftige en chique zinnen van Hella Haasse, het overrompelende en originele taalgebruik van Charlotte Mutsaers en de sublieme en doordachte stijl van Arthur Japin, stellen de eerste regels uit *In Europa* de literatuurlijkhebbber teleur. De vergelijking met de afgezaagde en voorspelbare uitdrukkingen in lectuur dringt zich op. In *Heren van de thee* (1992) begint Hella Haasse ook met een sfeertekening, maar die is overtuigender.

'Hier!' zei hij hardop. Zijn stem klonk ijl in de ontzaglijke ruimte.

Hij stond aan de rand van een ravijn. Middagmist versluiserde de nabijgelegen toppen. Dit waren de voorgebergten van de Goenoeng Tiloe: diepe plooiën in de aardkorst, een draperie van dicht woest groen over een rustend reuzenlichaam. Tussen de ruige flanken lag een komvormige vallei.

Daar, in de omarming van het oerwoud, wilde hij altijd blijven. Hij had de plek bereikt waar heel zijn nog on-geleefde werkelijkheid op hem wachtte.

Hella Haasse, *Heren van de thee* ²⁴⁴

Haasse stelt haar berg voor als een levend organisme. Ze zet gelijk een sterke metafoor in en trekt tegenstellingen samen: nabijgelegen toppen en een harde stem die ijl klinkt. Bovendien geeft ze al een tip van de sluier weg door te benadrukken dat de protagonist de 'plek heeft bereikt waar zijn nog on-geleefde werkelijkheid op hem wachtte'. Nog spannender en diepzinniger is het begin van het postmoderne *Koetsier Herfst* van Charlotte Mutsaers. In een achteraf-perspectief presenteert de ik-verteller het verhaal.

'Gegroet lezer. Ik draag geen pacemaker, ik voel overal nattigheid, ik draag altijd pyjama's in bed, mijn zwart haar wordt nog nauwelijks grijs, ik zwem in oud geld en ontbeer dus diplomatie en handelsgeest, ik voel me van geen enkel dier de meerdere, ik ben van mening dat Jorma Ollila een van de grootste denkers is van deze tijd, ik heb een vrouw bemind die wegliep met Bin Laden, mijn heftigste angst is bij mijn dood door niemand omringd te zijn, mijn beroep is schrijver en ik heet Maurice Maillot. Aangenaam.'

Charlotte Mutsaers, *Koetsier Herfst* ²⁴⁵

Mutsaers vertelt met een hoog tempo het verhaal in een notendop. De lezer krijgt in een paar flitsen al informatie over belangrijke gebeurtenissen die in het boek moeten plaatsvinden. De zinnen zijn verwarrend en vragen om actief meedenken van de lezer.

²⁴⁴ Haasse, H.(1992). *Heren van de thee*. Uitgeverij Wolters-Noordhoff, Groningen. p. 11.

²⁴⁵ Mutsaers, C.(2008). *Koetsier Herfst*. Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam. p. 11.

In vergelijking met Haasse en Mutsears heeft Mak weinig aandacht voor de vorm van de tekst die de boodschap moet benadrukken. Hij heeft een vlotte pen, maar zijn stijl mist dynamiek en gevarieerdheid. Wel schept hij sfeer, ruimt hij plaats in voor de persoonlijke historische (sublieme) ervaring en gebruikt hij in zijn boek verteltechnieken waarmee hij zijn gereconstrueerde feiten in een verhaal kan vangen. In de geschiedschrijving is zijn methode ongepast en juist daar plukt Mak de vruchten van. Mak presenteert zijn verhaal zo dat de lezer de illusie krijgt dat hij/zij erbij is, hij kleedt zijn verhaal aan met beschrijvingen van uiterlijkheden en dialogen.²⁴⁶ Mak is bovendien een begenadigd waarnemer van het landschap, van stedenbouw en van mensen. Wat hij ziet, hoort en ruikt vertaalt hij in korte en bondige zinsneden.

Als het om de poëtische functie gaat beperkt Mak zich tot de literaire compositie, het ritme van zijn tekst, de beeldtaal, de flashbacks en flashforwards en de mooi geschreven literaire zinnen. Het ontbreekt aan ongewone perspectieven, onverwachte wendingen, dubbele bodems, ironie of een gebruik van cliffhangers, motieven en spiegeleffecten. Mak moet het hebben van zijn zinsopbouw, zijn vlotte taalgebruik en overzichtelijke structuur. Daarbij bedient hij zich echter vaker van journalistieke trucjes dan literaire trucjes, zoals de driedelige opsomming en het consequent plaatsen van het voltooid deelwoord achter het werkwoord. Door zijn grote snelheid van schrijven, kruipen waarschijnlijk clichés in zijn verhaal als: ‘De propaganda draait inmiddels op volle toeren’ (p. 1056) of ‘De regen [...] klettert tegen de ruiten’ (p. 1097). De grootste verdienste van Mak is wellicht dat hij door zijn beeldende vertellerkracht het recente verleden van de twintigste eeuw weet terug te brengen tot iets wat de lezer persoonlijk aangaat.

In zijn artikel *De sneeuw bedekt alles : over de stijl van Geert Mak* (2006) veroordeelt neerlandicus Edwin Lucas het taalgebruik van de auteur. ‘Het bekende schrijfadvis van Mark Twain, ‘Wat het bijvoeglijk naamwoord betreft: als u erover twijfelt, schrap het dan’, is aan Geert Mak niet besteed. [...] Het adjectief is bij Mak niet alleen overvloedig aanwezig, het hobbelt vaak ook achter de feiten aan. Na het zelfstandig naamwoord volgt een bijvoeglijke of dubbelverbonden bepaling: “Naast en achter me de stad, de huizen lichtgroen en oker, de straten van een negentiende-eeuwse allure, weinig auto’s, oude kasseien, de gevels vol vergane glorie.” (*In Europa*, p.649). [...] Geert Mak is verzot op de anafoor, de herhaling van hetzelfde woord of dezelfde woordgroep aan het begin van opeenvolgende zinsdelen. Het is zijn meest typerende stijlkenmerk.’ Zo fileert Lucas het hele artikel het taalgebruik van Mak.

²⁴⁶ Deze constatering is overgenomen van Bertrand Mourits uit zijn bijdrage in *De Revisor* van juni 2008. *Waar gebeurd is wel degelijk een excuus*. nr. 2-3.

Zijn beeldspraak noemt hij ook tweedehands. ‘De clichés (en andere stijlfiguren) zijn daarmee een uitdrukking van de manier waarop hij tegen zijn onderwerpen de wereld aankijkt.’²⁴⁷ Lucas heeft een punt met zijn kritische beschouwing, al lijkt hij op alle slakken zout te leggen. Clichés hebben soms ook een functie, ze zijn helder en komen goed van pas bij essayistische passages. In betogen, essays, scripties en thesissen – zoals deze – regent het vaak clichés omdat die het standaard taalgebruik vervangen en de tekst beter leesbaar maken. De criticus merkt wel terecht op dat Mak geen maat kent en slachtoffer is van zijn eigen uitbundigheid.

Dan het verhalende aspect. *In Europa* is niet gebaseerd op één verhaal, maar op honderden verschillende verhalen. Desondanks weet Mak heden en verleden, het kleine en het persoonlijke met de grote geschiedenis van een continent tot een eenheid samen te smelten. ‘Alles lijkt samen te hangen’, constateert Mak al vroeg in zijn boek. ‘Berlijn valt niet te begrijpen zonder Versailles, Londen niet zonder Munchen, Vicky niet zonder Verdun, Moskou niet zonder Stalingrad, Bonn niet zonder Dresden, Vásárosbéc niet zonder Jalta, Amsterdam niet zonder Auschwitz. (p. 17)’ Tegelijkertijd stelt Mak ook dat Europa zich vooralsnog niet laat beschrijven binnen een samenhangend verhaal en daarmee – zo concludeert schrijver en filosoof Ger Groot in zijn beschouwing *Bevrijd uit de boeien van de didactiek* – blijven ook de inwendige verwantschap van Europeanen en dus ook de collectieve identiteit ongewis.

Ger Groot beschouwt Mak voor alles als observator die persoonlijk in zijn boek naar voren treed als degene die aanwezig is in datgene wat hij beschrijft. ‘Afwisselend panoramisch en in close-up geschreven bood *In Europa* daarmee de focuspunten die in meer academische geschiedschrijving zo vaak ontbreken: het persoonlijke én de groots getrokken, rode lijn. En daarmee tekent zich een belangrijk distinctief af dat, naast de elegantie van verwoording en opbouw, het *litteraire* in de non-fictie karakteriseert. Het gewicht van het singuliere behoort tot de familiekenmerken die, in wisselende samenstelling en gewicht, literatuur scheppen uit verhalen en beschouwingen die niet allereerst teruggaan op de scheppende fantasie.’²⁴⁸ Deze observatie van Groot is interessant aangezien het van toepassing is op bijna alle boeken die in deze corpus onder de loep worden genomen, vrijwel altijd wordt de microstoria (verhaal van de kleine lieden) gecombineerd met de Grote Geschiedenis.

²⁴⁷ Lucas, E. (2006, september). De sneeuw bedekt alles - Over de stijl van Geert Mak. Tekstblad nr 2. p. 28.

²⁴⁸ Groot, G. (2004, december). *Bevrijd uit de boeien van de didactiek. Tien jaar non-fictie en essayistiek in Vlaanderen en Nederland*. Deux ex Machina, België. p. 59.

Zoals alle non-fictieschrijvers is Mak gebonden aan de “echt gebeurde” verhalen die de gebeurtenissen uit de geschiedenis hem bieden. Hij slaagt er evenwel in om een bestaande “voorbijgetrokken” wereld op te roepen die de lezer op afstand intensief kan meemaken. Een gemiste kans van *In Europa* is dat Geert Mak voor de geïnteresseerde geschiedenislezer (volgens historici) nauwelijks nieuwe feiten biedt en op geen enkele manier nieuw licht op de gebeurtenissen werpt. In zijn streven tot een gradatie van volledigheid heeft hij zich ingezogen met allemaal bekende “politiek correcte”²⁴⁹ historische verhalen. Het is kortzichtig om *In Europa* een navertelling te noemen, maar als literaire vertelling – die een lezer kan voorzien van originele invalshoeken, verrassende perspectieven en een duidelijke visie - is het boek minder overtuigend.

Door het gebruik van historische documenten, citaten uit boeken, dagboeken, verslagen, interviews en essays weet Mak een geloofwaardige “werkelijkheid” na te bootsen. Zijn observaties, bevindingen en beschouwingen maken het verhaal des te completer en geloofwaardiger. *In Europa* creëert ook een eigen werkelijkheid: het beeld van de geschiedenis dat Mak voor zijn lezers construeert uit zijn waarnemingen. Soms voert Mak letterlijke citaten op van gesprekken, dan parafraseert hij weer. Door het gebruik van belangrijke data, de namen van bekende historici en figuren uit de geschiedenis en het toepassen van de belangrijkste historische lectuur maakt Mak de geschiedenis van Europa herkenbaar en representatief. De twintigste eeuw in Europa kenmerkt zich vooral door de twee wereldoorlogen die de bouwstenen verschaffen voor het verhaal van Mak. In iedere anekdotes, observatie of gesprek en in iedere detailschets schemert weer een werkelijkheid door. Hij verschaft de lezer inzicht in de complexiteit van Europa en de geschiedenis van Europa. Mak is een begaafde verteller van de geschiedenis en weet de mimesis in zijn boek overtuigend vorm te geven.

Werking

Als Mak iets wil bereiken met zijn boek is het wel dat de lezer gaat nadenken over vragen als: Wat hebben we geleerd van de geweldadige twintigste eeuw op het Europese continent, wat weten we eigenlijk van Europa, hoe moet het nu verder met Europa en hoe ziet het Europees ideaal eruit? In het licht van de actuele gebeurtenissen in 2008 kan een huidige lezer zich na het lezen ook afvragen: wat moet er nu gebeuren met *Het verdrag van Lissabon* nu dat is afgewezen door de Ieren, hoe moeten Europeanen omgaan met de erfenis van de vele

²⁴⁹ Blokker, J.(2004, 12 maart). *Verdwaald in Europa ; Geert Mak doet verslag van wat hij allemaal over het continent heeft gelezen*. De Volkskrant.

oorlogen, moet Nederland nogmaals excuses aanbieden aan Suriname vanwege het kolonialisme en de slavernij of moet Nederland zelfs overgaan tot herstelbetalingen? Mak geeft zijn lezers historisch besef en laat ze stilstaan bij de invloed die de sociale en politieke geschiedenis heeft op de huidige maatschappelijke realiteit. Lezers kunnen zich in *In Europa* laven aan talloze theorieën, feiten, verhalen en anekdoten die de twintigste eeuw in Europa markeren. Ondanks het feit dat een boek over Europa zich voor filosofische overpeinzingen leent, komen in het verhaal echter nauwelijks grote denkers aan bod (Geen Sartre, Nietzsche of Keynes) en voor diepzinnige beschouwingen hoeft een lezer het boek dus niet open te slaan.

Op *In Europa* hebben we al veel oordelen losgelaten: het is meeslepend, fascinerend en soms aangrijpend. Het boek weet ook deels een esthetische ervaring op te wekken door het beeldende taalgebruik, het handig en knap verweven van de persoonlijke geschiedenissen met de wereldgeschiedenis en door de – voor mij persoonlijke – interessante gedachtegang over de toekomst van Europa. Mak zoekt toenadering tot zijn lezers en wil hen zijn ervaringen laten meeleven. Zijn non-fictie moet het hebben van zijn herkenbare beeldbeschrijvingen die op het netvlies blijven staan, bijna filmisch. Hij beschrijft, zoals in het eerder gegeven passage, stukje voor stukje het landschap wat de lezer helemaal kan volgen. Ze worden passief meegezogen in de gedetailleerde schildering van het verleden. Beelden uit het verleden worden opgeroepen en in sommige passages leest *In Europa* als een virtueel heden dat zich in een verleden tijd bevindt. Een esthetische ingreep van Mak is de koppeling van de historische chronologie aan de chronologie van zijn reis in 1999. In januari bezoekt Mak Parijs, Londen, Berlijn en Wenen omdat die steden de beste belichaming vormen voor de periode 1900-1914. Op die manier volgt Mak een spoor van de geschiedenis door Europa. In februari bezoekt hij Ieper (periode 1914-1918), in augustus Stalingrad (1943-1944) en in oktober Amsterdam en Parijs (1956-1989).²⁵⁰

Institutie

Bij het lezen van het boek van Geert Mak worden andere gebieden van lees- en levenservaring geactiveerd dan bij het lezen van een geschiedenisboek als *Het machtige werelddeel, de geschiedenis van Europa in de 20^{ste} eeuw* uit 1975 van John Terraine of een

²⁵⁰ De dubbele chronologie in *In Europa* wordt beschreven door Onno Blom in De Standaard op 4 maart 2004. *De eeuw van Europa*.

literatuurboek als *Grote Europese roman* (2007) van de Vlaamse auteur Koen Peeters.²⁵¹ Bij Mak gaat een lezer er bij voorbaat uit dat de feiten, observaties en citaten niet zijn verzonnen maar direct uit de realiteit zijn ontleend en tegelijk weet de lezer dat Mak geen studiestof biedt voor een tentamen “Europese geschiedenis” maar dat hij een verhaal wil vertellen over de gebeurtenissen van de twintigste eeuw in Europa.

In Europa valt vooralsnog buiten de bekende genres: het hoort niet thuis bij de gewone non-fictie die vooral informatief wil zijn en het valt buiten de literaire fictie die om verzonnen werelden van schrijvers vraagt. Het is geen factie (want Mak wil zich verre houden van fictie en staat garant voor de feiten die in het boek worden vermeld), geen historische roman en ook geen oorlogsroman. *In Europa* is wellicht het bewijs dat de literaire non-fictie met recht een eigen genre is, die dan weliswaar al langer bestond maar nu werkelijk in opmars is. Het boek is inmiddels ook uitgekomen in het Duits, Hongaars, Italiaans, Spaans, Frans, Engels, Pools en Turks.

Literatuur is vaak aanleiding tot het voeren van heftige discussies. Weinig boeken zijn de laatste jaren zoveel besproken en gerecenseerd als *In Europa* van Geert Mak. Vrijwel alle Nederlandstalige kranten en opiniebladen in Nederland en Vlaanderen hebben er een recensie aan gewijd en later nog eens aandacht aan het boek besteed middels interviews of essays. Zo zijn er tientallen recensies verschenen, een tiental interviews en talloze essays en beschouwingen. Historici, literatuurwetenschappers, schrijvers, onderzoekers en journalisten: iedereen die het heeft gelezen, heeft wel iets te vertellen over *In Europa*. Het archief van LexisNexis Academic (nationale en internationale media sinds 1990) spuugt op 1 juli 2008 maar liefst 2488 artikelen uit bij het invoeren van de woorden Geert Mak en *In Europa*. In vergelijking: *Casino* (2004), het boek van Marja Brouwers dat ook in 2004 verscheen en werd genomineerd voor de Libris Literatuurprijs, de Literatuurprijs Gerard Walschap en de Anna Bijnsprprijs levert slechts een fractie van het aantal hits van *In Europa* op. *Casino* moet zich tevreden stellen met 187 artikelen. Zelfs Arnon Grunberg met zijn bestseller *Tirza* (2006) valt in Maks schaduw met “slechts” 745 vermeldingen. In het krantenknipselarchief LiteRom op internet zijn zestien recensies van het boek *In Europa* opgenomen.

Opvallend in alle recensies en artikelen is dat die bijna nooit zijn toegespitst op de literaire kwaliteiten van *In Europa*. De recensies prijzen Mak om zijn vertelling of bekritisieren hem vanwege de historische onjuistheden, maar nooit is er sprake van een

²⁵¹ Douwe Fokkema en Elrud Ibsch maken dat onderscheid in: *Het Modernisme in de Europese letterkunde* (1984). Uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam. p. 35.

literaire analyse. Mak lijkt het boek zelf van beperkte literaire waarde te vinden. 'In *Hoe God verdween uit Jorwerd* vond ik dat ik poëtisch kon uitweiden, daar kon ik me wat meer overgeven aan niet-functionele franje. Maar *In Europa* vereist juist een heel strakke stijl. In de Eerste Wereldoorlog is bijvoorbeeld zoveel gruwelijks gebeurd, daar kun je alleen maar heel kaal over schrijven. Je wilt dat het aankomt bij de lezer. Zodra je te mooi gaat schrijven, schuif je de literaire vorm tussen de inhoud en de lezer. Vaak is dat een vreugde, maar soms misstaat het en moet het kaal.'²⁵²

Het is zeer de vraag of *In Europa* zich leent voor canonisering; voor de geschiedschrijving is het misschien te weinig vernieuwend en voor de literatuur niet literair genoeg. Het is in mijn ogen een mooi tijdsdocument van de twintigste eeuw in Europa én voor de manier waarop wij aan het begin van de 21^{ste} eeuw naar de geschiedenis van Europa kijken, maar het heeft weinig bijgedragen aan de ontwikkeling van de *literaire* non-fictie. Bij de meerwaarde van het boek voor de literatuur kunnen vraagtekens worden gezet. In vergelijking met zijn andere boeken *Hoe God verdween uit Jorwerd* (1996), *De eeuw van mijn vader* (1999) en *De Brug* (2007) is *In Europa* in literair opzicht minder geslaagd.

2. El negro en ik – Frank Westerman

El negro en ik is het derde boek van voormalige Rusland-correspondent Frank Westerman (1964). Het boek begint als een zoektocht naar de ware identiteit van een opgezette Afrikaan, maar mondt uit in een geëngageerde beschouwing over blanke arrogantie, racisme en de schaduwzijde van ontwikkelingswerk. Westerman verbaast zich begin jaren tachtig als hij als negentienjarige student op studiereis in een Spaans museum in Banyoles wordt geconfronteerd met het uitgestalde lichaam van een zwarte Afrikaan. Later zal blijken dat de mummie regelmatig met schoensmeer is ingewreven om de echtheid te onderstrepen. De opgezette man – een ware publiektrekker van het museum – fascineert Westerman en hij wil achterhalen waar deze museale Bosjesman oorspronkelijk vandaan komt. 'Ik stond niet naar een illusie van echtheid te staren; deze bosjesman was geen griezelig geslaagd afgietsel en ook geen toevallig gevonden veenlijk of een andersoortig mummie. Hij was een mens, gevild en daarna gevuld als een opgezet dier. Er was dus iemand aan te pas gekomen die dat had gedaan, en vanzelfsprekend lagen de verhoudingen zo dat de preparateur een blanke Europeaan moest zijn geweest, en zijn object een zwarte Afrikaan. Andersom was het

²⁵² Ceelen, H., Bergeijk, J. van.(2007). p. 117.

ondenkbaar. Ik kreeg het warm en voelde mijn haarwortels prikken – gewoon uit een ongericht gevoel van schaamte.’²⁵³

Zijn zoektocht naar de echte El Negro gaat gepaard met twijfels over het westerse ontwikkelingswerk, de neerbuigende en arrogante manier van hulp zint hem niet. Daar komt hij achter tijdens zijn eigen ervaringen als ontwikkelingswerker in Peru (1987) en Sierra Leone (1995). ‘Het had me moeite gekost toe te geven, maar ik was gaan inzien dat ontwikkelingswerk voortkwam uit motieven die in de grond racistisch waren. De drang om anderen ‘onze’ techniek of levensstijl of geloofsartikelen bij te brengen veronderstelde dat ‘wij’ het beter wisten dan ‘zij’, dat de blanke beschaving superieur was aan de niet-blanke. Al noemde je dat niet meer zo, het was nog onverminderd *the white man’s burden*, de notie dat het rijke Westen de rest van de wereld beschaving zou moeten bijbrengen, die de hulpindustrie draaiende hield.’²⁵⁴ Westerman stopt met zijn ontwikkelingswerk en kiest voor een bestaan als journalist, omdat hij dan beschouwerder te werk kan gaan. Tegen het einde van zijn boek concludeert hij dat ‘als ontwikkelingshulp al geen openlijk imperialisme was, dan toch cultuurimperialisme’.²⁵⁵

Teksteigenschappen

Frank Westerman onderscheidt zich niet door ingewikkelde Proustiaanse zinconstructies of sublieme chique zinnen, maar juist door zijn subtiele beschrijvingen met eenvoudig en helder taalgebruik. Zijn stijl is ongecompliceerd, maar boeiend en raak. Hij wisselt in zijn boek verleden tijd af met tegenwoordige tijd. Hij varieert veel in zinsopbouw en wisselt kaalheid van gegevens met originele getailleerdheid af. De beelden die hij beschrijft maken zijn beweringen vaak overtuigender. Zijn eerste zin is een vraag die gelijk de toon zet voor het hele boek: ‘Is het mogelijk de doodsoorzaak te achterhalen van iemand die al anderhalve eeuw dood is?’²⁵⁶ Het is een compositiestijl in medias res: Westerman begint ergens in het midden van de verhaalde gebeurtenissen en de lezer zit direct in het verhaal. De voorafgaande gebeurtenissen worden retrospectief weergegeven, Westerman beschrijft daarna uitvoerig en openhartig zijn zoektocht en maakt zijn lezers daarbij deelgenoot van zijn gedachten, gevoelens, vragen en twijfels.

Een zeer sprekende passage in het boek gaat over het fanatisme en geweld in Peru, waar Westerman als ontwikkelingswerker is beland. De auteur gebruikt slechts enkele

²⁵³ Westerman, F.(2004). *El Negro en ik*. Uitgeverij Atlas, Amsterdam. p. 19.

²⁵⁴ Westerman, F.(2004). p. 134.

²⁵⁵ Westerman, F.(2004). p. 220.

²⁵⁶ Westerman, F.(2004). p. 220.

bijvoeglijk naamwoorden, hij is informatief en afstandelijk. Zijn taalgebruik is droog en zakelijk, hij constateert vooral. Soms verandert zijn stijl en schakelt hij bewust over naar meer beeldend taalgebruik. De passage hieronder is juist zo sprekend door de zakelijke details, het dwingt de lezer tot visualisatie.

‘De idylle bleef intact tot op een dag rond het middaguur (...) Met toegeknepen kelen hoorden we de details aan: een zogeheten “vernietigingscel” onder bevel van een negentienjarige student was drie dagen eerder het dorp binnengetrokken om er een volkstribunaal aan te richten. De studenten sleepten de boerenleider Zenobio Huarsalla aan zijn haren naar het Wapenplein omdat hij zich tegen Het Pad had uitgesproken. Gekniel en gekneveld zat hij daar, een geweerloop in zijn nek. Het negentienjarige meisje (volgens ooggetuigen had ze witte, pigmentloze vlekken in haar gezicht) speelde de rol van aanklaagster. Ze beschuldigde Huarsalla van volksverraad, en schoot hem aan het einde van haar betoog door zijn beide slapen. Haar kameraden vingden zijn bloed op in een conservenblik en verfden daarmee PUKA LLACTA (Rode Aarde) op de deur van het gemeentehuis.’

Frank Westerman, *El Negro en ik* ²⁵⁷

Op andere momenten hanteert Westerman juist wel beeldtaal en metaforen. Zoals aan het begin van zijn derde hoofdstuk *Maison Verreaux*, waarin hij op bezoek gaat bij een Poolse bioloog in Parijs die hem in zijn zoektocht naar *El Negro* kan helpen.

‘Ter hoogte van de Gare d’Austerlitz heb ik een tijdje in het water van de Seine staan kijken, dat even vlug en onstuimig beweegt als de verkeersstroom op de kade. Honderd meter verderop in de Jardin des Plantes is er van dat geraas niet meer te merken. Het is maandag, een ochtend in februari. Ik loop met opgestoken kraag door een botanische tuin die ooit, voor de revolutie, Jardin du Roi heette. Grind onder mijn schoenen. Een arcade van natte takken boven mijn hoofd, daarboven: een druilerige hemel. Het pad is recht als een liniaal en had wat mij betreft oneindig lang mogen zijn. Maar in de verte neemt het een holle spurt tot aan Frankrijks Nationale Museum voor Natuurhistorie: een kolos met een glazen kap die onderdak biedt aan de meest uitgebreide selecties van diersoorten die op aarde rondkruipen of hebben rondgekropen.

Bij de ingang wacht Piotr Daszkiewicz, een Pool die mij zal vergezellen als vraagbank over de negentiende-eeuwse handel in opgezette beesten in Parijs.

Frank Westerman, *El Negro en ik* ²⁵⁸

In deze – bijna poëtische - passage gebruikt Westerman veel vergelijkingen (water en verkeersstroom, recht pad en liniaal, Pool en vraagbank) en bijvoeglijk naamwoorden. De tekst is heel ritmisch en beeldend. Een arcade van natte takken, een druilerige hemel en een

²⁵⁷ Westerman, F.(2004). p. 85.

²⁵⁸ Westerman, F.(2004). p. 47.

holle spurt. Het geeft de lezer de mogelijkheid om het gebeuren te visualiseren en zich in de hoofdpersonage te verplaatsen.

Een heel sterke en goed geschreven passage is de busreis in Kingston (Jamaica) over drie pagina's (23-26), waar hij als blanke een ware attractie blijkt te vormen voor de inwoners. De reis is zo scenisch en beeldend geschreven (een oven op wielen, als koopwaar) dat een lezer zich in de bus kan wanen. De tekst is ook heel ritmisch, met veel leestekens en herhalingen van klanken en woorden; zoals "konden" en "stonden", tweemaal "open" en tweemaal "knie". De leestekens geven de tekst meer reliëf: ze geven hier tempo, intonatie en ritme aan, maar ook de opwinding, aarzeling en ironie. Bovendien eindigt de passage met ironie en zelfreflectie, iets dat kenmerkend is voor het werk van Frank Westerman.

'Het minibusje dat ons naar Kingston bracht was een oven op wielen. De weinige raampjes die open konden stonden open; armen bungelden buitenboord en de gospelzang uit de radio rafelde uiteen tot klanklinten die amper nog op muziek leken. De enige verkoeling kwam van de wind die we schepten wanneer we vaart maakten. We zaten knie aan knie, opeengepakt als koopwaar. Ik weet dat het 13 november 1985 moet zijn geweest, want ik vierde mijn eenentwintigste verjaardag.

[...] We naderen *downtown* met zijn doolhof van steegjes en rumshops en ineens zaten we vast in een markt. Ons busje werd van alle kanten omstuwd en haast opgeslokt door de menigte. Dit was Queenstreet volgens de kaart. Ik keek opzij en ontmoette de ogen van een verkoopster van huisbrandolie. Van achter haar jerrycans en trechters stak ze de roze binnenkant van haar hand op.

'Oehoe,' riep ze. 'Oehoe whity!' Ze veerde overeind en greep een voorbijgang bij de pols. Zonder haar ogen van mij af te wenden alarmeerde ze hem. 'Kijk! Een bleekheid.'

Met enige vertraging drong het tot me door dat ik op deze plek een attractie was. Mijn witheid trok een dierentuinchichtig bekijks; en ik wist niet wat er van mij werd verwacht. Een kunstje? Moest ik gekke bekken trekken? Of diende ik dit gericht als een boetedoening te ondergaan? (Voor wat of voor wie- mijn zeevarende voorouders?) (p. 23-24)

'Westerman gebruikt literaire technieken van het persoonlijke: het diepe wegzakken in je persoonlijkheid en je persoonlijke observaties, het subjectieve,' stelt Geert Mak in een interview met de *Groene Amsterdammer*.²⁵⁹ Het is echter niet alleen het persoonlijke dat zo aanspreekt (overigens betwistbaar of dat een literaire techniek is) of de mooie zinsbouw, beeldspraken en structuur, maar ook het doordachte spel met motieven en spiegeleffecten. Recensent Atte Jongstra bewondert het taalspel van Westerman: 'Zo laat hij de oogverblindende witheid van een albinogorilla in de dierentuin van Barcelona rijmen met het schoensmeerzwart van de opgezette bosjesman, zijn voormalig idealisme met de

²⁵⁹ Pleij, S.(2006, 13 september). *Alles, alles, alles wil ik weten*. De *Groene Amsterdammer*.

Prinziepenreiterij van huisarts Arcelin, een zwarte junk met een witte bedelares, en zo blijf je voortdurend nieuwe verbanden ontdekken.’²⁶⁰

Een ander aspect in de poëtische functie is dat Westerman verschillende genres door elkaar laat lopen: essay, roman en reportage. *El Negro en ik* is een zorgvuldig opgebouwd verhaal dat bestaat uit een inhoudelijke én stilistisch evenwichtige mengeling van archiefwerk, reisverslag (reizen naar Zuid-Afrika, Parijs, Barcelona, Botswana, Sierra Leone en Peru) interviews en beschouwing. Jan Stevens en Veerle van Hoey zijn in *De Standaard* vol lof over de schrijfwijze van Westerman. ‘Frank Westerman schrijft non-fictie met de pen en de bravoure van een groot romanschrijver.’²⁶¹

El Negro en ik biedt een boeiend verhaal over een nogal opmerkelijk overblijfsel van het ‘koloniaal erfgoed’ dat lange tijd verborgen blijft, maar begin jaren negentig onderwerp wordt van een turbulente postkoloniale discussie: het opgezette lichaam van een zwarte Afrikaan. Westerman reconstrueert de 170-jarige geschiedenis van El Negro en toont genadeloos aan hoe racisme de blanke blik kleurt. El Negro staat symbool voor de hypocriete Europese benadering van vreemde culturen en rassen. Zijn zoektocht naar stoffige paperassen leest bijna als een thriller, maar is tegelijk een geëngageerde en kritische beschouwing over het concept ontwikkelingssamenwerking.. Aan de hand van zijn eigen persoonlijke verhaal illustreert Westerman de manier waarop de grote geschiedenis het leven van mensen beïnvloedt. Hij versmelt persoonlijke anekdotes met de universele geschiedenis en gebruikt zijn onderwerp *El Negro* als een lens waardoor hij onze en zijn eigen dubieuze omgang met niet-westerse volkeren onderzoekt. El Negro is een metafoor voor de universele “ander”.

El Negro en ik is geen spannend verhaal dat met een goede afloop eindigt. Het is eerder een grimmig verhaal met een wrevelig einde: El Negro wordt illegaal en onnodig uit zijn oorspronkelijk graf ontvreemd, staat ongeveer 170 jaar tentoongesteld als een opgezet dier en blijkt uiteindelijk ook nog op de verkeerde plek te zijn begraven. Westerman komt bovendien net als alle andere speurders niet achter de ware identiteit van El Negro.

Frank Westerman neemt de lezer mee op zijn zoektocht naar de ware identiteit van El Negro. Daarbij doet de lezer kennis op over het Afrikaanse landschap, de kunst van de taxidermie, het postkoloniale debat, de dubieuze methodes van veel westerse

²⁶⁰ Jongstra, A.(2004, 26 november). *Een huid zwart van de schoensmeer. Frank Westerman volgt het spoor van een opgezette man.* NRC Handelsblad, p. 26.

²⁶¹ Stevens, J. & Hoey, Veerle. Van.(2004, 18 november). *Ontwikkelingshulp doet schamen.* De Standaard.

ontwikkelaars, de politieke situatie in Catalonië, de ingewikkelde politieke ontwikkelingen in Zuid-Afrika voor en na de Apartheid. Hij interviewt journalisten, denkers, politici, cultuursociologen en biologen, citeert en parafraseert uit talloze wetenschappelijke bronnen en dagboeken en observeert nauwgezet wat er om hem heen gebeurt. Westerman verschaft inzichten in de bredere problematiek van de Derde Wereld en de pogingen van het Westen om daar iets aan te doen. Ook beschrijft hij hoe andere culturen fundamenteel verschillen van de onze en hoe mensen overal ter wereld op zoek zijn naar hun eigen identiteit. De auteur informeert zijn lezers zonder uitleggerig te worden, dat is zijn kracht.

El Negro is een politieke aangelegenheid geworden waar Westerman door zijn zoektocht bij betrokken raakt. Zo komt hij ook in aanraking met de controverses in Catalonië en met de ingewikkelde politieke ontwikkelingen in Zuid-Afrika na de Apartheid. Het boek van Westerman is in feite heel erg gericht op de wereld van nu, onze wereld: de auteur geeft zijn beschouwing over de problematiek van de Derde Wereld en de vaak contraproductieve of cultuurversturende bemoeienis van het Westen. Ontwikkelaarswerk klinkt heel mooi, maar Westerman denkt dat het in veel verschijningsvormen meer kwaad dan goed doet.

Werking

El Negro en ik is op verschillende manieren en vanuit verschillende perspectieven te lezen. Bij de uitreiking van de *Gouden Uil* zegt juryvoorzitster Anna Luyten in Gent: 'De Gouden Uil Literatuurprijs gaat naar een boek dat de lezer op vele manieren meevoert. Het is een meeslepende aanklacht tegen het opportunisme. Het is een fel verweer tegen gemakzuchtige gedachten en hooghartigheid. Het legt de vinger op de wonde. Het schittert omdat het zo subtiel is. Het verweeft het persoonlijke met het beschouwende. Het is een fascinerende en eerlijke ontmaskering van illusies. Het is een nooit eindigend verhaal dat graaft in een mensengeschiedenis én tegelijk vooruitblijkt. Het is kritisch en mild, twijfelend en onderzoekend, erudiet maar nooit belerend. Het is een verre reis waarin de auteur niets of niemand ontziet, ook zichzelf niet. Het is een moedig boek.'²⁶² Die analyse sluit goed aan op mijn eigen leeservaring. Het boek is ook een open uitnodiging naar ethische of filosofische reflectie, zoals over de integriteit van het lichaam of de arrogantie van de blanken. Westerman zet zijn lezers aan tot nadenken over de curieuze omgang van het Westen met het koloniale verleden en over de vraag hoe en waarom de verhouding tussen blank en zwart is verschoven. Na eeuwenlange blanke discriminatie lijkt de mening van de blanke er in Zuid-Afrika niet

²⁶² Overgenomen uit een artikel uit het Vlaamse dagblad De Tijd. Holthof, M. (2005, 21 maart). *Een aanklacht tegen opportunisme*. De Tijd.

meer toe te doen, de zwarte machthebbers bepalen nu wat goed en slecht is. In hoeverre kunnen blanken kritiek uitoefenen op de discriminatie tegen hen, na eeuwen van slavenhandel en onderdrukking? Hoe steekt deze problematiek in elkaar? De auteur wrikt en woelt veel los, maar laat de lezer zelf zijn conclusies trekken. Westerman leert de lezer subtieler denken. Hij houdt ze een spiegel voor en beschrijft de ontwikkeling van het denken over de verschillen tussen rassen. De lezer moet meedenken over de huidige situatie en verhoudingen tussen rassen en zich afvragen: doen we het wel goed zo? Het antwoord luidt waarschijnlijk negatief, nog steeds worden mensen op verkeerde gronden, zoals hun ras, beoordeelt en veroordeelt. Hoe moet het bijvoorbeeld verder tussen blanken en zwarten? Wat kan de Nederlandse samenleving leren van het verhaal? Westerman geeft vanzelfsprekend geen kant-en-klaar oplossingen, maar geeft het onderwerp weer relevantie.

Het verhaal zet de lezer ook aan het denken over wat het lichaam waard is wanneer de persoon is overleden: is het respectloos om dat lichaam dan te gebruiken als observatiemateriaal in musea of getuigt dat juist van eerbieding voor de persoon. Zou een blank mens ook opgezet kunnen worden zoals *El Negro*? Westerman laat heel veel gaten over voor de lezer die hij/zij zelf mag invullen. Wie in staat is *El Negro en ik* volledig op zich in te laten werken, voelt zich tegenover ingewikkelde levensraadsels geplaatst.

Westerman heeft met *El Negro en ik* een verhaal geschreven dat een lezer persoonlijk kan raken, zeker als mensen zelf zijn geconfronteerd met racisme of discriminatie. Het verhaal roept boosheid en een onrechtvaardigheidgevoel op. In sommige passages laat het boek zich lezen als een openhartig zelfportret van de schrijver en dat maakt het voor lezers mogelijk om zich te vereenzelvigen met Westerman. *El Negro en ik* leverde mij persoonlijk als lezer heel veel (concrete) herkenning op: niet alleen heb ik vaak gediscussieerd over dezelfde dilemma's, in Zuid-Afrika heb ik op de universiteit (Westkaap-Universiteit) waar Westerman een lezing houdt en waar hij archieven doorpluist in de bibliotheek, zelf onderzoek gedaan voor mijn scriptie over de zelfregulering van de Zuid-Afrikaanse geschreven media. Ontwikkelingswerk doen is bovendien iets dat al heel lang in mijn hoofd speelt en bijna was ik geselecteerd voor een project van het NiZa (Nederlands Instituut voor Zuidelijk Afrika) in Zuid-Afrika. Tegelijkertijd las ik in Zuid-Afrika het boek *Een andere tongval* van Antjie Krog die in het laatste hoofdstuk van *El Negro en ik* een belangrijke rol speelt. Als lezer kan ik me heel sterk met de persoon (of schrijver) identificeren, Westerman geeft mij het gevoel dat ik gerust op zijn kompas kan varen. Het boek heeft mij geraakt, omdat het in vele opzichten één groot feest der herkenning is.

Institutie

Het feit dat *El Negro en ik* in 2005 de Gouden Uil Literatuurprijs in Vlaanderen wint, kan worden gezien als een bewijs dat de literaire non-fictie wordt geaccepteerd en gewaardeerd in het Nederlands taalgebied. Het boek van Frank Westerman is dat jaar de enige non-fictietitel op de shortlist. Westerman zelf ziet in de unanieme bekroning van zijn boek ook een erkenning van het non-fictie genre. In zijn dankwoord stelt hij gelijk voor – zoals hij al eerder in het *NRC Handelsblad* had gedaan - het formele onderscheid tussen fictie en non-fictie af te schaffen en te vervangen door een nieuw kwaliteitsonderscheid: ‘non-frictie’, een aanduiding voor boeken die de lezer onberoerd laten, en ‘frictie’: boeken die de lezers prikkelen en even uit het lood doen slaan. Recensent Arjan Peters van *de Volkskrant* benadrukt in oktober 2005 in een kritisch artikel over het selectieproces van de Gouden Uil Literatuurprijs dat *El Negro en ik* niet te vergelijken is met een roman (en dus geen literatuur is?), het boek kan volgens hem in ieder geval niet op één lijn worden gesteld met echte literatoren zoals Hella S. Haasse en Thomas Rosenboom.²⁶³ Recensenten in het *NRC Handelsblad* als Atte Jongstra en Pieter Steinz reageren echter wel enthousiast en kennen het boek wel het predicaat literatuur toe.

Het invoeren van de termen ‘Frank Westerman’ en ‘El Negro en ik’ levert bij het archief van LexisNexis Academic op 1 juli 2008 in totaal 272 artikelen op. Daarmee blijft het boek dus veel minder besproken dan *In Europa* (2488 artikelen) van Geert Mak, maar het boek van Westerman wordt in tegenstelling tot de bestseller van Mak wel beoordeeld op zijn literaire kenmerken, meer dan op de inhoudelijke correctheid. Het boek is vertaald in het Duits, Frans, Catalaans, Tsjechisch, Spaans, Engels, Italiaans en Zweeds.

El negro en ik heeft veel overeenkomsten met *De Plaag, het stille knagen van schrijvers, termieten en Zuid-Afrika* (2001) van de Vlaamse auteur David van Reybrouck. Voor beide maatschappelijk geëngageerde schrijvers is het eindpunt van hun onderzoek minder interessant als de weg ernaartoe. Beiden creëren een mengeling van verschillende non-fictiegenres die samen een literaire allure geven aan het boek. De auteurs delen ook hun grote persoonlijke inzet en durven zich duidelijk te profileren. Ze reflecteren uitvoerig op hun onderzoek, worstelen met twijfels en grossieren in intertekstualiteit. Zowel *El negro en ik* als *De Plaag* hebben verscheidene postmodernistische kenmerken. Beide boeken hebben de potentie om een plaats in een literaire canon te veroveren, vanwege hun veelzijdigheid en de universele en in feite ook tijdloze thema’s die ze problematiseren.

²⁶³ Peters, A. (2005, 14 oktober). *Hoe een luie AKO-jury wikt, zwijgt en beschikt*. De Volkskrant

3. Sonny Boy – Annejet van der Zijl

Na de documentaire *Jagtlust* (1998) en de Annie M.G. Schmidt-biografie *Anna* (2002) is *Sonny Boy* het derde non-fictieboek van Annejet van der Zijl (1962). In mei 2008 ging het 250.000ste exemplaar van het boek over de toonbank. De documentaire roman begint met een schets van twee gescheiden levenslopen in twee verschillende werelden, die van de katholieke Rika van der Lans in Nederland en die van Waldemar Nods in het exotische Suriname. De twee hoofdpersonen groeien in eerste instantie op in weelde, maar kiezen welbewust voor een ander leven. Op aanbevelen van zijn moeder, zoekt Waldemar zijn geluk in het “paradijs” Nederland, terwijl Rika wegloopt bij haar man en kinderen om het plezier in het leven terug te vinden. Door tal van omstandigheden loopt Waldemar als kostganger het leven van zijn hospita Rika binnen en in korte tijd slaan de vonken tussen de twee hoofdpersonen over.

In eerste instantie tracht het stel de relatie geheim te houden, terwijl Rika uit alle macht probeert de voogdij over haar kinderen terug te winnen. Wanneer Rika van haar ‘ocean swimmer’ (West-Indische immigrant) zwanger raakt is het schandaal geboren. In de jaren twintig en dertig viert het raciale denken in Nederland nog hoogtij en is een verhouding tussen een blanke gescheiden vrouw op leeftijd en een donkere Surinaamse jongen taboe. De relatie is gedoemd te mislukken, niet alleen vanwege de vijandige bekrompen omgeving en familie, maar ook door de barre economische omstandigheden. Twee weken voor de geboorte van hun zoon Waldy – de naar het liedje van Al Jolson vernoemde Sonny Boy – crasht de beurs in New York en is de economische wereldcrisis een feit. Zonder werk, geld of vrienden, lijkt een armoedig bestaan het enige uitzicht. Rika en Waldemar vechten echter tot ieders verbazing met verve voor hun relatie en doen vooral dankzij de ondernemersgeest van Rika de kritiek langzaamaan verstommen. Met hulp van Waldemar weet Rika een bloeiend pension op te zetten dat een geliefd vakantieverblijf wordt voor Nederlanders en Duitsers. Het leven wordt pas echt heel zwaar als de Duitsers Nederland gaan bezetten en het pension geen gasten meer trekt. Uit naastenliefde en vanwege het geld dat ze krijgen, besluiten Rika en Waldemar vier joodse onderduikers en een SS-deserteur in huis te nemen in hun nieuwe onderkomen aan de Haagse Pijnboomstraat. In januari 1944 worden ze verraden en opgepakt: Waldemar en Rika verdwijnen achter de tralies en de vrijgelaten ‘Waldy’ blijft eenzaam achter. Nooit zal hij zijn ouders weer zien. Zijn moeder Rika komt via kamp Vught in Ravensbrueck terecht, waar ze in gruwelijke omstandigheden sterft. Zijn vader belandt net voor het einde van de oorlog op het luxueuze plezierschip *Cap Arcona* waar hij met andere politieke gevangenen is

samengebracht. Zij worden echter slachtoffer van daadkrachtige RAF-piloten die de gevangenen met hun wapperende witte lakens voor Nazi's aanzien en het schip bombarderen. Met zijn zwemcapaciteiten weet Waldemar – volgens Van der Zijl – nog wel de kust te bereiken, maar daar wordt hij neergeschoten door een jonge Duitse soldaat.

Teksteigenschappen

Sonny Boy is discontinu vertelt en grotendeels uit scènes opgebouwd. De scènes sluiten vaak nauw op elkaar aan en bij grote sprongen zijn handige verbindingen gelegd. De scenische opbouw, vrijwel zonder dialogen, verleent het verhaal levendigheid, maar maakt het minder geschikt voor interpretaties door de verteller. Annejet van der Zijl schrijft steeds afwisselend heel zakelijk en dan weer met gevoel, inlevingsvermogen en mededogen. Haar stijl is soms journalistiek dan weer literair, maar verradt ondanks de distantie (ze cijfert zichzelf weg) haar enorme gedrevenheid. In *Sonny Boy* laat ze haar romantische verbeelding los op het rijke documentenmateriaal. Het verhaal, dat vanuit een auctoriaal vertellerperspectief is geschreven, roept dankzij het taalgebruik emoties op en laat de lezers de liefdesgeschiedenis mee-ervaren. De eerste scène over het zwemmen in de gevaarlijke rivier trekt de lezer gelijk het verhaal binnen en de laatste scène is bijzonder indringend en tegelijk door de symboliek (de ocean swimmer komt al zwemmend aan zijn einde) een geweldige afsluiter voor het boek.

'Rond vijf uur bereikte Waldemar het strand tussen Pelzhaven en Neustadt. Het was eb, en zo'n honderd meter voor de branding voelde hij vaste grond onder zijn voeten. Samen met een andere drenkeling doorwaadde hij het laatste stuk, door en door verkleumd en totaal uitgeput. Toen ratelden opeens mitrailleurs vanuit de duinen. Waldemars medezwemmer liet zich meteen vallen en hield zich dood, maar hij zag nog net hoe de zwarte man naast hem werd geraakt en onder water verdween.

En zo strief Waldemar Nods in de vloedlijn van de Oostzee, op 3 mei 1945, om omstreeks vijf uur in de middag. Het was nog geen achtenveertig uur voor het officiële einde van de oorlog. Hij werd doodgeschoten door soldaten in slecht zittende uniformen, met verschrikte jongensogen onder te grote helmen. Veel ouders dan zijn eigen zoon Waldy konden ze niet zijn, maar grootgebracht met de triomfen en de heilsleer van hun onoverwinnelijke Führer wisten ze niet wat te doen en schoten dus. Bloed mengde zich met ijskoud water, maar Waldemar voelde al geen kou of pijn meer. Hij wiegde op de golven, en de zee spelde alle vuil en ellende van hem af. Hij water was zijn vriend, zoals het dat altijd was geweest.

In Parimaribo naderde op dat moment het einde van de ochtend. De grietjebies lieten hun roep nog horen, maar de koopvrouwen aan de Waterkant pakten hun waren alweer in en de luiken van de huizen werden gesloten tegen de komende middaghitte. Het grijsbruine, warme water van de rivier klotste loom tegen de steigers en Waldemar zwom, hij zwom naar huis.

Het geciteerde fragment kan zo omgezet worden in beelden. Van der Zijl leeft zich helemaal in en verbeeldt zich in hoe de jonge Duitse soldaten eruit zien en zich gedragen. Het einde van Waldemar lijkt ze enigszins heroïsch en bevredigend te willen maken. In de laatste alinea beschrijft ze hoe het dagelijks leven er in Parimaribo aan toe gaat en dat het leven daar dus gewoon weer verder gaat. In totaal gebruikt ze negen adjectieven in het fragment, drie keer beeldspraak (zee spoelt ellende af, water altijd zijn vriend, zwemt naar huis) en veel afstandelijke observaties die zeer aangrijpend zijn.

‘Schrijven is verleiden, niets meer en niets minder,’ stelt de auteur in de interviewbundel *Meer dan de feiten* van Han Ceelen en Jeroen van Bergeijk.²⁶⁵ Van der Zijl schrijft met overtuigende beeldtaal en krachtige scènes, maar ook met literaire middelen als flashbacks en flashforwards, innerlijke monologen en perspectiefwisselingen, metaforen én spiegeleffecten. Ze vergelijkt de slavenplantages met de Duitse concentratiekampen die de geschiedenis zijn ingegaan als ‘zwarte gaten waar mensen zonder aanzien des persoons door werden opgezogen’ (p. 198). Zoon Sonny Boy die eveneens als Van der Zijl ooit carrière maakte als journalist (hij bij *Het Parool*, zij bij *HP/De Tijd* en diens voorloper Haagse Post) slaagt er op geen enkele manier in de herinneringen aan zijn ouders vast te leggen. Niet als feitelijk verslag of in romanvorm, maar ook niet als brief aan zijn ouders. ‘Telkens weer liep hij vast’ . Ook Van der Zijl ploetert en vervloekt regelmatig haar eigen engagement met het verhaal, maar zij vindt wel de juiste vorm en woorden (spiegeleffect). Daarbij koppelt ze de persoonlijke levensverhalen bijna moeiteloos aan de grote geschiedenis van de Tweede Wereldoorlog. Met haar vlotte pen rijgt ze de feiten en interpretaties aaneen, terwijl ze haar lezers over haar schouder laat meelesen in de geschiedenisboeken en een prachtig “echt gebeurd” verhaal vertelt. Regelmatig is ze genoodzaakt een afstandelijke toon te bewaren, maar soms kruipt ze in de hoofden van haar personages. Ze zadelt de lezer zo wel regelmatig op met twijfels: waar neemt haar verbeelding het over van de historische realiteit?

Soms overtreft de werkelijkheid het verbeeldingsvermogen. Dat geldt voor absurde zaken, zoals onlangs met de bekendmaking van het nieuws (april 2008) over de 24-jarige opsluiting van een dochter in Oostenrijk door Josef Fritzl, maar ook voor romantische gebeurtenissen die we kennen van op “werkelijkheid” gebaseerde films. *Sonny Boy* is zo’n

²⁶⁴ Zijl, A. van der.(2004). *Sonny Boy*. Nijgh & Van Ditmar, Amsterdam. p. 265-266.

²⁶⁵ Ceelen, H., Bergeijk, J. van.(2007). p. 232.

een romantisch verhaal dat zich bijna onmogelijk laat verzinnen. De liefdesgeschiedenis van Waldemar Nods en Rika van der Lans heeft bijna alles in zich waar een romantisch verhaal om vraagt: een mooie heftige liefde vol passie die wreed wordt verstoord door de oorlog. Van der Zijl schrijft het liefdesverhaal van twee gewone maar daadkrachtige mensen die continu tegen de stroom in moeten roeien maar desondanks tot aan het einde het hoofd boven water weten te houden. Ze kleedt het verhaal van de geschiedenis aan met de kernachtige schetsen van de maatschappelijke en historische achtergronden in de bewogen geschiedenis. Continu komen nieuwe tegenstellingen aan de oppervlakte: rooms-katholiek en protestant, donker en blank, goed en kwaad, zeden en zonde, leven en dood. De auteur creëert een “coincidentia oppositorum” (een eenheid van tegendelen) tussen het veerkrachtige liefdeskoppel en de destructieve impasse van de oorlog. Ook beschrijft ze heel subtiel hoe de nazi’s jaagden op de joden, maar de donkere mensen met een gevoel van fascinatie tegemoet treden, zoals we dat in een andere context ook terugzien in “De zwarte met het witte hart” van Arthur Japin.²⁶⁶

‘In een omgeving die er geheel en al op gericht was mensen hun individualiteit te ontnemen en tot een amorfe massa terug te brengen, werd hij dankzij zijn huidskleur nooit een nummer. Hij bleef een individu, een Mensch en dat feit alleen al gaf hem extra kansen. Want hoe minachtend de nazi’s zich in hun propaganda ook uitlieten over het zwarte ras, voor de meeste Duitsers – die zelf nauwelijks koloniën en dus geen gekleurde rijksgenoten hadden gehad – was een zwarte man nog iets uitermate exotisch.’ (p. 199).

Het motto van haar boek ontleent Annejet van der Zijl aan een citaat van de historicus Sebastian Haffner: ‘Wie iets van een bepaalde tijd wil begrijpen, moet biografieën lezen, en dan niet die van staatslieden, maar de in aantal veel te schaarse biografieën van onbekende burgers.’ Van der Zijl bewijst met haar boek dat deze stelling hout snijdt. De twee onbekende hoofdpersonen Waldemar Nods en Rika van der Lans raken in *Sonny Boy* verzeild in de grote geschiedenis die niet wordt beschreven vanuit het perspectief van de politieke elite, maar vanuit het perspectief van de gewone burger. Het is een zienswijze op de werkelijkheid die veel herkenbaarder is voor lezers die de tijd zelf hebben meegemaakt of mee-ervaren door de verhalen van ouders en grootouders.

Sonny Boy is tegelijk zo een onwaarschijnlijk mooi rond verhaal, dat een lezer soms twijfelt bij de accuraatheid van de literaire weergave. De minst kritische lezers zullen zich

²⁶⁶ Die vergelijking wordt gemaakt door recensent Marie van Beijnum in het Reformatorisch Dagblad op 16 maart 2005. *Bruin kind, blauwe ogen. Annejet van der Zijl beschrijft de onmogelijke geschiedenis van Sonny Boy.*

waarschijnlijk laten overtuigen door de foto's – in dit boek van grote waarde – die heel goed aansluiten op het vertelde verhaal. *Sonny Boy* roept echter de vraag op hoever een auteur van literaire non-fictie mag gaan om een verhaal literair aan te kleden. Zelf schrijft Van der Zijl dat het boek is gebaseerd op 'authentiek materiaal en verifieerbare, door de diverse betrokkenen bevestigde feiten'.²⁶⁷ Heel veel feiten worden echter niet hardgemaakt omdat een uitvoerige bronvermelding ontbreekt. De geloofwaardigheid staat soms op het spel. Is het waar dat de ex-man van Rika – die om redenen van privacy van de familie een andere achternaam krijgt aangemeten – zijn handen teveel liet wapperen? Hoe weet Van der Zijl dat de gevangengenomen vrouwen de laatste kilometers naar Ravensbruck fier marcheren door het landschap? Hoe kan Van der Zijl de gedachten van Rika lezen? Was de zwarte zwemmer - die na de ondergang van het passagiersschip *Cap Acona* de kust weet te bereiken, maar alsnog wordt doorgeschoot door een jonge Duitse soldaat – wel echt Waldemar? Het zijn vragen waar kritische lezers mee achterblijven, omdat ze het verhaal wel mooier, aantrekkelijker en sterker maken maar niet geloofwaardiger. Net als collega Geert Mak wordt Annejet van der Zijl daarnaast ook gewezen op historische en feitelijke onjuistheden. Zo constateert recensent Pieter Steinz van het *NRC Handelsblad* een foute datering van de dood van Mussolini (niet tijdens kerstmis 1943, maar zestien maanden later) en een vreemde beschrijving van Fulljude in plaats van Volljude.²⁶⁸ De Wannsee-conferentie van 20 januari 1942 is volgens wetenschappelijke historici niet het moment – zoals Annejet van der Zijl en Geert Mak schreven - dat tot de Endlösung van de Judenfrage is besloten. Dat kan niet het geval zijn, schrijft bijvoorbeeld de Amerikaanse historicus Mark Roseman in zijn boek *De Villa, Het Meer, De Conferentie - Wannsee, 20 januari 1942*. 'Ten eerste was Hitler er niet bij. Bovendien begonnen de massamoorden op joden al direct na de inval in de Sovjet-Unie, juni 1941.'²⁶⁹

Annejet van der Zijl verdient tegelijk ook veel krediet voor haar verhaal: ze laat de lezer voelen hoe Nederlanders zich door de barste tijden, zoals de Duitse bezetting, worstelden. Ze beschrijft heel levendig hoe de oorlog het leven van mensen persoonlijk heeft beïnvloed. Hoe mensen op allerlei manieren probeerden te ontkomen aan de massadeportaties naar Duitsland, bijvoorbeeld door zichzelf ernstig te blesseren, hoe mensen hun eigen hachje redden door anderen te verraden, hoe intimiderend de ondervragingen van de machtsbeluste

²⁶⁷ Zijl, A. van der. (2004). p. 269.

²⁶⁸ Steinz, P.(2004, 3 december). *Het verraad van de Pijnboomstraat. Van der Zijl schreef de geschiedenis van 'Sonny Boy'*. NRC Handelsblad.

²⁶⁹ Citaten zijn afkomstig uit: Blokker, B. (2002, 3 mei/ gewijzigd in 2008, 26 februari). *Wannsee: alle misdaden in één vergadering*. NRC Handelsblad.

Nederlandse kapiteins waren, hoe het geduld van families op de proef werd gesteld door de onzekerheden over het lot van geliefden en hoe donkere mensen werden bejegend als ruimtewezens.

Werking

Van der Zijl heeft een feitelijk levensverhaal geschreven zonder al te veel psychologische of cultuursociologische bespiegelingen. Dat kan als een gemiste kans worden ervaren, maar weinig lezers lijken zich eraan te storen. Sommige lezers zien in *Sonny Boy* zelfs een pleidooi voor ‘pacifisme’, ‘verbroedering van volken’ of ‘mededogen’ een ander leest er een aanklacht tegen het racisme in.²⁷⁰ Het verhaal leent zich volgens de schrijfster niet voor al te filosofische beschouwingen, maar Annejet van der Zijl laat de lezer wel nadenken over de onmacht en kwetsbaarheid van de mens enerzijds en anderzijds de noodzaak van het bekommeren om het lot van anderen en het geloof blijven houden in een goede afloop. Zelfs in de moeilijkste omstandigheden willen de hoofdpersonen het goede doen. Ze laat tevens zien dat het onmogelijk is altijd controle te houden over de belangrijke zaken die buiten onszelf liggen. In een interview met dagblad Tubantia/ Twentsche Courant *Sonny Boy* beargumenteert Annejet van der Zijl dat *Sonny Boy* vooral een hoopgevend boek is. ‘In de Surinaamse cultuur heeft de geschiedenis alle zwarten tot slachtoffer gemaakt, maar Waldemar is geen slachtoffer. Als mens niet. Ik hoop daarom dat mijn boek ook in Surinaamse kringen wordt gelezen. Het is goed om ook andere rolmodellen tegen te komen. Gemengd bloed betekent dat je net zo hard afstamt van slavenhouders als van slaven. Het is een hoopgevende gedachte dat je per generatie opnieuw kunt beginnen. Eigenlijk is dat het enige wat je kunt doen.’

In een interview met *Trouw* merkt Annejet van der Zijl op dat ware verhalen zeggingskracht hebben. ‘Uit reacties van lezers merk ik dat juist dat perspectief van het gewone en alledaagse aanspreekt. Mensen horen graag over de keuzes die anderen in hun leven maakten. Daar kennis van nemen, maakt je eigen leven ruimer. Misschien juist nu, in onzekere tijden, waarin we zelf ook nog niet weten hoe dingen verdergaan.’²⁷¹ Van der Zijl zegt zelf vragen over het leven uit te zoeken via haar verhalen: ‘welke kaarten krijgen mensen gedurende hun leven in handen gespeeld, onder welke omstandigheden gebeurt dat en wat doen ze daar dan vervolgens mee.’²⁷² Zo kan het boek dus ook worden gelezen.

²⁷⁰ Reacties staan op www.boekboek.nl/boekboek/show/id=36148, geraadpleegd op donderdag 3 juli 2008.

²⁷¹ Kieskamp, W.(2005, 24 december). *Annejet van der Zijl schrijft alsof ze er bij was*. *Trouw*.

²⁷² Ceelen, H., Bergeijk, J. van.(2007). p. 232.

Het boek speelt sterk in op de gevoelens en belevingen van lezers. ‘Een verhaal dat je dat je soms de adem beneemt en in verbijstering achterlaat,’ schrijft Aleid Truijens in *de Volkskrant*.²⁷³ Emma Brunt is in *HP/de Tijd* al even lovend: ‘Het drama (...) is even beeldend als in een roman. Mij heeft het verhaal tot tranen toe bewogen, iets wat ik van menig roman niet kan zeggen.’²⁷⁴ Pieter Steinz noteert in het *NRC Handelsblad* zelfs dat Annejet van der Zijl het ‘Romeo en Julia’ moeilijk maakt.²⁷⁵ *Sonny Boy* is een boek dat volgens de meeste lezers ontroert, boeit en nimmer verveelt. Zoals eerder opgemerkt is dat deels te danken aan het meeslepende taalgebruik van de auteur en de wijze waarop ze verhaallijnen knap aan elkaar weet te verbinden. Het lijkt er vaak op dat ze als toeschouwer bij de gebeurtenissen aanwezig is. De lezer is zich daar niet van bewust en wordt het verhaal ingezogen en heeft daarom minder oog voor de manier waarop het verhaal in elkaar heeft gezet. De esthetische ervaring van *Sonny Boy* is in dat opzicht beperkt.

Institutie

Sonny Boy heeft gezien de reacties veel losgemaakt in de pers en bij een groot deel van het lezerspubliek. Annejet van der Zijl en *Sonny Boy* zijn in het LexisNexis Academic archief (tot 1 juli 2008) samen goed voor 477 artikelen. Website LiteRom heeft twaalf krantenknipsels over het boek opgenomen in het archief. Het boek wordt door een enkele historicus besproken, maar vooral door literatoren beoordeeld. Is *Sonny Boy* een documentaire of een roman? De recensenten zijn verdeeld, het boek bevindt zich in de schemerzone tussen de twee genres is en wordt daarom het best omschreven als literair non-fictieboek. Overigens zijn de literaire critici over het algemeen bijzondere ingenomen met het boek, alleen recensent Thomas Vanheste is uitgesproken negatief. Volgens hem toont *Sonny Boy* aan dat het genre van de literaire non-fictie ook zijn problemen kent. ‘Soms laat Van der Zijl als een romanschrijver de verbeelding de vrije loop, en dan verzaakt ze aan haar morele plicht als non-fictieschrijver recht te doen aan mensen die werkelijk hebben bestaan en wier nazaten op deze wereld rondlopen. Maar meestal beperkt ze zich tot een beschrijving van de buitenkant in een journalistieke reportage-stijl, zodat haar personages en de grote geschiedenis die ze invoelbaar wil maken schetsmatig blijven.’²⁷⁶

²⁷³ Truijens, A.(2004, 19 november). *Zwemmend de ondergang tegemoet. Annejet van der Zijls hartverscheurende geschiedenis van twee ongewone geliefden*. De Volkskrant.

²⁷⁴ Brunt, E.(2004, 3 december). Het hoe & waarom van heldendom. *HP/De Tijd*.

²⁷⁵ Steinz, P.(2004, 3 december). *Het verraad van de Pijnboomstraat. Van der Zijl schreef de geschiedenis van ‘Sonny Boy’*. NRC Handelsblad.

²⁷⁶ Vanheste, T.(2005, 12 februari). *De viriele zwarte man. Faction, de verbeelding aan de macht*. Vrij Nederland.

Sonny Boy zou aanspraak kunnen maken op een plek in de literaire canon. *Sonny Boy* leidt de lezer langs enkele van de meest fascinerende episodes in de westerse geschiedenis, van de katoenplantage in het koloniale Suriname en het gouden Paramaribo tot de gruwelijke laatste oorlogsmaanden in het noorden van Duitsland. In dat opzicht is het vooral een tijdsdocument, maar tegelijk is de ontroerende en aangrijpende geschiedenis van een onmogelijke liefde die toch kon, een tijdloos verhaal.

4. Altijd roomboter – Nelleke Noordervliet

Nelleke Noordervliet (1945) schrijft sinds 1987 romans, essays, geschiedenis, verhalen en columns. Op haar boek *Altijd Roomboter* weigert ze een etiket van “essay”, “roman” of “geschiedschrijving” te plakken: het is een symbiose van fictie en werkelijkheid, historie en verzinsel, familieverhaal en tijdsdocumentaire, biografie en roman. ‘In *Altijd roomboter* heb ik geen enkele van de drie genoemde genres de voorrang willen en kunnen geven. Ik heb het leven van mijn overgrootmoeder aan de vergetelheid willen ontrukken, en beschrijven niet zozeer wie zij “nu eigenlijk was”, maar “wie zij geweest zou kunnen zijn.”

Altijd Roomboter is het portret van de overgrootmoeder van de schrijfster: Engelbertha Teljeur-Wiggelaar die leefde van 1856 tot 1953. Ze stamt uit een arbeidersgezin en dient al op jonge leeftijd de kost te verdienen als dienstbode bij een familie van stand. Wanneer ze zwanger raakt van de zoon des huize wordt ze zonder pardon op straat gezet. Ze keert terug naar het burgerweeshuis in Arnhem, waar de weesmoeder haar toespreekt. ‘Zo is het leven, kind. Je moet erin berusten. Je moet je plaats kennen en niet in opstand komen tegen het lot. Het is je eigen schuld. De schuld van je zondige vlees’ (p. 15) Een paar dagen na de bevalling komt haar zoon te overlijden. Als ze terugkeert naar de stad wordt ze opnieuw dienstbode en wederom wordt ze het slachtoffer van een “keurige” heer die haar zwanger maakt van een dochter: Engelbertha. De hoofdpersoon schikt zich in het bestaan als ongehuwd en alleenstaande moeder. Na enkele jaren leert ze in Leiden de vriendelijke zilversmid Bram Teljeur kennen met wie ze trouwt. Het huwelijk kenmerkt zich door lethargie. Samen krijgen ze twaalf kinderen, maar echte ambities koesteren ze niet. ‘Wie geboren is voor een dubbeltje, wordt nooit een kwartje,’ schrijft Noordervliet over de dan heersende tijdgeest. Het leven kabbelt voort en als haar man sterft verkast Engelenbertha naar de krappe woning van haar jongste dochter Rika waar ze op 12 oktober 1953 komt te overlijden.

Teksteigenschappen

Noordervliet vertelt haar verhaal in korte rechttoe - rechtaan zinnen die weinig aan de verbeelding overlaten. Met haar sobere schrijfstijl en verhalende vertelvorm giet de geschiedenis van haar overgrootmoeder in een vervreemdend verhaal vol beschouwingen. Noordervliet is wars van mooischrijverij, gebruikt geen onnodige bijvoeglijk naamwoorden, maar is soms meedogenloos in haar beschrijvingen van haar overgrootmoeder die ze karakteriseert als 'wanstaltige poppenbenen aan een wanstaltig poppenlichaam geschroefd' (p. 173-174). Ze speelt met tijdsversnellingen en tijdsvertragingen, flashbacks en flashforwards en stijlfiguren.

Altijd Roomboter is van alle boeken in het corpus het meest interactief. Noordervliet voert de lezer mee op haar zoektocht, spreekt haar/hem toe en heeft de neiging de lezer haar eigen standpunten op te leggen. Ze laat blijken hoe bewust ze zich is van haar schrijversrol en tegelijk moedigt ze de lezer aan om niet alleen als een tweede lezer mee te lezen maar zich even bewust te worden van het schrijversbewustzijn. Noordervliet flirt opzichtig met de lezer, ze geeft voortdurend knipoogjes die zich vertalen als 'ach, het is slechts een verhaal'. Enerzijds voelt de lezer een nabijheid van de schrijfster, anderzijds veroorzaakt haar structuur een vervreemdingseffect. We zien dat Noordervliet in haar mix van essay, roman en geschiedschrijving steeds weer nieuwe kunstgrepen uithaalt. Het is een soort "action painting"²⁷⁷ waarbij de schrijfster continu nieuwe situaties bedenkt waarin haar overgrootmoeder een rol speelt: het is alsof ze voortdurend wordt meegesleurd door haar ongeremde inspiratie en verbeeldingskracht. Op die manier zorgt ze ervoor dat het boek in beweging blijft, terwijl de lezer zich afvraagt wat de grenzen zijn van haar vertelling.

'Mijn verbeelding heeft mijn overgrootmoeder een kort ogenblik geplaatst in het centrum van de regering, heeft haar even doen ruiken aan het landsbelang' (p. 84).²⁷⁸

'Ik voer mijn verboden fantasie verder: Freud liep op de Witte Singel, inderdaad verdwaald, en werd overvallen door een pittige regenbui die hem doorweekte. (...) Engelbertha zag het gebeuren en kreeg medelijden met de keurige heer, die eruitzag als een professor. 'Kom binnen heeft ze tegen hem gezegd' (p. 133).

De bewustwording van het verhaal is en blijft gedurende het hele boek groot. Steeds opnieuw zet de schrijfster of verteller in het verhaal een stap naar buiten om het gebeuren van een

²⁷⁷ Action Painting is een manier van werken in de Amerikaanse abstracte expressionistische kunst (zoals Jackson Pollock) en informele schilderkunst van de 20e eeuw. De wortels ervan liggen in het Surrealisme, in die visie van het surrealisme waarin 'het automatische' centraal staat - de associatie-techniek, de *écriture automatique* in de literatuur en, toegepast op schilderkunst, het 'automatische' tekenen/handelen. Geraadpleegd op de website www.aat-ned.nl/wwwopac.exe?databa op dinsdag 26 augustus 2008.

²⁷⁸ Noordervliet, N.(2005). *Altijd Roomboter*. Uitgeverij Augustus, Amsterdam.

veilige distantie te bekijken. ‘1913. Daar ben ik nog niet in mijn verhaal. Maar de werkelijkheid van de krantenfoto vandaag (4 oktober 2004, n.v.) doet me daarbij stilstaan. 3 oktober 1913’ (p. 106). Of: ‘Op dit punt in mijn verhaal gekomen voelde ik de behoefte weer eens in het Gemeentearchief van Leiden rond te snuffelen’ (p. 147). Noordervliet laat duidelijk blijken dat ze bezig is met een vertelling, dat wat zij heeft mee te delen in een bepaalde vorm is gegoten en dat die vorm voor haar prominent deel uitmaakt van de roman. Door de overaccentuering van de vorm laat ze merken dat haar boek geen directe nabootsing is van een “werkelijkheid”.

Ze toont dat bijvoorbeeld heel expliciet aan in de worsteling met haar onderzoeksobject, haar overgrootmoeder:

‘Wie is ze? Ik heb haar ontworpen, ik heb haar geconstrueerd, in een personage gegoten. Ze blijven gescheiden: mijn Engelbertha en de echte Engelbertha. Wat ik ook doe: het plaveisel beschrijven waarop ze loopt, de contouren schetsen van de oude stad waar ze woont, de verhalen vertellen die tijdens haar leven de ronde deden, verhalen over de kleine wereld om haar heen en over de grote wereld en historische personen, ze ontsnapt me. [...] Ze zit in me, maar ik kan haar niet isoleren, zoals in een laboratorium stoffen worden gescheiden en geïsoleerd. (p. 107)’

Vrijwel alle verhaalfragmenten gaan gepaard met bespiegelingen over het krachtdadige vrouwenfiguren, het lot van de vrouw in de geschiedenis, de relatie tussen man en vrouw of tussen moeder en dochter en de kloof tussen arm en rijk. De schrijfster doorbreekt doelbewust de illusie van het zogenaamd werkelijke. Ze benadrukt dat het om een vertelling gaat, dat ze even veronderstelt dat het zo is gegaan of zo had gekund: het vervreemdingseffect. Ze geeft continu aan dat wat ze vertelt geen verslag van de voorbijgetrokken werkelijkheid is. Wanneer Bram Teljeur verliefd raakt op Engelbertha en haar zoent, schrijft Noordervliet: ‘Zo kan het zijn gegaan, maar het is niet waarschijnlijk’ (p. 58). En de verzonden sollicitatie van haar overgrootmoeder bij het Koninklijke Paleis als min, eindigt ze met de woorden: ‘Ik zou wel willen dat ze zo dapper had gesproken, gesteld dat deze hele scène zich in werkelijkheid had afgespeeld. Maar geholpen zou het niet hebben’ (p. 84). Noordervliet blinkt uit in zelfrelativering blijkt uit zinnen als ‘ik verstout mij te menen’ of ‘ik kom op de gedachte’.

Altijd Roomboter is wellicht een essayistische geschiedschrijving, gelet op het aantal verhandelingen zoals op pagina 113 en 114.

‘Naarmate de kloof dieper en de rijkdom meer nabij is en er bovendien geen enkel religieus excuus is voor de ongelijkheid wordt armoede ondraaglijker. Niet alleen voor de armen, maar ook voor de rijken die de smaak van

hun bezit gemengd zien met de alsem van een slecht geweten. Het gemiddelde gezin in een Ethiopisch dorp knarst niet de tanden van spijt in de wetenschap dat ik overvloed heb. Ze zien mij niet. Het wordt vreemder en vervreemdend wanneer het dorp een satellietverbinding heeft en in het dorre, barre, Ethiopische land de beelden van het rijke Noorden als haviken neerstorten op de hoofden van jonge, sterke mannen en hongerige oude vrouwen. Onze wereld is voor hen het equivalent van Star Trek: de beelden van vetzuchtige pubers, happend in een hamburger, komen tot hen vanuit een timewarp, worden door een wormgat vanuit een totaal andere dimensie geperst. Het is niet waar. Het is fictie. Zo doen wij op onze beurt ons best de honger in Afrika te beschouwen als kleurrijke fictie. Armoede moet je ruiken. Rijkdom moet je ruiken. Anders bestaat niet.'

Nelleke Noordervliet, Altijd Roomboter.

Noordervliet reconstrueert het levensverhaal van haar overgrootmoeder, waarbij ze de persoonlijke verhalen van Engelbertha koppelt aan de beschrijvingen van belangrijke maatschappelijke perioden gedurende haar leven. Het verhaal heeft als elk verhaal een begin en een einde, maar tussendoor maakt de schrijfster continu uitstapjes waarin ze bepaalde maatschappelijke ontwikkelingen onder de loep neemt of een loopje neemt met de feiten om te onderzoeken hoe 'de werkelijkheid had kunnen zijn'. Regelmatig zet ze de lezer doelbewust op het verkeerde been: 'Ik zie de feiten. Ik moet er zelf het verhaal achter verzinnen. Een onwaarschijnlijk onwaar verhaal' (p. 130). Het spanningsveld van fictie en werkelijkheid probeert ze optimaal uit te buiten.

'Nu ik mijn eigen overgrootmoeder tot onderwerp maak van mijn speculaties en psycho-exercities, ervaar ik meer dan ooit tevoren de grenzen en de onmogelijkheden van geschiedschrijving en historische fictie. Ik heb het recht haar te vormen naar eigen idee, of de werkelijkheid daar nu aan beantwoordde of niet. Maar ik ben voorzichtig, omdat naar mate ze ouder wordt de leden van de familie die ik beter heb gekend hun plaats in de geschiedenis gaan innemen. De werkelijkheid beperkt de fictie. Ik wil de werkelijkheid, maar de fictie verschaft geen toegang. Niettemin zal ik voor de duur van dit boek blijven proberen (essayer) de omstandigheden die geleid hebben tot basisvoorwaarden van mijn eigen bestaan (ik ben geboren in het huis van mijn grootvader, haar zoon) te schetsen en te duiden. Ik tast naar mijn weg. (p. 118).

In *Trouw*²⁷⁹ merkt recensent Tom van Deel op dat in sommige passages verschillende perspectieven door elkaar heen lopen, zoals die van moeder, verteller of schrijfster in de onderstaande passage.

'Ze kijkt naar haar zoon. Een belletje spuug glanst op zijn mondje. Er zit een korstje rond zijn neus. Hij is gerimpeld als een oud mannetje. Ze vindt hem lelijk, hij fronst zijn voorhoofd alsof hij voortdurend zuur proeft. Zou ze het erg

²⁷⁹ Deel, T. van. (2005, 26 februari). *Een slavin van de rijken. Demonstratief portret van 19^{de}-eeuwse dienstbode*. Trouw.

vinden als hij doodging? Hij is mijn vlees en bloed, denkt ze, maar hij kan net zo goed van een ander zijn. Hij voelt niet eigen. Hij is van zijn vader, denkt ze. Hij is door zijn vader in mij geplant. Maar zijn vader weet niet van zijn bestaan. Ze zucht. Zo gaat dat. Ze had het kunnen weten. Zo naïef was zo ook weer niet. Niettemin hoop je altijd dat het voor jou anders zal zijn. Natuurlijk had hij gezegd: ik zal voor je zorgen, wat er ook gebeurt. Dat zeggen alle mannen die een meisje ontmaagden' (p 13-14).

'In mijn overgrootmoeder, dienstbode, vrouw, ongehuwde moeder van eenvoudige komaf, is de negentiende eeuw geconcentreerd aanwezig' (p. 27), schrijft Noordervliet. Daar zit een kern van waarheid in, maar dat komt ook door de vele manipulaties van de auteur. Noordervliet laat Engelbertha samensmelten met haar tijd en plaats waardoor de geschiedenis van de negentiende en twintigste eeuw wordt weerspiegeld in één persoon. Door het verhaal van haar oma te reconstrueren, vertelt ze tegelijk over de politieke en maatschappelijke omstandigheden in de negentiende en twintigste eeuw in Nederland. Zo schrijft ze ietswat moralistisch, maar overtuigend, over de moeilijkheden en kwellingen van het vrouwelijk leven in de twee eeuwen.

Lezers krijgen een compacte studie over het fenomeen van de dienstboden voorgeschoteld en leren meer over het verzet en het socialisme in de tijd van dominee Domela Nieuwenhuis. Wellicht zullen veel (over)grootmoeder zich in het verhaal herkennen en in het beeld dat de schrijfster van de geschiedenis schetst waarin vrouwen monddood worden gemaakt en hun lot moedig moeten dragen. Grootmoeder Engelbertha worstelt met de geldende conventies van het burgerlijke leven. Het is de problematiek van een intelligente vrouw die ver beneden haar kunnen moet werken om maatschappelijk te functioneren. Ook voor vrouwen op middelbare leeftijd grossiert het boek waarschijnlijk in belangrijke herkenningspunten over het huwelijk, de vrouwelijke onderdanigheid en het gevoel nooit voor gelijkwaardig te worden aangezien. Voor mannen ligt die herkenning minder voor de hand, mede omdat ze zich minder snel zullen identificeren met de schrijfster en de grootmoeder van de schrijfster. *Altijd Roomboter* heeft ook een actuele relevantie omdat de emancipatie van de vrouw in Nederland volgens Noordervliet nog niet helemaal is volbracht en vrouwen zeker in de economische wereld niet altijd op waarde worden geschat. De verteller of de schrijfster weigert zich vanzelfsprekend neer te leggen bij die situatie.

Werking

Nelleke Noordervliet staat bekend als een "denkende schrijfster" en dat drukt duidelijk een stempel op het boek. Het schrijven van een roman is voor haar een vorm van toegepaste

filosofie, en ‘het is het mooiste als je de filosofie erin niet meer herkent’.²⁸⁰ De auteur speelt heel opzichtig met de werkelijkheidsillusie van de lezer door haar welbewuste anachronismen en uitbraken uit het verhaal. Ze trekt Sigmund Freud en de psychoanalyse letterlijk het boek in door ze in verband te brengen met haar overgrootmoeder. Noordervliet deelt haar eigen onderzoek, haar beschouwingen en meningen onverbloemd met haar lezers. Ze zet haar lezers aan het denken over vrouwenarbeid, het huwelijksmoraal, de psychoanalyse en het fenomeen van ‘wie voor een dubbeltje wordt geboren, wordt nooit een kwartje’ (p. 40). Het verhaal maakt lezers ook duidelijk dat vrouwen de wereld en zichzelf in alle tijden heel anders beleven dan mannen. *Altijd Roomboter* heeft raakvlakken met het non-fictieboek *Het zwijgen van Maria Zachea* (2001) van Judith Koelemeijer, waarin het familierelaas over twaalf broers en zussen die hun oude moeder verzorgen wordt gekoppeld aan de oer-Nederlandse geschiedenis. In sommige opzichten is Noordervliet vollediger, bijvoorbeeld door het verhaal van een breder sociaalhistorisch perspectief te voorzien.

Noordervliet geeft het boek actuele relevantie door de geschiedenis van de negentiende eeuw naar de actualiteit te voeren. De tweedelingen arm-rijk, belangrijk-onbelangrijk, onderklasse en bovenklasse bestaan nog steeds en ook de seksuele onderdrukking en de mannelijke superioriteit zijn niet helemaal verdwenen in de huidige maatschappij. Onoverbrugbare standen en cultuurverschillen zijn belangrijke thema’s in *Altijd Roomboter*. In de verbeelding van Noordervliet zou overgrootmoeder Engelbertha zo ooit hebben gesolliciteerd op de betrekking van min aan het koninklijk hof, vlak voor de geboorte van prinses Wilhelmina. Ze hoopte zo de maatschappelijke ladder op te klimmen. Maar het standsverschil was onoverbrugbaar: Engelbertha werd niet aangenomen. We zien dat de auteur tegelijkertijd de lijnen van de geschiedenis van haar overgrootmoeder door naar zichzelf. ‘De omstandigheden die geleid hebben tot de basisvoorwaarden van mijn eigen bestaan te schetsen en te duiden’ (p. 118). Doordat de schrijfster zich de nodige vrijheden veroorloofd met betrekking tot de feiten, geeft ze verrassende perspectieven op de geschiedenis die ons allemaal wel bekend is.

Bij het lezen van *Altijd Roomboter* wordt zelden ontroering opgeroepen. Vanzelfsprekend gaan het overlijden van het eerste kind, de kortstondige scheiding van Engelbertha en Abraham Teljeur en de geboorte van een blinde “simpele ziel” Guus die tijdelijk in een gesticht wordt geplaatst, de lezer niet in de koude kleren zitten maar tegelijkertijd beschrijft Nelleke Noordervliet de gebeurtenissen heel zakelijk en bijna

²⁸⁰ Noordervliet, N.(1997). *Denken, schrijven en geloven. In: Denkende schrijvers over filosofie en literatuur* (1997). Uitgeverij Erven J. Bijleveld, Utrecht. p. 26.

emotieloos. Het verhaal grijpt niet aan, komt inhoudelijke plat en onwaarachtig over en wemelt van de toevalligheden. De uitweidingen, trucjes, verhaalonderbrekingen en auctoriale bewustwordingen breken het verhaal en de beleving van het verhaal op. Door alle experimentele kunstgrepen die de auteur uithaalt, gaat de aandacht bijna automatisch naar de wijze waarop ze het verhaal heeft gecomponeerd. Die “esthetische ervaring” is de grootste kwaliteit van het boek.

Institutie

Altijd Roomboter neemt een geheel eigen plaats in binnen de *litteraire non-fictie*, als het al binnen die categorie kan worden verplaatst. In dit artikel krijgt ze die positie wel: weliswaar past Noordervliet continu vervreemdingseffecten toe en overaccentueert ze de vorm, ze geeft ook duidelijk weer wat uit haar fantasie is voortgekomen en wat uit documenten, gesprekken en archiefstukken is achterhaald. Het boek steekt overigens met “slechts” 68 vermeldingen in het archief van LexisNexis Academix schil af tegen *In Europa* van Geert Mak of *Sonny Boy* van Annejet van der Zijl. In verhouding zijn er daarentegen wel veel recensies (11) opgenomen in het knipselkrantenarchief LiteRom. De meeste recensenten hebben het boek met gemengde gevoelens ontvangen, alleen Ingrid Hoogervorst van *De Telegraaf*²⁸¹ en Jef Coeck van het Vlaamse dagblad *De Tijd* zijn louter positief. ‘Het grote punt bij dit soort gewaagde ondernemingen is natuurlijk de geloofwaardigheid,’ stelt Coeck. ‘De auteur mag zolang fantaseren als de lezer meegaat. Daar houdt het op. De voorraad uitdrukkingen en wendingen van Nelleke Noordervliet, om de tekst en zichzelf intact te houden, lijkt wel onuitputtelijk. Het leidt gelukkig niet tot een overvloedig gebruik van de voorwaardelijke wijs. En goddank ook niet tot hypocriete pseudo-vérités. De schrijfster heeft erover nagedacht. Zij wordt niet wanhopig of kwaad, ze gaat gewoon door op haar eigen ritme van veronderstellingen, zonder gêne. [...] De auteur heeft het recht een personage te vormen naar eigen idee, maar de werkelijkheid beperkt in dit geval de fictie. Blijven proberen ('essayer') was haar devies. En die poging is zonder meer geslaagd.’²⁸² Tom van Deel meent in *Trouw* dat Noordervliet ‘de hele collectieve geschiedenis’ beter had kunnen vangen in ‘een vrijwel geheel verbeelde “historische” roman over haar grootmoeder’. Want dan ‘had de fictie de menigte witte plekken op de landkaart van deze vrouw met verve ingevuld’.²⁸³ Ik heb de

²⁸¹ Hoogervorst, I.(2005, 4 maart). *Overgrootmoeder uit de massa gelicht. Nelleke Noordervliet schrijft over eigenzinnig familielid*. De Telegraaf.

²⁸² Coeck, J.(2005, 19 februari). *De afkeer van margarine. Een emokroniek*. De Tijd.

²⁸³ Deel, T. van. (2005, 26 februari). *Een slavin van de rijken. Demonstratief portret van 19^{de}-eeuwse dienstbode*. Trouw.

neiging die opvatting te delen, al bewonder ik de manier waarop ze het verhaal heeft gecomponeerd – alleen weet het verhaal me niet in te pakken of te ontroeren.

Het boek is voor deze thesis interessant omdat het enerzijds het schrijfproces van de non-fictionalist blootlegt en anderzijds indirect de gebreken van de literaire non-fictie, de familiegeschiedenis en de *oral history* aanstippelt. ‘Nu ik probeer mijn overgrootmoeder te benaderen, haar leven en haar opinies te reconstrueren, bevind ik mij in ieder opzicht aan de nadelige kant van de vergelijking. Ik heb geen levend wezen meer voor me, ik heb brokstukken van een oral history slechts in mijn eigen gebrekkige, vervormende geheugen, zodat er op geen enkele manier een historische waarheid te vormen is. Wat ik nastreef heeft echter wel degelijk behoefte aan meer dan historische feiten en data, zelfs aan meer dan historische beschouwingen en interpretatie van de periode waarin ze leefde. Wie was ze, wat kon ze denken, voelen, hopen en verwachten, en hoe verhouden haar emoties en gedachten zich tot die van de generatie vrouwen die op haar zijn gevolgd, die in zekere zin uit haar zijn voortgekomen. Het moeilijkste van ieder historisch onderzoek is erachter te komen hoe mensen dachten en voelden. Projectie is niet te vermijden’ (p. 26).

Altijd Roomboter wordt geschaard onder de familiegeschiedenissen die momenteel populair zijn onder een grote groep lezers. Het boek, dat tevens in het Engels is vertaald, leent zich waarschijnlijk niet voor een canonisering: daarvoor is het te doorzichtig, te gekunsteld en te voltrokken met platte ironie.

5. Het uur van de rebellen – Lieve Joris

De internationaal bekende auteur Lieve Joris (1953) legt zich al sinds de jaren tachtig toe op non-fictie en is daarmee één van de meest ervaren auteurs van literaire non-fictie. Bekende boeken van haar hand zijn ondermeer *Terug naar Congo*, *Poorten van Damascus*, *Dans van de luipaard* en het tweemaal bekroonde boek *Mali Blues*. In haar laatste boek *Het uur van de rebellen* (2006) thematiseert ze opnieuw de bloedige strijd tussen de Hutu en de Tutsi-groeperingen in Congo. In het voorblad schrijft ze dat ‘het boek is gebaseerd op bestaande personages, situaties en plaatsen, zonder er ooit helemaal mee samen te vallen’. Haar hoofdpersonage is een samenvoeging van verschillende personages. De auteur benadrukt echter dat niets is verzonnen en dat ze haar hoofdpersonage Assani niets in de mond heeft gelegd.²⁸⁴ Alles wat ze heeft opgeschreven stoelt op feiten, interviews en documenten. Om het

²⁸⁴ Dijkgraaf, M.(2006, 6 november). ‘Ik schrijf, dus ik ben spion’. NRC Handelsblad.

hoofdpersonage diepgang te geven, wisselt de auteur voortdurend het heden (2003/2004) af met het verleden (vanaf 1967) waarin Assani's achtergrond wordt geschetst.

Het uur van de rebellen vertelt het verhaal van Zikiya Assani, een Congolees met Rwandese roots. De jonge Assani groeit op in de hoogvlakten van Oost-Congo, waar oude tradities het leven bepalen. Op jonge leeftijd dwingt zijn moeder hem om te trouwen met een weduwe, zodat hun kinderen later voor het vee kunnen zorgen. Assani wil echter liever een studie volgen en vertrekt naar de stad. Terwijl hij zich beweegt tussen de wereld van zijn school en zijn wereld thuis, nemen de spanningen tussen Hutu's en Tutsi's toe. Tegen wil en dank raakt Assani, die zich dan pas bewust wordt van zijn Tutsi-identiteit, betrokken bij het gewapend verzet. Hij vecht aan de zijde van Kabila tegen dictator Mobutu, maar als Kabila zijn Rwandese Tutsi-bondgenoten naar huis stuurt, moet Assani op zijn beurt de hoofdstad ontvluchten. Hij worstelt met tegenstrijdige loyaliteiten: dorp of stad, rebel of politicus, Congolees en Tutsi en wil enerzijds iets betekenen voor zijn land in Kinshasa terwijl hij anderzijds voortdurend verlangt naar rust in de streek waar hij vandaan komt. “Waarom zou jij niet lang leven?” “Omdat ze binnenkort op me zullen schieten.” “Waarom?” “Ten eerste omdat ik een Afrikaan ben, ten tweede een Congolees, ten derde een Tutsi en ook nog ...” – hij lachte hoog en vreugdeloos – “een Munyamulenge!”²⁸⁵ Assani vreest elke dag voor zijn leven, vraagt zich steeds weer af wie zijn vrienden en vijanden zijn en denkt bij elke promotie dat het zijn dood zal betekenen. Uiteindelijk besluit hij niet langer te willen vluchten en confronteert hij, met risico's voor zijn gezin, het gevaar. “Jullie Katangezen zijn de mannen die hier doden,” ze hij, “als mijn familie iets overkomt, ben jij verantwoordelijk.” (p. 246).

Teksteigenschappen

Reisliteratuur is volgens critici een moeilijk genre dat tegelijk letterkundigheid en journalistiek of observerend vakmanschap vereist. De schrijvers stellen hun literaire vaardigheden vaak in dienst van journalistieke reportages (zoals Naipaul, Theroux en Bergess) of geven hun observaties en waarnemingen in literaire vorm weer (Orwell). De boeken van Lieve Joris hebben vaak veel weg van uitvoerige journalistieke reportages, aangevuld met uitgediepte personages, spannende gebeurtenissen en cliffhangers.

Voor het eerst is Lieve Joris zelf niet aanwezig in het boek als de ik-persoon die de dialogen aangaat met haar hoofdpersonen. Ze schrijft vanuit haar personages en neemt elke keer een andere vertelperspectief in: de ene keer kruipt de lezer in de huid van Assani, dan

²⁸⁵ Joris, L.(2006). *Het uur van de rebellen*. Uitgeverij Augustus, Amsterdam. p. 150-151.

weer bij de Belgische Claudine, studievriend Pascal, jeugdvriend Mwepu of de Canadese tv-journalist. Haar hoofdpersonage is gecomponeerd; het portret van Assani is voornamelijk gebaseerd op een rebellencommandant, maar aangevuld met elementen van andere levende personen zoals een Rwandese militair en een Burundese filmmaker.²⁸⁶ Het in de hoofd kruipen van haar personages gaat tegen de ongeschreven regels van de literaire non-fictie in (behalve als de gedachten uit interviews, getuigenisverhalen of dagboeken zijn op te maken), maar het kan het verhaal wel meer psychologische diepgang geven, al is dat hier niet helemaal gelukt.

‘Onderweg naar het vliegveld praatte Aimée aan één stuk door. Hij zou haar missen – maar waar zou hij zelf zijn, hoe lang kon hij hier nog blijven? Ik heb je gewaarschuwd, wilde Assani zeggen, weet je niet meer dat ik je gewaarschuwd heb? Meteen bij onze eerste ontmoeting al. Maar jij wilde niet luisteren, jij was niet geïnteresseerd in politiek, zei je, biologie vond je veel belangrijker. Net zoals ik vroeger per se geograaf wilde worden, totdat alles onder me begon te schuiven en ik ... Maar hij zei alleen: ‘In Kigali spreekt iedereen Kinyarwanda. Hoe ga je je daar redden?’ (p. 122).

De menselijke interacties weet de schrijfster heel overtuigend neer te zetten, zoals in het volgende fragment.

Ze begon hem te kennen. Hij kon heel goed zwijgen, maar als hij eenmaal aan het praten sloeg, kreeg ze de inwendige monoloog die hij continu leek te voeren, integraal te horen. (p. 146).

Lieve Joris begint haar boek met een sfeer- en gevoelsbeschrijving, waarbij de lezer direct kennismaakt met de hoofdpersoon. Ze kruipt in de hoofd van haar personages en laat de lezer meekijken vanuit zijn gezichtspunt. Ze schakelt soepel over van feitelijke gegevens naar observaties en ervaringen met één metafoor: de tropische hitte als een klamme deken.

Naakt als een baby voelde Assani zich bij zijn aankomst in Kinshasa. Jarenlang had hij in het oosten rondgereden in een pickup met acht tot de tanden gewapende soldaatjes, nu stapte hij met enkele lijfwachten uit het vliegtuig. De lucht boven de stad was melkwit. Hij was vergeten hoe warm het hier kon zijn – de tropische hitte viel als een klamme deken op hem en meteen rook hij de weeë geur van palmolie en verrotting. Het asfalt veerde lichtjes onder zijn legerschoenen. (p. 9).

Lieve Joris lijkt niet te streven naar bijzondere beeldtaal of een fraaie vorm. Vaak schuren haar beeldspraken tegen de clichés aan. ‘In het vliegtuig pijnigde Assani twee uur lang zijn hersens’ (p. 114), ‘het trof hem als een schot’ (p. 125), ‘ooit had Congo de reputatie een tijger

²⁸⁶ Dat vertelt Lieve Joris in een vragengesprek met Koen Vidal van de Vlaamse krant *De Morgen*. De kop van het artikel op 20 september 2006 luidt: ‘*Ik reisde naar de rafelkant van Congo*’.

te zijn, inmiddels wist iedereen dat het slechts een kat was' (p. 135), 'de boot gleed op een ijsberg af' (p. 188) of 'haar stem was veranderd in die van een piepend vogeltje' (p. 227). De beeldspraken zijn nooit gecompliceerd, maar overduidelijk. 'Ze (landgenoten, n.v.) waren als vaders die het voedsel van hun eigen kinderen stalen' (p. 65), 'een man is een oerwoud: je kan de voorkant zien, niet wat erachter zit' (p. 67), 'de vraag was als een bal van Zidane – hij moest hem nemen' (p. 69), 'hij had borden gekregen, maar hij wist niet hoe hij de tafel moest dekken: hij gooide ze allemaal stuk' (p. 113), 'Kasika – de naam hing als een kwaad omen in de lucht (p. 135) en 'liever was hij teruggekropen in de buik van zijn moeder' (p. 153).

De auteur is vooral zeer bedreven in het weergeven van scènes die de lezer het verhaal intrekken. Zo beschrijft ze overtuigend de seizoenstrek die Assani met zijn familie moet maken, de vele passages waarbij hij samen met een neef of vriend ontsnapt aan zijn belagers en hoe hij kindsoldaten traint en hen aanmoedigt lijken te molesteren. Haar bijzondere observatie- en waarnemingsvermogen blijkt uit de volgende passage.

'Inmiddels zag het stijlvolle koloniale station zwart van het vocht, was de stationsklok stilgevallen en stond het emplacement vol afgedankte spoorwegmateriaal. Alles was hier aan het roesten en schimmelen – zelfs de mensen. Ze waren in de vuilnisbak van de geschiedenis terechtgekomen, een vuilnisbak die weg stond te rotten in een depot. Alleen de mangobomen uit de tijd van de Belgen hadden het gevecht tegen de verwaarlozing overleefd. Hoge bomen waren het, die voor de schaduw in de brede straten zorgden en waar de wind in het regenseizoen de vruchten uit sloeg.

De Rwandesen hadden hun zwaar geschut in het vroegere ziekenhuis van de Witte Paters opgesteld – dat zou zeker niet gebombardeerd worden. Als hun stalinorgel begon te ratelen, plasten de vrouwen van Kabalo in hun broek van schrik.' (p. 157).

Joris vertelt hier niet zozeer, maar toont vooral. Ze gebruikt concrete, specifieke en duidelijke woorden om haar beschouwing te vormen. De beelden dienen om haar beweringen over de Congolezen (die aan hun lot worden overgelaten), overtuigender en aantrekkelijker te maken. Met de bijvoeglijk naamwoorden 'stijlvol' en 'afgedankt' legt ze extra nadruk op de tegenstelling van een mooi station die tegelijk volledig zwart ziet, roest en schimmelt. In de eerste twee zinnen is het blik die van een camera die de omgeving registreert, daarna komt in één zin een reflecterende blik met de persoonlijke visie van haar hoofdpersoon (die ongetwijfeld overeenkomt met haar eigen visie) die weer wordt opgevolgd door observaties. Net als andere auteur schrijft Joris filmisch: net als in films wisselen de scènes zich halverwege het verhaal in enorm tempo af zodat het lastig is om Assani of de andere personages goed te volgen, de lezer raakt de weg kwijt in de militair-politieke doolhof van

Congo. De titel van het boek “het uur van de rebellen” is een symbolische aanduiding voor de paranoia, angst en radeloosheid die Congo beheersen en die ook de hoofdpersoon in de greep hebben. “Allô?” Hij hoefde zijn naam niet te zeggen, Claudine herkende zijn stem meteen. Hij was de man die op de gekste tijden belde, soms zelfs midden in de nacht, als iets hem dwarszat en hij niet kon slapen. Het uur van de rebellen, zoals ze het noemde’ (p. 120).

Het uur van de rebellen is een caleidoscopisch portret van een verscheurd land. Moordpartijen, corruptie, angst en intimidatie heersen over Congo. De rebellenleider Assani beweegt zich voortdurend tussen verschillende werelden en realiteiten. Via hem loodst Lieve Joris de politieke werkelijkheid van Congo het verhaal in. Zes jaar lang volgde ze het voetspoor van de militair, die in het boek een geconstrueerd masker van meerdere personen is. Tegelijk is *Het uur van de rebellen* een verzameling van goed geschreven verhalen over mensen en hun overlevingsstrategie. De verschillende verhaallijnen keren steeds weer terug op een aantal markeringspunten: de cruciale momenten in het leven van Assani. Lieve Joris schetst een grimmige wereld over dood, ziekte, onrecht en leugens, maar ook al is Congo gevangen in een spiraal van geweld, ze blijft de menselijke veerkracht benadrukken. Net als alle andere boeken in dit corpus leunt het verhaal (volgens de auteur zelf) op de kleine dorpen, de kleine huizen en op de levensverhalen van gewone mensen die de werkelijkheid open en bloot prijsgeven.²⁸⁷ Het is geschreven met het microperspectief waarop het gebeuren in Congo zich blijkens het verhaal vaak afspeelt. *Het uur van de rebellen* is van de literaire non-fictieboeken in dit corpus waarschijnlijk het meest ambigu: het verhaal dat we volgen door de ogen van Assani vertoont tal van tegenstrijdigheden en twijfels en het is onmogelijk om een totaalbeeld van de Congolese situatie in het verhaal te reconstrueren. De lezer ondervindt aan den lijve de verwarring en vertwijfeling die in het dagelijks leven in oorlogstijd regeren. Het verhaal biedt zo enerzijds gelaagdheid (meerdere perspectieven en betekenissen aan gebeurtenissen) en anderzijds heel veel verwarring, soms raak ik als lezer het spoor bijster over wie waar staat. De scheiding tussen de “goeden” en de “slechten” is in het verhaal vaak niet te trekken. Die complexiteit kan worden gezien als een kwaliteit van het boek.

Als personage is Assani moeilijk te vangen. Hij wisselt veelvuldig van gedachten en inzichten. Verrassend genoeg zien we hem in het boek nooit een wapen gebruiken, alleen indirect. Lieve Joris geeft nauwelijks details over zijn leven als rebellenleider en wat zijn werk precies inhoudt. Ervan uitgaande dat hij net als andere rebellenleiders is, vult een lezer

²⁸⁷ Dijkgraaf, M.(2006, 6 oktober). ‘Ik schrijf, dus ik ben spion’. NRC Handelsblad.

maar in dat hij eveneens heeft gedood, gemarteld en verkracht en dat hij kinderen de verschrikkelijkste oorlogsklussen laat uitvoeren. Wellicht heeft Joris deze details weggelaten om de sympathie van de lezer te winnen voor Assani, maar het is niet geheel geloofwaardig. Anderzijds weet Joris wel heel goed te beschrijven hoe de hoofdpersoon verandert van een ambitieuze student geografie naar een “levend lijk” (p. 146) zoals hij zichzelf halverwege het verhaal noemt. Het boek kan worden gelezen als een onderzoek naar ‘de mogelijkheid die rest wanneer oorlog onontkoombaar wordt, vanuit het perspectief van een dader die tevens slachtoffer is.’²⁸⁸ Hoe overleef je met de dood onder ogen? Hoe houd je jezelf staande, zonder dat je een hekel krijgt aan jezelf? Hoe kun je in alle geweldsomstandigheden een zekere waardigheid behouden?

Lieve Joris opent de ogen van de lezer die niet eerder in Congo is geweest – zoals ik – en ze maakt hem bewust van de complexe Afrikaanse samenleving die zoveel anders is dan wij beseffen of kunnen herkennen. Voor een niet-ingevoerde westerse lezer is het bijna onmogelijk te bevatten wat zich in Congo in de jaren negentig heeft afgespeeld. Halverwege het boek beschrijft de auteur verschrikkelijke taferelen van kannibalisme en het mishandelen van eigen familie. Bij één fragment krijgen lezers waarschijnlijk koude rillingen over het lichaam: ‘De jongen werd op een rieten verhoging voor het huis gelegd. Achtereenvolgens werden zijn lippen, geslachtsdeel, handen, voeten en hoofd afgesneden, waarna ze zijn hart uit zijn lijf haalden. Dit alles voor het oog van zijn vader en broer, terwijl de omstanders in hun handen klaptten en een koor uit een naburig dorp danste en zong’ (p. 167). Joris laat hoofdpersoon Assani ook een vergelijking maken met Kosovo, wanneer hij op TV5 een documentaire volgt over het conflict. ‘Als hij een Albanees was, zou hij de Serviërs vermoorden, want die vonden dat de Albanezen geen recht hadden om te leven’ (p. 180).

Bij mij dringen zich beelden uit de film *Hotel Rwanda* (2004) op, veel literatuurlezers die een verslag leveren op internet zien vele gelijkenissen met de klassieker *Heart of Darkness* (1902), een boek dat een inspiratiebron is voor Lieve Joris. ‘Meestal begrijp ik de boeken die ik van tevoren lees pas echt als ik ter plekke of weer terug ben,’ zegt de auteur in een interview. ‘Ik heb *Heart of Darkness* van Joseph Conrad wel vier of vijf keer gelezen. Hoe vaker ik in Congo ben, hoe beter ik het begrijp.’²⁸⁹ Joris geeft de lezer wel in een verhaal heel veel details over de chaotische Congolese maatschappij en soms raak ik verstrikt in de enorme hoeveelheid informatie. Daartegenover staat dan weer dat ze een ‘menselijk gezicht

²⁸⁸ Imschoot, T. van.(2007, 15 januari). *Mijn kleine Congo*. www.urbanmag.be/auteur/229/tom-van-imschoot, geraadpleegd op dinsdag 13 mei 2008.

²⁸⁹ Ceelen, H., Bergeijk, J. van.(2007). p. 161

weet te geven aan het drama'²⁹⁰ en aan een geschiedenis die we anders alleen via korte nieuwsflarden vernemen. Lieve Joris houdt zich niet zozeer bezig met de nieuwsfeiten, maar vooral met de onderstroom, met wat zich achter de actualiteit afspeelt.²⁹¹ De mimesis weet Joris sterk vorm te geven door de vele dialogen met belangrijke personages, door de talloze problemen van de Congolese samenleving die ze aansnijdt, door de informatie over tribalisme, ontheemding en cultuurgebonden (a)sociale gedragingen, door de gedetailleerde landschapsbeschrijvingen en door de beschouwingen van haar personages. Uit alle details tussen de regels door blijkt haar grondige kennis van het land en haar doortimmerde voorbereiding. Ze maakt duidelijk dat de "Eerste Afrikaanse wereldoorlog"²⁹² nog altijd een stempel drukt op het dagelijks leven in Congo. Een lezer komt veel te weten over hoe bepaalde mechanismen in het land in elkaar steken en hoe journalisten in het land bijvoorbeeld aan hun informatie komen en hoe ze worden beïnvloed of gemanipuleerd. 'Assani herkende het slimme lachje van de journalist – hij was weer aan het hengelen naar informatie' (p. 133), 'De Canadese tv-journalist maakte een grote reis door rebellengebied. In het vliegtuig van de Rwandese hoofdstad Kigali naar Goma had hij naast een militair gezeten. "Werkt u voor uw eigen land of voor een buitenlandse natie?", vroeg hij hem, in een poging een gesprek aan te knopen' (p. 134) en 'de Congolezen voelden zich bezet. In Kisangani waren de mensen de journalist uit zichzelf komen vertellen dat ze de Tutsi haatten' (p. 135).

Lieve Joris weet de lezer met het verhaal vaak bij de keel te grijpen, soms door afgrijselijke of absurde details over moordpartijen en de angst en intimidatie die daaraan zijn verbonden en soms door de spannende, voelbare scènes die zich zo per direct voor het oog van de lezer kunnen afspelen.

"Jullie zijn in gevaar," had James Kabarebe enkele dagen voor zijn vertrek gezegd, "vecht als militairen en sterf als militairen als jullie worden aangevallen – laat je niet gevangennemen."

"Wij vallen niet aan, we proberen ons te verdedigen!" riep Assani tegen Mwepu toen het vuurgevecht in het Tshatshi-kamp was uitgebroken. In de buurt van zijn huis werd nu ook gevochten, hoorde hij via de walkietalkie. Een vriend van hem was gesneuveld - de anderen dekten de aftocht, ze hadden zijn lichaam moeten achterlaten. Het was een bericht te midden van zovele, maar het trof hem als een schot. Eerder die dag had hij nog met hem gesproken.

²⁹⁰ Beck, A.(2006, 6 november). *Honderd jaar slapen*. De Standaard.

²⁹¹ Goossens, R.(2006, 26 september). *Ik wil niet veroordelen. Ik wil begrijpen*. Tijdschrift Humo.

²⁹² Wallet, M.(2006, 8 november). *Congolezen zijn overlevers. Lieve Joris beschrijft in roman gruwelen van Eerste Afrikaanse Wereldoorlog*. Nederlands Dagblad.

"Afande!" Boni trok aan zijn mouw. Schietend bereikten ze het wapendepot. [...] "Wat gaan jullie doen?" vroeg James aan de telefoon. "Vechten," zei Assani, "tot de laatste man." (p. 124-125).

Institutie

Het uur van de rebellen heeft de recensenten en boekhandelaren voor een dilemma gezet. Moeten we het onder fictie of non-fictie plaatsen. In Nederland, België en de Angelsaksische landen krijgt het boek de etiket non-fictie opgeplakt, in Frankrijk staat het onder fictie. In Frankrijk is het boek *L'Heure des rebelles* (vertaling) enthousiast ontvangen. 'Joris heeft het vermogen om het algemene en het particuliere te verenigen, het fresco en het detail, de analyse en het verhaal, zonder de draad te verliezen van het ene of het andere,' stelt recensent Christophe Ayad van de Franse krant *Libération* onder de veelzeggende titel *Tintouin au Congo*.²⁹³ 'Indien het tegenwoordig geen belediging is geworden (...), zou men zonder vrees om verkeerd te worden begrepen, schrijven dat Lieve Joris één van de beste journalisten ter wereld is.' De krant plaatst haar in de traditie van "journalisten-schrijvers" als Herodotos, Ibn Khaldoun of de veelzijdige Ryszard Kapuscinski uit Polen, die te boek staat als haar mentor. Lieve Joris krijgt met haar boek tot 26 vermeldingen in LexisNexis Academic (tot 1 juli 2008), in het knipselkrantenarchief van LiteRom zijn tien artikelen opgenomen. Het boek is tot nu toe al verschenen in het Duits, Engels en Frans. Waarschijnlijk komt het boek niet in aanmerking voor een plaats in de literaire canon, aangezien het tijdgebonden is (hoe interessant is het verhaal over honderd jaar nog?), te weinig psychologische diepgang van personages geeft en minder overtuigend/geslaagd is dan voorgaande boeken zoals *De Poorten van Damascus* (1993).

6. Lucifer – Connie Palmen

De zesde roman van Connie Palmen, *Lucifer*, is gebaseerd op een waar gebeurd verhaal. Geïnspireerd op de geschriften van en verhalen over componist Peter Schat schrijft Connie Palmen (1955) een spannende reconstructie van de gebeurtenissen rond de mysterieuze dodelijke val van diens vrouw Marina Schapers op een Grieks eiland in 1981. Het betekeniszwangere 'Onze engel was gevallen' boven het overlijdensbericht fascineert Palmen zodanig dat ze het als kapstok voor haar roman gebruikt: zelfmoord of doodslag? Die vraag laat ze een belangrijke rol van betekenis spelen in de kringen rond Schat, zoals de Herenclub, waar druk wordt gespeculeerd over wat zich precies heeft afgespeeld. Was she pushed or did

²⁹³ Ayad, C.(2007, 24 mei). *Tintouin au Congo*. *Libération*.

she fall? Was het een tragisch ongeluk of was de dood al jarenlang aangekondigd in het oeuvre van de componist?

Palmen liet zich bij het schrijven van haar roman inspireren door Vondels toneelwerk. *Lucifer* is Palmens weerslag van een al jarenlange fascinatie voor Vondels toneelstuk. De twee hoofdpersonages in *Lucifer* zijn de componist Lucas Loos en zijn vrouw Clara Wevers. Ze koesteren een turbulente liefdesverhouding met voortdurende fricties. Loos is iemand die niet kan leven zonder ideologie en zich verheven voelt boven de realiteit. Wat Loos op het moment van de dodelijk val doet, blijft geheimzinnig. Zijn vrienden in Amsterdam informeert hij per telefoon van de dood van Clara, wat er mede toe leidt dat het bericht een eigen leven gaat leiden. De dood van Clara brengt in Amsterdam een merkwaardige opwinding teweeg. Het nieuws verspreidt zich razendsnel over de grachtengordel. Paradoxaal volgt pas na de dood van Clara de grootste doorbraak in Loos' muzikale ontwikkeling: de toonklok, het compositiesysteem dat "heden en verleden verbindt".

De zesde roman van Palmen is een combinatie van klassieke tragedie en thriller. *Lucifer* is opnieuw het resultaat van de vermenging van fictie en werkelijkheid en pretendeert geen 'werkelijkheid' weer te geven of aan waarheidsvinding te doen. *Lucifer* is een roman over de roman, over het scheppen van kunst en het destilleren van fictie uit werkelijkheid.

Teksteigenschappen

Op het gebied van stijl is *Lucifer* sober, hoewel sommige recensenten de "bijna barokke stijl" van Connie Palmen loven. Het verhaal begint traag met weinig sprankelende flashbacks over de tragische gebeurtenis in Griekenland en oppervlakkige bespiegelingen over vriendschap en relaties. De personages worden eerst stereotype neergezet: de "beestachtig mooie" Clara die getrouwd is met een man die "onafscheidelijk" is van zijn werk. Maar dan begint Palmen met interessante beschouwingen en theorieën die afkomstig zijn van kunstenaars en publicisten. Qua structuur zijn er veel gelijkenissen met *De Wetten* en *Geheel de uwe*. Evenals in *De wetten* staat in elk hoofdstuk, buiten de twee hoofdpersonages, één protagonist centraal.

Voor het eerst gebruikt Palmen nauwelijks de ik-vorm, maar hanteert ze het perspectief van de derde persoon enkelvoud die onderzoek uitvoert. Zo geeft ze het boek een bijna documentaire stijl, waardoor *Lucifer* niet helemaal misstaat tussen de andere boeken. Het verhaal wordt regelmatig onderbroken door filosofische en essayistische passages. Palmen begint het verhaal met persoonlijke bespiegelingen over haar voorkeuren en zwaktes.

In *Lucifer* worden feiten en werkelijk bestaande of overleden personen onder verzonden namen en in gecreëerde omstandigheden beschreven. Het staat elke lezer dan ook vrij om de roman te lezen als sleutelroman, ook al benadrukt de auteur dat het geen sleutelroman is (ze wil niet afrekenen met bepaalde personen of gebeurtenissen) Iedere lezer die bekend is met componist Peter Schat, Harry Mulisch en het fenomeen van de Herenclub, onderscheidt ongetwijfeld personages in het verhaal en herkent benoemde feiten over het leven van de hoofdpersoon, maar krabt zich waarschijnlijk achter de oren bij de karikaturale portretten die de schrijfster schets van de homoseksuele componist Peter Schat (in de roman Lucas Loos) en zijn vrouw, actrice Marina Schapers (Clara Wevers in de roman). Ook andere bekende Nederlanders als Harry Mulisch (Aaron Keller), Hein Donner (Otto Griffioen), Hugo Claus (Gilles Boon), Kitty Coubois (Bella Basten), Annemarie Grewel of Connie Palmen zelf (Puck Baal) en Herman Vos, alias Bubi (Reinbert de Leeuw) zijn door Palmen karikaturaal neergezet. Aaron Keller en Otto Griffioen zijn bovendien een parodie op Max Delius en Onno Quist uit *De ontdekking van de hemel*, het zijn de twee romanfiguren die Mulisch gebruikte om zijn vriendschap met Donner te vereeuwigen. Lezers die bekend zijn met *De ontdekking van de hemel* zien ongetwijfeld de talloze overeenkomsten. Schaker Hein Donner, bij Mulisch Onno en bij Palmen Otto genaamd, wordt in beide boeken neergezet als een afvallig gereformeerd vaderskind, voor wie alleen het woord telt en muziek onzin is. ‘Muziek is voor mietjes en meisjes’, laat Palmen Otto zeggen tegen de homoseksuele componist Lucas. ‘Muziek is voor meisjes’ vindt Onno in *De ontdekking van de hemel*.²⁹⁴ Ondanks de persiflages maakt de wetenschap van al die intertekstualiteit het lezen van de roman enerverend, vooral omdat het gaat over publieke figuren die hun sporen in de Nederlandse kunsten ruimschoots hebben verdiend.

In het nawoord geeft Palmen aan dat het verhaal is gebaseerd op de dramatische gebeurtenis op 26 juli 1981, de dag dat Marina Schapers een dodelijk val maakt wat Peter Schat in het verdachtenbankje doet belanden. Impliciet geeft ze de lezer aan het einde ook de sleutel mee om de roman en de personages te ontcijferen.

‘Sommige personages in *Lucifer* komen uit de hemel vallen, sommige leiden een leven in de literatuur. Sommige personages spelen een rol in de verhalen van het beschreven tijdperk en sommige personages bevinden zich ergens tussenin. Voor elk personage in *Lucifer* geldt dat ze niets zeggen wat hun niet door de schrijver in de mond is gelegd. De sporadische zinnen die hierop een uitzondering vormen zijn terug te vinden in de opgenomen literatuurlijst.

²⁹⁴ Etty, E.(2007, 30 maart). *Palmen geeft Schat zijn hemel terug*. NRC Handelsblad.

In de afgelopen jaren sprak ik talloze mensen over Peter Schat en Marina Schapers en over de dramatische gebeurtenis op 26 juli 1981. Ik ben hen dankbaar voor hun verhalen.²⁹⁵

Lucifer is een onderzoek naar de drijfveren van Schat, een literaire reconstructie van de verhouding tussen de componist en zijn literaire tijdgenoot Harry Mulisch, hun kunstenaarschap, hun hoogmoed en hun obsessies. Interessant is dat de auteur ook de toonklok van Peter Schat, een door hem ontwikkeld compositiesysteem dat ‘heden en verleden verbindt’ een rol van betekenis laat spelen, evenals de voorspellende gedichten van de Gerrit Achterberg en de mysteries rond de dood van Tsjaikovski.

Palmen beperkt de mimesis in haar verhaal tot de nasleep van de dood van Clara Webers (Marina Schapers) in Amsterdam, ofwel de grachtengordel. Een lezer die meer wil leren over de wereld waarin de hoofdpersonen leven, komt met *Lucifer* bedrogen uit. Omdat Palmen zich baseert op geschreven bronnen en verhalen optekent uit de monden van vrienden en kennissen in de kring rond de twee hoofdpersonen en bovendien zichzelf ten tonele voert, kan de suggestie worden gewekt dat ze een nabootsing van de werkelijkheid tot stand wil brengen. Schijn bedriegt, zal ook Palmen zelf betogen. De lezer wordt zich al snel bewust van het feit dat er sprake is van een geconstrueerd en speculatief verhaal. Het is de fantasie van Palmen die het laatste woord opeist. De schrijfster beoogt niet zozeer de werkelijkheid vormt geven - want die blijkt ongrijpbaar – maar geeft meer een versie van de werkelijkheid zoals ze had kunnen zijn. In dat opzicht is het boek vergelijkbaar met *Siegfried* van Harry Mulisch, dat ook wemelt van de intertekstualiteit, vol staat met autobiografische details en waarin het goed geconstrueerde, logische en samenhangende verhaal voorop staat. Daarentegen begint *Lucifer* wel vanuit een feitelijke gebeurtenis (de val van Marina Schapers), terwijl *Siegfried* een gedachte-experiment is waarin een mogelijk ‘feit’ puur is verzonnen.

Werking

Net als in haar voorgaande roman wordt ook in *Lucifer* de man-vrouw relatie bestudeerd. Wie neemt de verantwoordelijkheden? Hoe maken ze elkaar het leven zuur? Waarom kunnen ze niet zonder elkaar? Clara Webers en Lucas Loos voelen zich aangetrokken tot elkaar, maar tegelijk wil ze elkaar pijn doen en verwonden. Frappanter is de afkeer van Palmen tegen het intuïtieve en het gevoel. Ze spreekt in haar roman over “de dictatuur van het gevoel”. Gevoelens zijn volgens haar vaak inhoudsloos en kunnen nooit zonder verstand: gevoel en verstand moeten elkaar aanvullen. Mensen moeten op basis van hun verstand hun

²⁹⁵ Palmen, C.(2007). *Lucifer*. Uitgeverij Prometheus, Amsterdam. p. 351.

verantwoordelijkheden nemen. Palmen geeft hiermee kritiek op de tijdsgeest waarin gevoelens van mensen worden geëxploiteerd in televisiesoaps, films en reclames.

Interessant in de roman van Palmen zijn alle toespelingen over 'literatuur'. Het verhaal wemelt van de essayistische passages waarin ze haar eigen visie lijkt te ventileren. Een aantal passages is hieronder chronologisch geordend:

[...] het verslag van moord is nooit voldoende voor een roman. Sowieso redt geen enkele roman het met één gegeven of één idee. Zoals ik daar zat, op het terras, schoten de ideeën als losse lemmata door me heen en was hun onderlinge verband iets wat in een roman ontdekt moest worden. De eigen logica van een roman vertelt de schrijver of hij gelijk heeft of ongelijk. Op elke pagina. De roman dwingt zijn eigen waarheid af. Al is elk woord verzonnen, een roman verdraagt de leugen niet' (p. 24). '[...] een schrijver kent geen afzonderlijke feiten. De schrijver brengt alle informatie in een verborgen netwerk, verbindt de anekdotes met andere gegevens en verleent haar zo een betekenis waarop niemand verdacht is' (p. 25-26). [...] 'We kunnen alle drie geen roman schrijven, dat talent hebben we niet, en alleen fictie doet hem recht. Karaktermoord is iets voor biografen en journalisten, van schrijvers die de historische werkelijkheid pretenderen te kennen. Die pretentie vinden wij kwade trouw' (p. 35).

In het tweede bedrijf komt al snel Het Boek van Gilles Boon (Hugo Claus) ter sprake die volgens Bella Basten (Kitty Coubois) geheel geïnspireerd is haar leven en waarin sommige citaten letterlijk uit haar mond zijn opgetekend. Als ze hem wil aanklagen, krijgt ze van Otto Griffioen te horen dat ze geen enkele kans maakt omdat het om "fictie" gaat. Met onderstaande passage speelt ze opzichtig het veelal provocerende spel van werkelijkheid en fictie in haar eigen roman.

Al weet heel godvergeten Amsterdam dat het over haar gaat, al staat haar naam op de omslag, het is en blijft fictie. 'Gedeeltelijk geïnspireerd op' – dat redde hem, dat was zijn vrijbrief om de waarheid te schrijven onder hem mom van literatuur. Sindsdien wordt ze spuugmisselijk als ze het woord hoort, fictie. (p. 66)

In het derde bedrijf komt recensent en journalist Rafaël Delaporte (Hans van Mierlo?) het verhaal binnen. Palmen kwalificeert hem als een detective, een typering die ook past bij enkele schrijvers van literaire non-fictie.

Hij gaat ter werk als een detective, verdiept zich in het leven en oeuvre van iemand, op zoek naar een spoor, een schijnbaar loshangende draad die de gegevens verbindt op een manier die niet eerder door iemand is ontdekt en die zelfs het onderzoeksobject verrast. En hij kan werk lezen, zo noemt hij het maar. Of het nu om een partituur, schilderij, roman of een in de prullenbak belande kattenbel gaat, hij leest het als een betekenis. (p. 118).

De verbindende draad tonen tussen leven en werk en de verbeelding die nodig is om in de persoonlijkheid van de schepper te kruipen, is het cadeau dat hij te geven heeft, aan de kunstenaar en aan zijn lezers. Hij ziet zichzelf als een bemiddelaar, tussen de schepper en de rest van de wereld. Hij kan de deur op een kier zetten en iedereen een glimp gunnen in die hemel of hel waar werken worden geschapen. (p. 119).

In tegenstelling tot de schrijvers van literaire non-fictie durft Rafaël Delaporte geen afscheid te nemen van de krant om zich volledig te storten op het schrijven van een boek, zoals de biografie van Bernstein of Claude Vivier. Het personage is bang dat hij ‘geen talent heeft voor de eenzaamheid van het schrijven’ (p. 120). Bovendien heeft hij een deadline nodig en die kan alleen de krant hem bieden.

Dan komen de filosofische beschouwingen. Als het gaat om de ‘gewichtsoefening’²⁹⁶ fictie-werkelijkheid gebruikt Palmen de inzichten van een aantal Franse filosofen waaronder Foucault. ‘Gebeurtenissen vinden plaats bij de gratie van hun verhaalbaarheid. Het verhaal volgt niet op de feiten, maar schept de feiten.’ (p. 127). In een langdurig gesprek aan De (elitaire) Tafel maakt Aaron Keller eerst duidelijk dat we de werkelijkheid begrijpen dankzij de literatuur en niet andersom (p. 178) om vervolgens te benadrukken dat het voor schrijvers onmogelijk is toeval te accepteren. ‘Ongeluk verraadt een gebrek aan talent en literatuur is zingevend en maakt dus korte metten met het toeval. In een roman valt geen mus van het dak, nu ja, je weet wel, het literaire adagium van onze norske polemist dat hij overigens uit de bijbel jatte, zoals we allemaal wel weten.’ (p. 179).

‘Omdat ik het verzonnen heb, is het werkelijkheid geworden’, beweerde Aaron regelmatig over zijn romans en gaf daarmee zijn diepste overtuiging weer. Voor hem waren verbeelding en werkelijkheid geen onderscheiden gebieden. Ze stonden onderling in verhouding en oefenden krachtig invloed op elkaar uit.

‘Sinds we God en de duivel schreven, bestaan ze en moeten we ermee omgaan.’

Zo zag de wereld van Aaron eruit. (p. 186).

In het laatste hoofdstuk refereert Rafaël Delaporte tegenover de ik-verteller (Palmen) aan een gesprek met Lucas Loos over de voorbereiding van de opera Lucifer.

‘Met onze interpretatie laptten we de historische werkelijkheid natuurlijk aan onze laars. “We maken een opera, geen documentaire,” zei Lucas. “We zijn kunstenaars, geen journalisten of historici.” (p. 337).

²⁹⁶ Een woord dat Geert Beernaert gebruikt in zijn recensie *Een spelletje fictie-werkelijkheid* op www.derecensent.nl (bekeken op dinsdag 19 februari 2008).

Deze zin slaat ook op Palmen zelf, die ook te werk gaat als kunstenaar en niet als journalist of historici. Ze pikt slechts een aspect uit een historische werkelijkheid om die vervolgens uit te vergroten en daarop via fictie te reflecteren. Ze maakt via haar personages duidelijk dat haar roman fictie is, niets meer en niets minder.

“Gewoon van koffie thee maken, dan kom je een heel eind”, citeerde de Prins de definitie die Bella Basten ooit van fictie gaf.’ (p. 349).

Lucifer leest als een whodunit, met de kanttekening dat er een ontkenning ontbreekt; het raadsel van de gewelddadige dood (een ongelukkige val, zelfmoord, moord?) blijft bestaan. Het boek kent zo een spanning, die in de meeste literaire non-fictieboeken ontbreekt. Ze maakt gebruik van cliffhangers, ze laat mensen achterdochtig overkomen en grossiert in dialogen die gaan over de vermeende moord. Ze heeft zich goed gedocumenteerd en de controleerbare feiten maken het verhaal geloofwaardig. Palmen heeft goed onderzoek gedaan naar het onderwerp van de plot, de setting en de vriendenkring van de componist. Ze kent de intieme groep vrienden en heeft de omgeving levensecht getekend. *Lucifer* is echter geen misdaadboek, daarvoor ontbreekt de nodige actie en snelheid, het is ook geen “pagetuner”, maar zeker voor elke lezer die bekend is met één van de hoofdpersonen is het een boeiend verhaal.

Institutie

Niet vaak levert een fictieboek zoveel discussie en polemieken op als *Lucifer*. Het archief van LexisNexis Academic geeft aan dat het boek in 264 artikelen ter sprake wordt gebracht. In het krantenknipselarchief LiteRom zijn maar liefst 22 recensies opgenomen, zelfs meer dan van *In Europa*. De recensies zijn zeer verdeeld: in het *NRC Handelsblad* en het Vlaamse opinieblad *Humo* wordt het boek met enthousiasme ontvangen, maar andere kranten zijn sceptischer vanwege de suggestieve toespelingen naar Peter Schat. Er ontstaat zoveel commotie na de verschijning van *Lucifer*, dat Palmen besluit een artikel te schrijven in de krant. Een roman doet niet aan waarheidsvinding en scheidt zijn eigen regels, betoogt Connie Palmen in het *NRC Handelsblad*.²⁹⁷ In haar verdediging doet ze een boekje open over haar spel van fictie en werkelijkheid dat ze met verve speelt. Hieronder volgen enkele fragmenten uit haar artikel waarin ze gelijk heel duidelijk maakt, waarom *Lucifer* een roman en geen literaire non-fictie is.

²⁹⁷ Palmen, C.(2007, 6 april). *Sympathie voor de duivel*. NRC Handelsblad.

'Lucifer heet niet voor niet Lucifer. / Lucifer wordt niet voor niets een roman genoemd. / Lucifer vaart niet voor niets onder het vaandel van een motto, ontleend aan een lied met de titel Sympathy for the Devil. / Lucifer sluit niet voor niets af met een voorwoord en een literatuurlijst. Lucifer verschijnt niet voor niets in de 21^{ste} eeuw'. /

Het zijn allemaal niet-literaire, vreemde tekstelementen die meewerken aan de identiteit van een literair werk. Dat ze verwarring zaaien over de aard van het werk en daarmee een duizelingwekkende dubbelzinnigheid verlenen, is conform de aard van Lucifer. Onder dat motto presenteert de roman zich aan de lezer: Maar wat u in de war brengt, is nu juist de aard van mijn spel. (tevens het motto van het boek) [...]

De roman gaat over verwarring, over de vermenging van fictie en werkelijkheid, over de onmogelijkheid van een zuivere staat, over het noodlottige verband tussen taal en moraal en over het scheppen. De hybride is niet alleen mijn vorm, ze is ook mijn thema. [...] De suggestie dat fictie en werkelijkheid twee zuivere, scherp te onderscheiden gebieden zijn die zonder elkaar kunnen en elkaar niet wederzijds beïnvloeden, is een van de thema's van de roman Lucifer. De roman is altijd een medium, een tussending, iets tussen werkelijk en fictioneel in. Elk medium heeft een dubbele functie, het scheidt en verbindt, net als de grens. [...]

De roman Lucifer is een scheppingsverhaal. De ingrediënten voor de schepping zijn de verhalen die de ronde doen en verhalen die te boek staan. Er wordt verhaald van een gebeurtenis, waarvan niemand de ware toedracht kent, van een zin in de context van een rouwadvertentie, van verhalen die op gang komen zodra de gebeurtenis wordt doorverteld en van de pogingen een waarheid te ontlocken aan wat geen waarheid kent: de kunst. [...]

De interpretatie van een werkelijkheid speelt een cruciale rol in Lucifer. Een blik ergens op hebben is een omschrijving van wat interpreteren is. Niet alleen Lucas Loos meent zichzelf een blik op zijn vrouw te moeten verwijten, ook het tribunaal van de drie exegeten van zijn werk, verwijt zichzelf de blik op dat werk. Zowel Lucas als de exegeten menen dat een interpretatie ook dodelijk kan zijn. Maar interpretaties zijn alleen dodelijk wanneer de interpretatie ophoudt een interpretatie te zijn. [...] Literatuur begint waar de waarheid niet onomstotelijk vaststaat. [...]

De vrijbrief om zowel een oeuvre als historische personage te fictionaliseren, ontleen ik aan het genoemde oeuvre in de literatuurlijst, de scheppingen van Schat zelf. Ze worden niet alleen genoemd in de grens van de roman, ze zijn ook onderdeel van de roman. Net als Peter Schat laat ik Lucas Loos fictionele, in zijn geval muzikale werken scheppen die gebaseerd zijn op historische personages.²⁹⁸

7. De vrouwen van Mussolini – Frans Denissen

De Vlaamse auteur Frans Denissen (1947) heeft carrière gemaakt als literair vertaler van Italiaanse en Franse literatuur, ondermeer van het werk van Boccaccio, Montale, Eco, Malaparte en Baillon. Tussen de bedrijven door schrijft hij ook zelf boeken en poëzie. Zijn

²⁹⁸ Palmen, C.(2007, 6 april).

zesde boek *De vrouwen van Mussolini* (2007) duidt hij aan als een “roman zonder fictie”, een synoniem wellicht voor “literaire non-fictie”. Aan de hand van dagboeken, brieven, memoires, biografieën, interviews uit oude tijdschriften en verslagen van afgeluisterde telefoongesprekken en zijn eigen reiservaringen in het voormalige territorium van de Duce schetst de auteur de geschiedenis van het hyperactieve liefdesleven van de Italiaanse fascistische dictator (1883-1945). De schrijver is gefascineerd geraakt door de vele opvallende gelijkenissen met de huidige Italiaanse minister-president Silvio Berlusconi en door een zin van Carlo Emilio Gadda die hem blijft achtervolgen. ‘De ophanging van Priapus en zijn Vulva in een echtelijke stankwolk op het Piazzale Loreto was voor mij een bron van grote vreugde, het teken van de wederopstanding van de zielen en het vlees,’ schreef deze romancier op 6 oktober 1945 aan zijn vriend Gianfranco Contini, verwijzend naar de macabere tentoonstelling van de terechtgestelde Mussolini en zijn geliefde Clara Petacci op een Milaans plein een paar maanden eerder. Denissen gaat voornamelijk op zoek naar de vrouw die door medewerkers van de Italiaanse dictator karakteriseren als “de Pompadour van Rome” of “de vrouwelijke Raspoetin”, maar die anno 2007 door een scholiere op internet “het symbool van de absolute liefde in de geschiedenis van Italië” wordt genoemd: Clara Petacci.

De kern van het boek wordt gevormd door de verhouding van Mussolini met Petacci maar Denissen neemt daar geen genoegen mee: niet alleen ruimt hij plaats in voor alle andere noemenswaardige vrouwen die een rol speelden in het leven van de Grote Leider, maar via de vrouwen in het leven van de dictator reconstrueert Denissen tevens de opkomst en ondergang van de Italiaanse fascist en zijn regime. Evenals Hitler is Mussolini gedurende zijn machtsperiode manisch depressief, wisselt hij periode van keihard werken af met dagen van volledige lethargie terwijl hij feitelijk nooit een idee blijft te hebben van wat zich in zijn land afspeelt. Denissen schets een man die geheel buiten de realiteit staat en zijn groothedspennen één voor één ziet mislukken. Clara Petacci blijft echter altijd in haar idool geloven. Voor haar is de verhouding met de dictator een vervulling van haar meisjesdroom, een droom die voor haar eindigt ondersteboven bungelend, mishandeld en bespot, naar haar geliefde op het Piazzale Loreto in Milaan.

Teksteigenschappen

Het eerste wat opvalt in het taalgebruik van Frans Denissen is dat hij als enige non-fictieschrijver in dit corpus (Connie Palmen dus niet meegerekend) consequent de tegenwoordige tijd gebruikt om zijn verhaal te vertellen. Op die manier verkleint hij de afstand tot de lezer en geeft hij het verhaal een grotere vaart mee ten gunste van de

leesbaarheid. Uitzonderlijk is de Vlaamse auteur ook met zijn vermenging van schrijftaal met (populaire) spreektaal als “kun je lekker je peuk uitduwen in het smoelwerk van de Duce” (p. 55), “een indianenverhaal” (p. 69) “steenkolenitaliaans” (p. 381) of “er klopt geen ene moer van” (p. 114). Het taalgebruik is verder vlot en eenvoudig, maar ook saai en bombastisch. Zijn toon is erg doorzichtig: ironisch, cynisch en als het om de hoofdpersoon gaat: meedogenloos. Het overmatige gebruik van clichés als “als een kat in het nauw” (p. 46), “met de staart tussen de benen terugkeren” (p. 47), “de laan uitsturen” (p. 48), “hemel en aarde bewegen om” (p. 49), “kun je met je klompen aanvoelen” (p. 68), “niet vies zijn van” (p. 91), “mening onder stoelen of banken” (p. 92), “je zou van minder over je toeren raken” (p. 98), “een brug te ver” (p. 119), “het kind van de rekening” (p. 133), “het bijltje erbij neerleggen” (p. 142) “daarmee was de kous af” (p. 153), “je zou van minder naast je schoenen gaan lopen” (p. 167), “stront aan de knikker” (p. 307) en “smelt weg als sneeuw voor de zon” (p. 318) ontsiert het verhaal. In één zin op pagina 90 maakt hij het erg bont: ‘Hij zal hun gelijklopende adviezen in de wind slaan, en dat zal hem duur komen te staan.’ Zijn satire, cynisme en humor kenmerken zich meestal door een zekere platheid: Hitler wordt achtereenvolgend “Onkel Adolf” (p. 198), “Adolf met het snorretje” (p. 328) en “Snorremans” (p. 329) genoemd, The Duce zelf aan het einde een “dode in het lijkenhuis” (p. 468), de Italiaanse vrouwen hebben volgens hem een “flinke bos hout voor de deur” (p. 330) en Mussolini had geen gebrek aan “joekels om in te knijpen” (p. 330). Frappant is dat hij de volgens hem verschrikkelijke stijl met grote loze woorden en mislukte metaforen van Clara Petacci beantwoordt met eigen clichématig taalgebruik. Zijn vergelijkingen van de situatie rondom Ida Dalser en haar zoon met “vleesgeworden Kafka” (p. 105), van een rechtszaak met een “poppenkast-binnen-depoppenkast” (p. 381), het leven van de gewone man met “een danteske hel” (p. 392) doen geforceerd aan. De vergelijking van de ontstaande mythes rond de dood van John F. Kennedy en die van Mussolini is een sterkere observatie. Het is overigens niet alleen *kommer en kwel* met de stijl van Denissen. Hij heeft een nuchtere blik op de zaken en laat dat blijken door verhalen te ontmythologiseren en leugens te ontcijferen, wat zijn reconstructie van Mussolini’s leven geloofwaardig maakt. Hij bouwt het verhaal vol flashbacks en flashforwards overzichtelijk op en geeft zijn boek een strakke organische samenhang verhaal. Zijn suggestieve stijl vol suggestieve vragen roept bij lezers ook geregeld spanning op: ‘Weet Mussolini dat een aantal hoge officieren van de Wehrmacht in het diepste geheim, buiten medeweten van Hitler maar met goedvinden van Himmler, sinds februari in Zwitserland met Amerikaanse en Engelse gezanten gesprekken voert over de voorwaarden voor een capitulatie van het Duitse leger dat zijn republiek overeind houdt? Weten de Duitsers op hun beurt dat

Mussolini in het diepste geheim en buiten medeweten van Hitler, in januari afgevaardigden van Churchill (uitdrukkelijk niet van Roosevelt) heeft ontmoet in een vergeefse poging de Britse premier ertoe over te halen de vijandelijkheden met de Asmogendheden te staken en samen met deze laatste de opmars van de bolsjewieken in het oosten te stuiten?' (p. 408). In het derde en laatste deel van het boek grossiert de auteur in saillante anekdotes, terwijl hij er ook in slaagt het verhaal te laten uitstijgen boven het anekdotische. Het verhaal wordt op spannende wijze verteld – met versnellingen en vertragingen - en sleept de lezer mee. Denissen laat de lezer deel uitmaken van zijn schrijfproces en spreekt hem geregeld aan: 'Hoezo, Duitse dame? denk je wanneer je dit leest' (p. 234), of 'Hopelijk word ik niet vervelend als ik er nog even aan herinner dat Italië op dat moment de bloedigste periode uit zijn geschiedenis doormaakt' (p. 408). Hieronder een fragment waarin het de "plichtsgetrouwe chroniqueur"²⁹⁹ van de seksuele avonturen, amourettes en liefdesbetrekkingen van Mussolini even te veel wordt.

'Begint de lezer mijn weerzin te begrijpen? Mag ik even de auctoriale verteller spelen? Mag ik "Onnozele trut! Fluim!" roepen tegen het hoofdpersonage van mijn boek? Mag ik bekennen dat dit dagboek – samen met de glossen van mama Giuseppina – me op dit punt de neusgaten uit komt?

Een beetje biograaf hoort natuurlijk toe te geven dat het een allesbehalve leuke verrassing moet zijn: je hebt jezelf altijd gezien als de Superfasciste, tijdens de halfuurtjes van het luchten heb je een paar keer uitdagend in de "Romeinse pas" rondgestapt en daarbij luidkeels de partijhymnen gezongen, bovendien ben je de favoriete van de Leider, en van de ene dag op de andere worden de andere fascisten met toeters en bellen uit de nor gehaald terwijl jij tussen de hoeren en dievegges wordt achtergelaten. Voor een gelijkmoedige inschatting van de situatie is dit geen ideaal uitgangspunt, maar enfin, er zijn grenzen.

Hoe dan ook: de redding is nabij, al zal ze die niet te danken hebben aan haar Ben. Die heeft op dat moment wel wat anders aan zijn hoofd. Maar daarvoor moeten we even overstappen naar een ander verhaal. (p. 338).

Frans Denissen, *De vrouwen van Mussolini*³⁰⁰

Hij geeft inzicht in het schrijfproces en denkproces van de biograaf: wat behoort die te doen en wat zou die logischerwijs schrijven en wat behoort die eigenlijk vooral niet te schrijven. Een postmodern trucje wellicht? Soms geeft Denissen tips en aanwijzingen aan de lezer dan weer geeft hij de lezer de indruk dat die aan het meeschrijven is. "Als iemand niet gelooft dat

²⁹⁹ Devoldere, L.(2007, 18 mei). *In bed met Mussolini*. De Standaard.

³⁰⁰ Denissen, F.(2007). *De vrouwen van Mussolini. Achter de façade van het facisme*. Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam.

er ook nette fascistten bestaan, moet hij het dagboek van Giuseppe Bottai lezen” (p. 26), “ik zal ze te gelegener tijd hun versie van de feiten laten geven” (p. 28), “maar dan zitten we in het volgende verhaal” (p. 138), “haar komen we nog tegen” (p. 158), “misschien kan het geen kwaad om even een paar data van dat memorabele jaar 1936 op een rijtje te zetten” (p. 181), “we laten haar eerst zelf het verhaal doen” (p. 398) of “we geven hem het woord” (p. 403). Op een bepaald moment betreft hij ook zijn vrouw in het schrijfproces. ‘Is het denkbaar dat de dekhengst van Predappio tijdens hun bijna wekelijkse afspraakjes gedurende ruim twee jaar met haar alleen maar over koetjes en kalfjes heeft gepraat, lekker gezellig met z’n tweetjes op het kussen, en hooguit vaderlijk een arm om haar schouders heeft gelegd? Claretta zelf, haar moeder en haar zus hebben dat altijd staande gehouden. Ja, zegt mijn liefste, aan wie ik de vraag heb voorgelegd, dat is denkbaar. In bed – of op het vloerkleed – is hij altijd ruimschoots aan zijn trekken gekomen, maar nu hij de vijftig voorbij is, heeft hij behoefte aan een romantische liefde, bij voorkeur met een meisjesachtige type’ (p. 173). Vooral alle details die hij na een reis heeft vernomen, gebruikt hij op pagina 62 na zijn reisverslag heel netjes een tussenkop ‘naschrift’. De vraag dringt zich op of het hoofdstuk *Kroniek van een aangekondigde dood* een verwijzing is naar het boek *Kroniek van een onaangekondigde dood* van Gabriel Márquez (1981), een auteur die eveneens non-fictie toepast in zijn boeken. Hoe verschillend het boek en het hoofdstuk uit *De vrouwen van Mussolini* ook zijn, ze delen de thema’s noodlot en angst. In beide boeken weet iedereen eigenlijk al dat het noodlot vroeg of laat zal toeslaan, terwijl er nauwelijks acties worden ondernomen om de situatie te redden.

Het verhaal levert veel op voor een lezer die slechts oppervlakkig is ingelezen in de geschiedenis van Mussolini en het fascisme. Door de egodocumenten van betrokkenen tegen elkaar af te zetten, de grote geschiedenis te verweven met die van één man, weet hij het karakter van Mussolini genadeloos te schetsen en geeft hij het verhaal van de “vrouwen van Mussolini” een veel ruimere relevantie. Hij laat zich niet verleiden om alle feiten en citaten één richting uit te sturen, maar wikt en weegt, legt elke keer weer nieuwe stukjes bij voor de puzzel die nooit wordt afgemaakt en behoudt een eigen – weliswaar cynische - visie die het verhaalpatroon domineert. Hij geeft zijn boek zelf de benaming “roman zonder fictie” mee, maar Gunter Bousset van De Leeswolf wijst er terecht op dat de term “historische essay” ook niet zou misstaan.³⁰¹ De term “roman zonder fictie” (de auteur vindt de term biografische roman ongeschikt, n.v.) die hij voor zijn boek gebruikt, is pretentius, wellicht te pretentius.

³⁰¹ Bousset, G.(2007, juni). *Liefde en fascisme*. De Leeswolf, nr 5.

Weliswaar is er sprake van een dramatische ontwikkeling, van bespiegelingen en zelfonderzoek, maar de stijl is te direct en eenvoudig. De auteur kan bovendien niet in de hoofden van de hoofdpersonages kruipen, waardoor de karakterontwikkeling van Mussolini en Petacci – die vooral uit de eigen memoires en memoires van anderen kan worden opgemaakt – in gebreken blijft.

Frans Denissen beoogt met zijn boek geen biografie te schrijven, biografieën van Mussolini zijn er volgens hem intussen legio. Hij onderneemt ook geen poging om een totaalbeeld te schetsen, dat laat hij over aan de lezer die door diens voorkennis zelf het portret van Mussolini kan samenstellen. Ook wil hij het geen geschiedboek noemen, al is er ‘geen woord door mezelf (Denissen, red) verzonnen’ (p. 13). Hij doet echter geen moeite om zijn minachting tegenover Mussolini te verhullen en laat openlijk en herhaaldelijk merken hoe wereldvreemd de voormalige Italiaanse dictator volgens hem is. Denissen kampt bij het schrijven van het boek met een groot handicap: het merendeel deel van de officiële documenten over Mussolini’s regime behoren nog altijd onder het staatsgeheim. Denissen baseert zich dan ook voornamelijk op secundaire bronnen, zoals toevallig in archieven aangetroffen brieven en aantekeningen en al eerder gepubliceerde (auto)biografieën van (betrokken) tijdgenoten. Hij rijgt deze documenten aan elkaar met inmenging van zijn eigen beschouwingen en analyses. Mussolini krijgt in het boek de gestalte van een womanizer die zich de aandacht van vrouwen laat welgevallen. De meeste vrouwen bieden zichzelf aan, sommigen moet hij zelfs de deur wijzen of negeren. Zijn vaste relaties beperken zich tot drie vrouwen: Margherita Sarfatti, zijn echtgenote Rachele en de veel jongere Claretta Petacci. Terwijl deze families in weelde leven en zich laten verrijken door hun contacten (de vrouwen willen hoe dan ook hun eigen machtspositie behouden), lijdt het Italiaanse volk honger.

Denissen brengt geen nieuwe feiten aan het licht, maar geeft wel nieuwe visies op dagboeken die daardoor een andere betekenis krijgen. Hij interpreteert de bronnen vrijelijk, geeft zijn visie over hun waarde en geloofwaardigheid en schets zo tegelijk de cultuur rondom de Duce. Hij schrijft over de “aperte leugens” (p. 290), “het indianenverhaal” (p. 69) en “de loopjes met de waarheid” (p. 290) van de historische personages. Hij bedient zich overigens van een indrukwekkend aantal bronnen (ongeveer 170 in totaal) en citeert veelvuldig uit de dagboeken van Claretta en haar zus Myriam Petacci, uit die van zijn vrouw Rachele, uit die van Mussolini's schoonzoon Galeazzo Ciano, van Giuseppe Bottai, een fascist die zich zeer bewust was van de neergang van Mussolini en van Goebbels. Het resultaat is een boek met vele stemmen die zijn geschreven in diverse stijlen. Heel belangrijk en prominent zijn de herinneringen van kamerheer Quinto Naverre die gedurende de dictators machtsperiode

tussen 1922 en 1943 elke dag een andere vrouw welkom heette in de Zaal van de Wereldkaart in het Romeinse Palazzo Venezia. Denissen probeert de verschillende relaties te ontrafelen om aan te tonen welke (politieke) invloed deze vrouwen hadden op de dictator.

Werking

De hedendaagse lezer zal in het portret van Mussolini ook waarschijnlijk de huidige minister-president Silvio Berlusconi herkennen. Deze politicus heeft veel gemeen met Mussolini. In het verhaal wordt geen eenmaal gerefereerd aan de naam Berlusconi, maar de overeenkomsten spreken voor zich. Mussolini vindt zich net als Berlusconi te klein en eist dat hij op een bankje kan staan om niet te erg uit de toon te vallen. Berlusconi draagt schoenzolen van ongeveer acht cm dik, Mussolini probeerde op andere manieren zijn lengte op te schroeven. Ook koesteren beiden de mythes van het nieuwe Romeinse rijk en weten ze op sluwe wijze de massamedia te bespelen. Soms lijkt het of Denissen wil zeggen: kijk maar uit met Berlusconi: de geschiedenis kan zich zomaar weer herhalen. Al heel vroeg in het boek refereert hij ook snel naar de nationalisme in eigen land. ‘...het schiet opeens door mijn hoofd dat het 11 juni is, Vlaams-nationale feestdag, en dat waarschijnlijk vandaag vergelijkbare lui (als de fanatieke bewonderaars van Mussolini, n.v.) onder tromgeroffel en trompetgeschal ergens in mijn land door een paar straten zijn gemarcheerd om zich daarna met kreten als “Vlonderen Vloms” rond een of ander monument te scharen’ (p. 62). Met die kleine verwijzingen zet Denissen de lezer wel aan het denken, maar de lezer een spiegel voorhouden doet hij niet. Of het moet op dezelfde wijze zijn als de auteur zelf, die geïntrigeerd is geraakt ‘door de manier waarop mensen hun gedachten, hun gevoelens, hun herinneringen – niet wat ze hebben meegemaakt, maar wat ze denken of voelen te hebben meegemaakt – aan het papier toevertrouwen. Zo kwam ik toch weer uit waar ik vertrokken was: bij het schrijven, bij de literatuur’ (p. 12-13). Verhaaltechnisch komt alles in het laatste deel in een stroomversnelling, wanneer Mussolini alle macht is verloren en zich ten onrechte nog leider waant. De aanloop naar de ophanging van Mussolini en Clara Petacci op 29 april 1945 is – dankzij de goed geschreven memoires van ooggetuigen – bijna even spannend als in een thriller (beleving). De lezer blijft echter in het ongewis over de omstandigheden waaronder Mussolini en Petacci zijn geëxecuteerd aan het Comomeer.

Institutie

De vrouwen van Mussolini is in de Nederlandstalige pers overwegend positief ontvangen. Enkele recensenten wijzen wel op het hinderlijke taalgebruik, maar vinden het boek wel de

moeite waard. In *de Volkskrant* is recensent Bart van der Boom lyrisch over het boek. ‘In *De vrouwen van Mussolini* wil hij (Denissen, n.v.) gewoon een goed verhaal vertellen. En daarin slaagt hij wonderwel. Zijn “roman zonder fictie”, zoals hij het noemt, kan een vergelijking met literaire non-fictie van grootheden als Geert Mak, Frank Westerman of Annejet van der Zijl prima doorstaan. In sommige opzichten is hij zelfs beter: luchtiger en minder moralistisch dan Mak, minder ik-gericht dan Westerman, sceptischer en minder romantisch dan Van der Zijl.’³⁰² Theo Hakkert vindt dat het boek ‘een fascinerend inzicht in het knotsgekke pandemonium rond Il Duce’.³⁰³ In zijn recensie in de Vlaamse krant *De Standaard* schrijft Luc Devoldere: ‘Voor wie achter de façade van het Italiaanse fascisme wil kijken, is het een must.’³⁰⁴

De aandacht in de recensies richt zich vooral op de inhoud en minder op de vorm, ook omdat het boek het vooral van de inhoud moet hebben en niet van de bijzondere stijl of het originele taalgebruik. *De vrouwen van Mussolini* komt slechts in 22 Nederlandstalige artikelen ter sprake. In LiteRom, een website van Biblion Uitgeverij, zijn er – in tegenstelling tot eerder geschreven boeken van de auteur – geen recensies van het boek opgenomen.

8. Het complot van België – Chris de Stoop

Chris de Stoop is een Vlaamse journalist van Knack Magazine die naam heeft gemaakt als auteur van waargebeurde verhalen. Hij streeft naar onderzoeksjournalistiek met een menselijk gezicht. Zijn succesvolle boek over vrouwenhandel *Ze zijn zo lief, meneer* (1992) werd door de BBC bewerkt tot een documentaire. In *Het complot van België* beschrijft hij over een cultuur van paranoia en complottheorieën in België. Het verhaal brengt drie verschillende verhaallijnen bij elkaar die elk een eigen invulling geven aan de cultuur van het complotdenken. In het eerste deel verhaalt hij over de jonge, mysterieuze Nina H. die hem overlaad met dossiers over een vermeend complot van de “rode maffia” waarbij ook de Belgische regering is betrokken. Het tweede, meest relevante deel, gaat over de genocide in Rwanda in 1994: hij verhaalt over het mensonterende bloedplaatje waarbij honderdduizenden mensen het leven laten. Hij meent dat de Belgische regering schuldig is omdat het haar troepen terugtrok en moordenaars ongestraft door laat gaan met hun misdaden tegen de menselijkheid. Deze veronderstellingen baseert hij onder andere op de gegevens van Nina H., die in het boek – zeker aanvankelijk – als een fantast met waanideeën wordt neergezet. In het

³⁰² Boom, B. van de.(2007, 6 juli). *Een wip met de laarzen nog aan*. De Volkskrant.

³⁰³ Hakkert, T.(2007, 21 juli). *De vrouwen in Mussolini's leven*. GPD Dagbladen.

³⁰⁴ Devoldere, L.(2007, 18 mei). *In bed met Mussolini*. De Standaard.

derde luik komt hij met het schokkende verhaal over zijn oom André, die ooit minister wilde worden. De rijke oom wordt aan zijn lot overgelaten en overgeleverd aan de meest bizarre en wrede praktijken van de “medische” psychiatrie.

Teksteigenschappen

Onderzoeksjournalist Chris de Stoop wisselt verleden tijd af met tegenwoordige tijd. Zijn taalgebruik is sober en kenmerkt zich door korte, heldere zinnen. Alles wordt zonder opsmuk of moeilijke woorden beschreven: het is uitnodigend maar weinig uitdagend. De auteur houdt vast aan zijn journalistieke schrijfwijze en lijkt weinig moeite te doen om die schrijfwijze aan te passen. Hij begint midden in het verhaal met een citaat van één van zijn hoofdpersonen.

**‘Wees gerust meneer,’ zei ze met een nerveus lachje. ‘Ik wil u echt niet in mijn bed.’
Daar was ze weer, Nina H. Mijn kleine lieve stalker. Het meisje met de caddie.³⁰⁵**

De auteur lijkt hier gelijk het karakter Nina te willen neerzetten, maar om hier te beginnen met een citaat is weinig origineel. Zeker omdat hij in het volgende hoofdstuk, zes pagina’s verder, met vrijwel exact hetzelfde citaat begint: “Wees gerust, meneer De Stoop, ik wil u echt niet in mijn bed,” zei Nina H. en ze bloosde licht. Of deze herhaling een literair trucje moet zijn is niet geheel duidelijk, het komt niet overtuigend over. Het is bovendien storend dat hij in beide fragmenten de gemoedstoestand van het personage benadrukt, de lezer hoeft er niet meer naar te raden. Sterker zou het zijn wanneer De Stoop die nervositeit of opgelatenheid suggereert, in plaats van expliciet beschrijft. Hij laat dat ook na in andere dialogen in het boek. Niet alle fragmenten met onnatuurlijk taalgebruik in de dialogen zijn storend, wel de hoeveelheid aan dergelijke zinnen.

‘Haar jeugd had er niets mee te maken,’ klonk het dan *krampachtig* (p. 16).

‘Eh, excuseer dat ik bij u thuis langskom, maar er is haast bij,’ *stamelde* ze (p. 59).

‘Een echte rentenier,’ *schamperde* mijn vader [...] (p. 67).

‘Een echte suikernonkel,’ *lachte* mijn vader (p. 68).

‘Hij had misschien nog beter met een molensteen om de hals in het diepst van de zee kunnen springen,’ *jammerde* mijn moeder met een krop in haar keel (p. 75).

‘Ça va?’ vroeg ik *kortaf* (p. 77).

‘Om mijn rechten te beschermen,’ *ontplofte* Nina (p. 82).

‘Jammer, want je bent een geboren verpleegster’, zei Haroen *lief* (p. 83).

‘Hoe verklaart u dat zoveel mensen mee hebben vermoord?’ vroeg ik nog *aarzelend* (p. 100).

³⁰⁵ Stoop, C. de(2007). *Het complot van België*. De Bezige Bij, Amsterdam. p. 9.

'Iedereen zei dat ik talent had,' *glimlachte* Claudine (p. 102).

'De zegen zij met u,' besloot Nathalie met *bezorgd gezicht* (p. 105).

'Je moet je tong zevenmaal ronddraaien voor je iets zegt,' *berispte* tante Nanna haar (p. 117).

'Ach, doodgaan was hier toch normaal,' werd soms *lapidair* gezegd (p. 134).

'Het was geen psychiatrische behandeling, maar psychiatrische mishandeling,' *zucht* professor Evrard (p. 146).

'Alleen u zal ik nooit aanklagen,' had zij mij vroeger *gerustgesteld* (p. 160).

'U bent toch niet bekend?' *grapt* een Indiase assistent (p. 173).

'Krullenkopje?' vraag ik *met ingehouden adem* (p. 183).

'U bent de enige die mij geholpen heeft,' *lacht* ze (p. 192).

'Maar wie wint erbij?' hoor ik mezelf *krampachtig* vragen alsof ik een interview afneem (p. 193).

'En het tweede dat ik wil vragen,' zegt ze *ferm* (p. 194).

'Waarom hebben de Belgen de Rwandezen achtergelaten?' vraagt ze mij *met klem* (p. 195).

'Ze willen dat ik snel geïnterneerd word. Stante pede, begrijpt u?' zegt Nina *heftig* (p. 200).

'Dus u hebt al die jaren mijn dossiers bestudeerd en het onderzoek voortgezet,' besluit Nina H. *met een voldaan lachje, alsof ze nooit anders verwacht had* (p. 201).

De Stoop grossiert ook in onnodige clichés als 'ze dronk mijn woorden als zoete wijn' (p. 15), 'een waterval aan klachten' (p. 17), 'zinderde in het volle middaglicht' (p. 25), 'het verhaal gloeide van compassie en verontwaardiging' (p. 51), 'Nina H. was een meisje van twaalf ambachten en dertien ongelukken' (p. 53), 'Nina H. zat in zak en as' (p. 55), 'niets was nog wat het leek' (p. 79) en 'de piloot achter de stuurknuppel' (p. 87).

Zijn beeldspraak is weinig origineel en slaat de plank soms helemaal mis. 'Bijna zoals een hond die op je been aan het rijden is' (p. 30), 'zij huilde tot haar tranen op waren' (p. 31), 'rolden de woorden als knickers uit haar mond' (p. 33), 'de genocide, een hallucinante orgie van geweld, raasde nu van heuvel naar heuvel door het hele land' (p. 35), 'een oogst verse lijken lag op straat' (p. 37), 'met haar mond als een kippenkont' (p. 45), 'ze lagen als doodgereden honden in de goot' (p. 61), 'zijn hoofd hing zoals een overrijpe appel aan een tak' (p. 69), 'ze schuurde zich als een paard met schurft' (p. 85), 'waardoor je de lagen moet afpellen zoals de schillen van een ui' (p. 114-115), 'hij liet een spoor van gehandicapten achter' (p. 148), 'Nina H. [...] sloeg de deur dicht met een dreun die nog secondelang als een donderslag door de redactie rolde' (p. 180) of 'een leven als een zeepbel, wachtend op het moment van genade om uit elkaar te spatten' (p. 198). Een beter passage is wanneer hij in een hersenbank naar hersens in potjes. 'Zo bloot en obsceen, zo teer en kwetsbaar, zo walgelig week als kaas. Soms brokkelig als fetakaas, soms smeuijg als camembert. Ik verkramp als ik ernaar kijk. Ik keek nog liever naar de rekken met schedels in Rwanda. [...] Een gelige pot,

met een homp oude Gouda in' (p. 173). Een leuke zin – geen beeldspraak – die de ironische onderlaag in de tekst goed weergeeft is 'zij dacht dat ik dacht dat zij dacht dat ik altijd aan haar dacht' (p. 26).

Zijn ironie krijgt soms echter teveel het karakter van sarcasme. 'Sterven omdat je Belg was, leek mij een domme dood. Zo ondervond ik meteen hoe het voelde om veroemd te worden om je afkomst en nationaliteit, iets waar je niets aan kon doen, een absolute fataliteit' (p. 38). Meestal is hij gewoon cynisch of sarcastisch: 'natuurlijk werkte die spaghettivretende rotzak voor de rode maffia' (p. 57), 'de maffia probeerde dus via de spijsvertering in de werken op de psyche. Hoeveel mensen waren tegenwoordig niet allergisch' (p. 85), 'Nina legde uit dat de Turk voor de rode maffia werkte, in heroïne handelde en haar had proberen te vermoorden door Tic Tacs op de trap te leggen, zodat ze bijna was uitgegleden (p. 86), 'wat zou het leven zijn zonder samenhang?' (p. 94), 'vrijwel de hele pers vond de terugtrekking noodzakelijk. Want ja, de publieke opinie, nietwaar' (p. 131), 'waarom achter haar? Omdat zij een missie had. Omdat alleen zij het complot aan het licht kon brengen. Omdat zij het land zou doen wankelen en misschien een revolutie ontketenen (p. 137), **'het was toch geen toeval dat [...]** (tevens in boek dikgedrukt) nee toch zeker?' (p. 141-142, tot driemaal toe!), 'zou de autosuggestie op televisie kloppen dat de journalist (Chris de Stoop, n.v.) haar liet vallen? Dat hij haar had verraden? Dat hij ook in de slag zat?' (p. 144), 'Ook de maffia kende het functioneren van het brein, en hoe het te gebruiken en te veranderen. Het idee dat ze haar hersens zouden bewerken en haar besturen zoals een robot, maakte Nina H. panisch' (p. 160) en 'haar kroongetuige, bondgenoot en beschermheer was haar volgens de autosuggesties aan het bedriegen en verraden. De journalist was niet meer dan een rokkenjager, een drugsverslaafde, een slecht karakter ...' (p. 168), 'zij had met haar overgevoelige vezels en hyperalert hersens het kwaad wel voelen aankomen. Zij voelde het al maanden voor president Habyarimana werd vermoord. Zij wist het' (p. 197), 'een hapklare brok human interest, denk ik. Zeker als je de diertjes op tafel of in de fruitschaal zou zetten. Dan inzoomen op de hamsters. Dan een close-up van Nina. Prachtige reality-tv' (p. 198) of 'zelfs de klimaatopwarming past in het complot. Dan voelen de zuiderse migranten zich helemaal thuis. Dan voelen ze zich heer en meester' (p. 200). De Stoop eindigt zijn boek met de zinnen. 'Ik zou beter zeggen dat ik, in naam van de internationale samenzwering van onderzoeksjournalisten, meer in mijn neus gegraven heb dan in haar dossiers. Maar dat zeg ik niet. Ik zou liever zeggen dat ik al aan een boek werk over het seksleven van de naaktslak in de sloten van het Laar. Maar dat zeg ik niet. Ik laat haar in de waan. (p. 202).

Het gevoel overvalt je als lezer dat Chris de Stoop te snel heeft besloten dat hij onder het mom van Belgische “complottheorieën” een boek wilde schrijven over én de waanideeën van Nina H én de barbaarse praktijken van de psychiatrie in de jaren vijftig én de Belgische terugtrekking uit de oorlog in Rwanda, terwijl achteraf kan worden gesteld dat het verstandiger was om één van deze verhalen verder uit te werken. Het ontbreekt de drie verhaallijnen aan de nodige samenhang (ze komen alleen door geforceerde kunstgrepen samen) en de nodige verdieping. De auteur gebruikt de paranoia van Nina H. als een soort paradigma voor het Vlaamse politieke optreden en het publieke bijgeloof, die beiden op verschillende manieren gebruik maken van complottheorieën. De drie verhalen ontstijgen het journalistieke onderzoek alleen niet, integendeel: ook als onderzoek/reportage schieten ze tekort omdat ze te algemeen zijn, te weinig kleur hebben en te weinig bijzondere of nieuwe details openbaren en te doordrenkt zijn met het cynisme en sarcasme van de auteur. Onderzoeksjournalistiek draait om de systematische toepassing van researchtechnieken. De onderzoekende journalist moet enerzijds instaan voor de zorgvuldigheid, de betrouwbaarheid en verifieerbaarheid van de informatie en anderzijds schandalen blootleggen en met nieuwe feiten aan het licht komen, maar *De Stoop* schiet daarin tekort. Niet alle lezers zijn het daar overigens helemaal mee eens, Elsbeth Etty schrijft in het *NRC Handelsblad*. ‘De goed gedocumenteerde verhalen over Nina H., nonkel André en de Belgische medeverantwoordelijkheid voor de genocide in Rwanda zijn onthullend en aangrijpend, maar maken niet aannemelijk dat België in de greep is van complotten. Wantrouwen en gekte in het groot en in het klein, die komen er wel goed uit naar voren.’³⁰⁶ Het moet worden gezegd: Chris de Stoop, die als verslaggever in Rwanda de slachtpartijen van Hutu's en Tutsi's van nabij meemaakte, vertelt misselijkmakende details over de oorlog, maar die lezen we ook en overtuigender in de boeken van Lieve Joris over Congo en Rwanda. De conclusie van De Stoop luidt: ‘De terugtrekking (van België, n.v.) was een criminele, immorele beslissing. Een misdaad tegen de menselijkheid’ (p. 188); het is een gedurfde en relevante uitspraak, maar heeft veel weg van een dekmantel voor het gebrek aan werkelijke urgentie van de rest van het boek.

Institutie

‘*Het complot van België* maakt me bijna boos,’ schrijft criticus Johan Sanctorum op zijn eigen forum “Visionair België”. ‘Het boek presenteert zich als “non-fictie”, maar gaat nergens heen,

³⁰⁶ Etty, E.(2007, 14 september). *Rode maffia slaat toe*. NRC Handelsblad.

analyseert niet en ontvouwt geen perspectief. Voor mij zit het in de categorie ‘semi-literaire roddel’, gewikkeld rond de insinuatie dat België vandaag zelf het slachtoffer is van separatistische provocateurs.’³⁰⁷ Het boek is in de pers kritisch ontvangen. In Nederland besteden alleen het NRC Handelsblad (recensie) en Vrij Nederland (interview) aandacht aan het boek, in België schenkt alleen zijn eigen werkgever – het tijdschrift Knack – veel aandacht aan het boek, andere kranten en tijdschriften doet dit slechts zijdelings. In het LexisNexis Academic archief wordt het boek tot 1 juli 2008 zeven keer aangehaald. In het knipselkrantenarchief van LiteRom is geen enkel artikel over de schrijver of het boek opgenomen. In 2004 ontving De Stoop voor *Zij Kwamen uit het Oosten*, het vervolg op zijn eerste boek, de Gouden Uil Publieksprijs. Eind augustus 2008 werd bekend dat zijn boek is opgenomen in de 25-boeken tellende Tiplijst AKO Literatuurprijs 2008.³⁰⁸

9. Het Pauperparadijs – Suzanna Jansen

In haar debuut *Het Pauperparadijs* beschrijft voormalig journalist Suzanna Jansen (1964) aan de hand van haar eigen familiegeschiedenis anderhalve eeuw van Nederlandse armoede en pogingen om daar een einde aan te maken. Centraal staat het heropvoedingsexperiment in het Drentse Veenhuizen, waaraan haar voorouders zijn blootgesteld. Via een bidprentje dat Jansen vindt bij een opruiming op moeders zolder, komt ze op het spoor van haar overgrootmoeder Helena Gijbens. ‘Dat arme mens is als meisje verliefd geraakt op een katholiek, terwijl ze zelf protestant was. Ze moest zijn geloof aannemen, en toen werd ze door haar familie verstoten en ontferd,’ zegt haar moeder Elisabeth Dingemans (p. 17). Deze woorden spreken tot de verbeelding van de auteur en al snel ontdekt ze dat het verhaal van haar moeder niet klopt: het verhaal is een rookgordijn om de schande te verhullen. Haar overgrootmoeder is in 1856 geboren in één van de drie grote gestichten in Veenhuizen en blijkt nooit rijk bedeed te zijn geweest, evenmin als haar voorouders. Generatie op generatie is de armoede doorgegeven vergezeld met de schaamte en schande die met armoede gepaard gingen. Veenhuizen is een fuik waaruit je niet gemakkelijk ontsnapte, concludeert Jansen. Wie als een dubbeltje is geboren, wordt nimmer een kwartje.

Het begint allemaal bij betbetovergrootvader Tobias Braxhoofden, een oorlogsveteraan uit Napoleons leger die na een eervol ontslag als bewaker gaat werken in

³⁰⁷ De Stoop, C.(2007, 27 september). *Chris De Stoop en de Belgische ‘paranoia-cultuur’*. Geraadpleegd op visionairbelgie.wordpress.com/2007/09/ op dinsdag 13 mei 2008.

³⁰⁸ Geraadpleegd op de website: <http://www.akoliteratuurprijs.nl/FS-P1.html> op 2 september 2008.

Veenhuizen. Zijn nazaten proberen wel te ontsnappen aan het gesticht, maar redden het niet buiten de kolonie en keren terug. Roza's grootmoeder is de eerste die met succes weg weet te komen en een bestaan weet op te bouwen in Amsterdam-Noord en later in Floradorp. Ondanks een drankzuchtige man en schulden slaagt ze erin haar kinderen fatsoenlijk op te voeden en buiten de muren van Veenhuizen te houden. In de moderne arbeiderswijken begin twintigste eeuw krijgt het volk het beschaafde wonen aangeleerd. De erfenis van het gesticht Veenhuizen werken generaties lang door: het gevoel van een dubbeltje zijn en nooit een kwartje blijft onderhuids altijd bestaan, zelfs bij de auteur die een goede opleiding en voldoende financiële middelen heeft. Jansen wil met *Het Pauperparadijs* dan ook laten zien dat er niets schandaligs is aan armoede, maar dat het gewoon berust op pech.

Teksteigenschappen

In *Het Pauperparadijs* bedient de auteur zich vooral van alledaagse woorden en zo min mogelijk van dure en moeilijke woorden. Naarmate de tekst het heden nadert, gebruikt ze steeds meer anekdotes die haar verhaal tot leven brengen en de personages raak typeren. *Het Pauperparadijs* van Suzanna Jansen begint met een bijna filmische scène van drie pagina's vanuit het perspectief van de kinderen: de vader van een gezin keert na lange tijd thuis om zijn vrouw en kinderen op te zoeken. De moeder wil echter met rust worden gelaten omdat ze het agressieve karakter van hem vreest en haar eigen kinderen wil beschermen en sommeert hem te vertrekken.

'Het was op een zondag na de kerk dat ze onverwacht vader zagen lopen. Met onzekere tred kwam hij op het huis af, alsof hij bij elke stap aarzelde. Wie hem het eerste had gezien, viel zeventig jaar laten niet meer te achterhalen, maar de schrik had zich in ieders geheugen vastgezet. Moeder was net op tijd bij de voordeur om het slot erop te doen. Met een paniekerige stem sommeerde ze de kinderen zich te verstoppen. De groten kropen onder de tafel en trokken de kleintjes mee, de jongens doken samen achter de leunstoel.

Het was windstil, de halmen op de dijk bewogen niet. Bij de ingang van de kerk stond de pastoor nog na te praten met een parochiaan. Ergens achter het huis, door de schuttingen en schuurtjes van de binnentuin heen, klonk het gehuil van een baby. Elisabeth hield vanachter de vingerplant de situatie in de gaten.'

Suzanna Jansen, *Het Pauperparadijs*³⁰⁹

Het taalgebruik is zakelijk, maar tegelijk meeslepend: de lezer wordt in een spannende scène betrokken. Ze gebruikt slechts twee adjectieven (onzekere en paniekerige) en een sobere

³⁰⁹ Jansen, S.(2008). *Het Pauperparadijs*. Uitgeverij Balans, Amsterdam. p. 13.

beeldspraak (schrik in geheugen vastgezet). Maar de sfeer is gezet, de lezer zit gelijk midden in het verhaal. De scène eindigt als volgt:

‘Vader had een ruitje uit de achterdeur getild, voorzichtig, om het niet te breken, en nu liep hij de trap op naar zolder. De kinderen schoven naar de verste hoek van de bedden. In gelukkiger tijden was hij hier achter hen aan gekropen, alsof hij een spin was, en dan zei moeder lachend dat ze de dekens straks wel weer recht moesten trekken.

“Wie komt me een zoen geven?” Vader stak zijn hoofd door het trapgat en deed zijn best jolig te klinken.

Elisabeth, Toos en Lenie, de drie groten, hielden elkaar vast, of misschien hielden ze elkaar wel tegen, uit vrees dat één van hen voor zijn smeekbede zou bezwijken. Ze moesten loyaal blijven aan moeder, dat kon nu eenmaal niet anders. Met zijn afhappende schouders en zijn treurige ogen leek vader op een schooljongen die door de rest van de klas wordt gemeden.

“Je moet ons met rust laten,” riep moeder wanhopig.

Hulpeloos keek vader haar aan. Een paar tellen, het leek wel een minuut, gebeurde er niets. Toen draaide hij zich om en vertrok. (p. 15).

De tekst zou zo in het scenario van een toneelstuk of film kunnen staan. Als het boek nog wordt verfilmd, kan de regisseur het zo overnemen. Ook in dit fragment is de stijl zakelijk en registrerend, al zitten er nu negen adjectieven in. Ze speelt met typering (leek vader op een schooljongen die door de rest van de klas wordt gemeden) en tijd (een paar tellen, het leek wel een minuut). Bevat het begin van de scène een flashforward (zeventig jaar later niet meer te achterhalen), in het einde zit juist weer een flashback (in gelukkiger tijden was hij). Jansen begint ook de andere hoofdstukken vaak met sfeertekeningen of met de beschrijving en beschouwing van een schilderij, portret of belangrijk schilderij. Direct na het bovengeciteerde fragment komt de ik-verteller (Jansen) om de hoek kijken, die de herinnering van haar moeder aangrijpt om iets meer te vertellen over dienst kindertijd. Ze begint in de tegenwoordige tijd en vervolgt na het woordje “toen” in de verleden tijd en zo zal ze gedurende het hele boek tegenwoordige tijd (waarbij de ik-persoon sterk aanwezig is) en verleden tijd (over haar familie) afwisselen.

De kracht van de schrijfster is dat ze de kunst van de dosering kent. Ze is zuinig met adjectieven, gebruikt weinig beeldspraak en varieert veel met lange en korte zinnen. Ze voorkomt herhaling door te zoeken naar synoniemen en door “creatieve” werkwoorden: nopen, schemeren, bekruipen, opflakkeren, belichamen en buitelen. Ze plaatst in haar tekst op subtiele wijze originele, grappende en pakkende zinnen die ook vaak van haar observatie- en verbeeldingsvermogen getuigen. ‘Tegenwoordig hebben ANWB-borden en

fietspaddenstoelen Drenthe ontsloten' (p. 20), 'ze haalt haar schouders op en begint – klik klak – op haar hakken de straat af te lopen' (p. 22), 'in het hart van Europa draaiden honderdduizenden mannen om elkaar heen. Als in een bizarre dans joegen ze elkaar op, of probeerden elkaar juist te ontwijken, tot hun bevelhebber het sein gaf voor het onvermijdelijk treffen. Dan botsten ze in slagorder op elkaar met hun bajonetten en paarden, het wapengekletter overstemd door het gebulder van de kanonnen' (p. 33), 'bij de renovatie van de oude fabriekshallen is, na het afkrabben van de moderne lagen, anderhalve eeuw geschiedenis komen bloot te liggen' (p. 74), 'en daarmee was de kolonie van een miniatuursamenleving getransformeerd tot een strafinrichting voor verdwaalde landlopers' (p. 108), 'het is artistiek gezellig in de Amsterdamse Jordaan, zo tegen de kerst' (p. 113), waren ze geïmponeerd door de dynamiek in de kolonie, of was de impact van de autarkie hen juist naar de keel gevlogen: de landlopers metselden de muren waarachter ze zelf zouden vastzitten, ze smeedden de alkoven van gevlochten bandstaal waarin ze zelf 's nachts werden opgesloten' (p. 137), 'uit zulke opmerkingen valt af te lezen hoe de gangbare ideeën rond de eeuwwisseling begonnen te kantelen, maar de wezenlijk omslag spreekt eigenlijk uit één woord dat van de pagina's spat als was het met een fluorescerende stift gemarkeerd: individueel' (p. 138), 'de "sociale kwestie" in de samenleving – het botsen der klassen – weerklonk in de burgerhuizen als de "dienstbodekwestie"' (p. 145) en 'ik zuig mijn longen vol boslucht en wandel de stilte binnen' (p. 236).

Jansen voert regelmatig clichés aan om haar verhaal aan te kleden. In tegenstelling tot een schrijver als De Stoop gebruikt ze het clichétaalgebruik merendeel functioneel, ter ondersteuning van haar verhaal. Een opsomming: 'Ze is inmiddels de tachtig gepasseerd, toch zijn de littekens van haar jeugd niet verdwenen' (p. 16), 'een stilte voor de storm' (p. 38), 'had er geen gras over laten groeien' (p. 45), 'in de ban geraakt van' (p. 66), 'de situatie op scherp zette' (p. 105), 'grepen meedogenloos om zich heen' (p. 114), 'kronieken staan bol van' (p. 123), 'in haar voegen te kraken' (p. 147), 'vielen tussen wal en schip' (p. 148), 'zette [...] weinig zoden aan de dijk' (p. 173), 'lastiger in het gareel te krijgen' (p. 180), 'gaf geen duimbreed toe' (p. 148) en 'eigen koers varen' (p. 198). De beeldspraak van de schrijfster is bondig, eenvoudig en meestal weinig origineel: 'het is of de beelden uit haar kindertijd afgezonken liggen in de zoutkoepels van haar geheugen' (p. 15), '[...] banen zonlicht, die door een rij boogramen binnenvielen, als in een film (p. 66), 'het versleten goed was als een oude huid die niet meer paste' (p. 133), 'leek het of ze vastzat aan een onzichtbaar elastiek; zodra ze te ver van haar maatschappelijke bestemming raakte, werd ze onmiddellijk teruggetrokken' (p. 168) en 'de onmacht van mijn oma was van een andere soort. Die leek

eerder een ingesleten eigenschap, iets wat onder haar huis was gekropen door het generaties lang overgeleverd zijn aan het oordeel van mensen met een hogere positie' (p. 198).

Jansen schrijft evenals haar man Frank Westerman heel observerend en bijna zintuiglijk, zoals in de volgende passage in hoofdstuk 2.

'Op de provinciekaart met een mozaïek van percelen en kronkelige riviertjes springen de liniaalrechte lijnen van Veenhuizen er direct uit. In werkelijkheid ogen de lanen en wijken minder streng dan op de plattegrond, want ze zijn gestoffeerd met groen dat zich lang geleden in het landschap heeft genesteld. Machtige beuken geven je het gevoel over een oud landgoed te lopen in plaats van een asfaltweg. Er is geen verkeer, je hoort alleen het getsjilp van de vogels.' (p. 23).

Het zijn scherpe observaties die de lezer de mogelijkheid geven zich in te beelden. Bovendien schrijft ze over 'het gevoel' dat de beuken geven en het 'getsjilp' van de vogels die je hoort. Ze neemt waar met haar zintuigen: haar ogen en oren. Dat ze niet in de hoofden van mensen kan kruipen, compenseert ze door haar eigen gedachten over mensen uit te spreken en door uitvoerige uiterlijke beschrijvingen. Tussendoor werpt ze suggestieve vragen op zoals: 'was hij overmoedig of gewoon naïef?' (p. 33) over Tobias Braxhoofden (1785-1844). De nog levende personen in haar boek die ze heeft geïnterviewd weet ze te verleiden tot sprekende citaten, zoals de pastoor van Veenhuizen: 'Gevangenen die met de dorpelingen samen naar de kerk gaan, dat bestaat nergens' (p. 102). Ze maakt de lezer gaandeweg ook deelgenoot van haar eigen visuele historische ervaringen in het Oude Delft: 'Als ik de auto's wegdenk, zie ik voor me hoe Tobias met zijn kinderen ging wandelen – met een hand stevig om hun pols voor als ze te dicht bij het water kwamen. Bij het oversteken moesten ze de huurkoetsen en de sjezen ontwijken van de dames die op salon gingen bij andere dames, en de heren met hun hoge hoeden die onder elkaar hun zaken kwamen bespreken' (p. 51), 'ik stel me voor dat ze de indrukken in zich opzogen om ze nooit meer te vergeten: de rijtuigen in de straten, de geuren van de markt' (p. 59) of:

'Dit moet de plek zijn vanwaar Cato bijna twee eeuwen geleden voor het eerst het bedelaarsasiel zag. Ik kijk op van de meerpaal in dezelfde richting als waarin zij destijds moet hebben gekeken en zie een vierkant weiland waarop een handvol zwart-bonte koeien staat te herkauwen. Op deze twee, drie hectaren heeft mijn betovergrootmoeder als dertienjarig meisje haar nieuwe thuis gevonden. Hier zijn de belangrijkste dingen in haar leven gebeurd: ze is op deze plek volwassen geworden, heeft er haar man leren kennen en haar kinderen op de wereld gezet. Het

geroezemoes van een overvol gesticht dat haar altijd omringde, is nu verwaaid. Ik hoor alleen het gemaal van koeienkaken' (p. 67).

'Terwijl ik naar het lege weiland kijk, bekriipt mij een gevoel of het gesloopte etablissement onzichtbaar aanwezig is. Ergens op dit veld heeft Cato haar man Teunis ontmoet. De plek waar ze hun eerste blikken wisselden, ligt voor mij. Ik weet alleen niet waar ik moet kijken.' (p. 75).

Het lijkt er soms op dat Jansen zich heeft laten inspireren door Nelleke Noordervliet, daar waar ze eveneens laat merken hoe bewust ze zich is van haar schrijversrol en haar personages continu in andere situaties inbeeldt dan de realiteit. 'Ik zou willen dat zij even had gearzeld, maar dat is onwaarschijnlijk' (p. 59), 'ik verbeelde me graag dat Cato eruitzag als een Italiaanse actrice in een film als *Novecento*: armoedig maar tegelijk bloedmooi. Daarbij hoorde dan een blonde, stoere echtgenoot met een heldere blik – hoe kwam hun dochter Helena anders aan haar lichte tinten?' (p. 88), 'ik vond dat nogal een uitspraak. Er stond met zoveel woorden dat mijn betovergrootmoeder haast gedoemd was tot de prostitutie. Ik begon iets te begrijpen van wat de jongelingen uit de kolonie te wachten stond: tegen zulke vooroordelen was geen verweer mogelijk' (p. 90), 'ik dacht: in de hoop dat ze niet zouden worden getroffen, maar dat was het niet' (p. 159), 'ik stelde me graag voor dat mijn overgrootvader tot de uitverkoren had behoord. Maar zo was het niet gegaan' (p. 181), 'op dit punt in het verhaal gekomen, merkte ik dat ik begon te dralen. Er viel nog te vertellen dat er in het nieuwe huis drie kinderen waren geboren – Harm, Janna en Wies. [...] Ik kon oog beschrijven hoe prettig Roza het had gevonden dat ze tegenover de kerk-in-de-stolpboerderij kwam te wonen' (p. 190) en 'er liggen zestien van mijn bloedverwanten onder dit gras. Ik beeld me in dat ik hier sta namens Cato, bij wijze van compensatie, omdat zij zelf nooit de mogelijkheid heeft gehad haar dierbaren te gedenken' (p. 237). Net als Nelleke Noordervliet hanteert Jansen geregeld de vrije indirecte reden, die het perspectief van de auteur en personages vermengt. Ze vergroot haar autoriteit door belangrijke historische figuren te citeren.

Wat de familiegeschiedenis van Jansen onderscheidt van die van Annejet van der Zijl (*Sonny Boy*), Judith Koelemeijer (*Het zwijgen van Maria Zachea*) en Geert Mak (*De eeuw van mijn vader*) is de ruimte die de auteur geeft aan humor en ironie. Zo beschrijft op grappige wijze hoe de uitspraak "Véénhuizen" of "Veenhúisen" (p. 73) voor mensen een wereld van verschil kan maken, terwijl ze beiden hartstochtelijk worden gebezigd. Ook de vergelijking van landlopers met "katjes" – ze werden ingezet als huispersoneel van de bewakers – buit ze optimaal uit met een ironische ondertoon. Ook de volgende zinnen

getuigen van haar gevoel voor subtiele ironie: 'Hun buren waren in die tijd verwickeld in een felle richtingenstrijd over de juiste interpretaties van hun geloof. Ze bestreden elkaar met venijn over welke psalm te zingen en hoe de bijbel te lezen. De koning had zelfs geprobeerd de overal in het land opduikende gelovigen met een afwijkend standpunt gevangen te zetten' (p. 98), 'meer dan een eeuw geleden is hij vastgelegd (op foto, n.v.) op wat waarschijnlijk een van de beroerdste dagen van zijn leven was' (p. 122), 'en het begrip "verzachtende omstandigheid" moet nog worden uitgevonden (p. 127), 'met discipline en tucht (en het verplichte dagelijkse kerkbezoek) probeerden de nonnen het tij te keren en de meisjes te kneden tot gedweë kinderen Gods' (p. 161) en 'tijdens hun eerste vakantie waren Roza en Wouter op een haar na in Veenhuizen (zogezegd de 'gevangenis van armoede', n.v.) geweest, het scheelde hemelsbreed maar een paar kilometer' (p. 232). Ironisch is ook de karakterisering van de Veenhuizenaar:

'Na het nodige gepuzzel kwam ik uit op het volgende rijtje typering. De Veenhuizenaar had volgens De Graaf een korte, afbijtende wijze van praten, hij was erg beweeglijk en prikkelbaar, koppig ook, en tegelijk spoedig uit het veld geslagen. Daarbij liet hij zich gemakkelijk door anderen leiden, was wel verkwistend maar niet geldzuchtig, en boven alles: impulsief. De Veenhuizenaar was niet lui, eerder buig: hij kon hard werken tot hij er geen zin meer in had. Het rondtrekken van plaats naar plaats zorgde ervoor dat hij weinig contacten maakte, wat zijn geringe mensenkennis verklaarde. Ook het wantrouwen waarmee hij andere bekeek, had een logische achtergrond: hij werd immers zelf vijandig, of op zijn best argwanend bejegend. Ondanks dat was de Veenhuizer landloper tevreden met zichzelf. Hij zag het leven namelijk alleen vanuit zijn eigen standpunt, zelfkritiek hoorde daar niet bij. De meest onverwachte eigenschap viel op die manier te begrijpen: dat de gemiddelde landloper bovengemiddeld ijdel zou zijn' (p. 154)

En van haar overgrootvader:

'Dit was wat De Graaf beweerde: dat mijn overgrootvader zijn vrouw en kinderen in de steek had gelaten omdat hij niet anders kon. Hij dronk omdat hij moest, om de pijn van de strijd in zijn ziel te verdoven. Toen dat niet meer werkte, had hij geen andere keuze dan te gaan zwerven, om niet psychisch te gronde te gaan. In deze uitleg klonk het als een verzachtende omstandigheid; ik wist alleen niet zeker of ik het zo wilde zien.' (p. 155).

Het boek bevat halverwege één spiegeleffect: 'De meeste rechters in die tijd waren niet geïnteresseerd in de achtergrond van een verdachte. Maar ik wel: ik wilde weten hoe mijn overgrootvader in handen van Justitie was gekomen. (p. 126).

Het Pauperparadijs is een non-fictieroman over vijf generaties Dingemans en alle pogingen om de familie uit de onderklasse te verheffen. Het verhaal over de verschillende generaties familie Dingemans loopt grotendeels chronologisch. De flashforwards gunnen de lezers af en toe in een flits een blik in de toekomst en maken het verhaal zo minder vrijblijvend. Jansen laat in haar boek twee verhalen door elkaar lopen: die van het verleden van de vijf generaties voor haar en die van haar eigen onderzoek. Ze neemt de lezer op sleeptouw en vertelt tot in de details hoe ze te werk is gegaan. De lezer volgt haar in de bus naar Drenthe, luistert mee tijdens haar interviews en wandelt met haar door de Jordaan, merkt recensent Aleid Truijens in *de Volkskrant* op.³¹⁰ Haar ontdekkingen, haar emoties en haar gevoelens: ze lijkt voor de lezer niets te willen verbergen. De lezer wordt deelgenoot gemaakt en blijft als toeschouwer aanwezig bij het verhaal. Het schrijfproces wordt ruim belicht; de norm van recensent Arjan Peters dat ‘een goed boek altijd iets zegt over het schrijven’³¹¹ maakt ze volledig waar: ‘Ik had de tekst ontcijferd en uitgetypt. Met een accentueerstift de belangrijkste passages aangestreept. Vervolgens lag het naast mijn computer onbeschrijfbaar te wezen’ (p. 191).

Het Pauperparadijs is sterk gefundeerd op mimetische eigenschappen. Jansen heeft zich vakkundig verdiept in Veenhuizen, maar ook in de ontwikkelingen van de Nederlandse samenleving die in twee eeuwen veel ingrijpende veranderingen heeft ondergaan. Ze maakt een onderdeel van de recente vaderlandse geschiedenis inzichtelijk door haar familieverhaal te koppelen aan de sociaalhistorische omstandigheden in die tijd. Jansen laat overtuigend zien hoe de geschiedenis zich in verschillende vormen lijkt te herhalen en hoe mensen steeds weer in dezelfde fouten lijken te vervallen. Jansen gaat evenals Westerman en Van Reybrouck dieper in op theorieën van wetenschappers en politici over mensen en de mensheid: in het boek heeft ze het onder meer over Cesare Lombroso, de grondlegger van de criminele antropologie (p. 121) en de verlichtingstheorieën van politicus en generaal Johannes van den Bosch die twee kolonies voor armen stichtte: Frederiksoord en Veenhuizen. De auteur maakt ook geregeld verbanden met het heden of laat ze de lezer die maken. Ze schrijft uitvoerig over een discussie die heerste rond 1917 over het cellentekort, waarbij het uitgangspunt ‘één man op één cel’ werd opgeheven. ‘Er woedden al jaren felle discussies over het nut en effect van dit isolement, maar nu er een cellentekort ontstond, werden alle principes met één armzwaai terzijde geschoven’ (p. 184). Ze maakt de koppeling van de toenmalige justitieminister Jan

³¹⁰ Truijens, A.(2008, 25 januari). *Altijd een dubbeltje gebleven*. De Volkskrant.

³¹¹ Peters, A.(2002). *De ongeneeslijke lezer: een werkboek*. Uitgeverij Contact, Amsterdam. p. 18.

Donner naar zijn kleinzoon: de vorige justitieminister in Balkende II, Jan-Hein Donner (p. 185). Ze merkt op dat bij het voorportaal met de gemetselde banken van de voormalige Ritakerk in Amsterdam ‘heden en verleden’ in elkaar overvloeien: ‘Vroeger aten hier de zwervers het brood dat ze van de zusters kregen, nu is het de ingang van het Leger des Heils’ (p. 200). En Floradorp is vandaag de dag volgens Jansen nog even berucht als in de vorige eeuw. ‘In krantenartikelen over die buurt wordt de term “Rimboe” steevast gebezigd. Weliswaar als verwijzing naar vroeger, maar onverminderd met een behaaglijk soort griezelgevoel. De volkswijk staat bekend als een buurt met veel criminaliteit, een grote onderlinge verbondenheid, en jaarlijks gegarandeerd hommeles’ (p. 201). De problemen van de buurt zijn een erfenis van het verleden, aldus de auteur, ‘want de bewoners van Floradorp zijn vooral de kinderen en kleinkinderen van de “ontoelaatbaren” voor wie deze wijk ooit was gebouwd’ (p. 202). Voor haar persoonlijk komt de familiegeschiedenis al bij overgrootmoeder Cato dichtbij: ‘Nu de verhalen letterlijk dichterbij komen – tot in mijn eigen buurt – kost het me meer moeite om me erin te verplaatsen. Praktisch alle adressen waar Cato en haar kinderen hebben gewoond, maken deel uit van mijn dagelijks leven. Ik kom ze tegen op weg naar de supermarkt, de bibliotheek, de school van mijn kind.’ Het kan er bij haar niet in dat in Jordaan een compleet gezin heeft gewoond zonder verwarming en ontvochtiger. ‘Ik wil het misschien niet weten. Maar het dossier van het Burgerlijk Armbestuur drukt me met de neus op de feiten’ (p. 115). In het boek legt Jansen voortdurend uit over de mechanismen van armoede en over de vorderingen van de geschiedenis, soms schiet ze door in haar duiding en uitleggerigheid, ongetwijfeld een trekje van de journalist in Jansen. Ze zou de lezer actiever kunnen maken door hem zelf conclusies te laten trekken of analyses op te maken. Een ander minpuntje op het mimetische aspect is de omslagfoto van het boek die twee Engelse meisjes toont tegen de achtergrond van het mijnwerkersstadje Wigan in 1921. Jansen liet eerder al in interviews weten dat er geen goede foto’s van Veenhuizen voorradig waren, maar vanwege het belang van een boekomslog en van beeld, veroorzaakt de bedriegende foto een kleine barst in de geloofwaardigheid van het verhaal in *Het Pauperparadijs*.

Werking

Jansen toont met kleine, alledaagse voorbeelden aan hoe oneerlijk het onderscheid is dat wie geboren is als een dubbeltje, nooit een kwartje wordt. De schrijfster wil haar boek niet alleen funderen op de herkenbaarheid, maar ze wil dat lezers hun gedachten laat gaan over wat essentiële gevoelens als schaamte en schuldgevoel met een mens kunnen doen. ‘Onbekenden voelen zich geroepen om haar tegen mij, haar kleindochter, te beschermen,’ schrijft Jansen als

ze het armoedige bestaan van haar oma probeert te reconstrueren. ‘Ik krijg het idee dat ze de “schande” willen verhullen van haar geringe afkomst en haar veroordeelde vader. Terwijl het mij juist daarom te doen is. Ik wil de naakte feiten opdiepen uit de wirwar van dwaalsporen en verfraaiingen: om te laten zien dat daaronder niets ligt om je voor te schamen’ (p. 163). Later heeft ze het over de vraag die iedereen tot dan toe had gemedend: ‘waarom eigenlijk zou het strafbaar moeten zijn om zonder middelen van bestaan rond te zwerven? Hij kon er niets anders van maken dan dat het antwoord verborgen lag in “de afkeer die de gezeten burgers voelen voor de armen”’ (p. 187). Ze maakt duidelijk dat ‘armoede en ellende die bij de crisisjaren hoorden boven alles gingen over onmacht’ (p. 197). Het huwelijk van haar eigen ouders blijkt bijna gestruikeld te zijn over ‘een verschil in stand of rijkdom’ (p. 212). Haar moeder vertelt haar dan dat de oorlog alles op scherp zette en zo het aller-lelijkste gezicht van de armoede toonde: ‘Kijk dit is wat armoede met je doet. Je verliest je waardigheid’ (p. 213). Ze haalt een psychiater aan om het gedrag van haar opa te verklaren. ‘Iemand als hij, zo vertelde de psychiater had grote behoefte aan regelmaat en waardering. Viel die structuur weg, dan werd de psychische nood hoog en was drinken voor hem de enige manier om zijn angsten de baas te blijven. Op dat mechanisme had zijn geestelijk gestel bijna vijftig jaar geleund. Het was daarom niet zo verwonderlijk dat Wouter na zo’n abrupte ontwenningsskuur buiten zinnen was geraakt: de enige – dubieuze – bodem onder zijn bestaan was in één keer weggetrokken (p. 228). Deze woorden komen mij zeer bekend voor, ik heb al enkele keren interviews gehouden met patiënten en begeleiders van het centrum voor evangelische verslavingszorg *De Hoop* in Dordrecht. Daaruit blijkt dus dat die psychologische analyses ook vandaag de dag nog steeds van kracht zijn. Ook de eigen ervaringen van de schrijfster bij de Sociale Dienst, waar ze een verantwoording droeg voor uitkeringen (p. 231), zijn zeer actueel. Heel veel migranten zijn voor hun levensonderhoud afhankelijk van die uitkeringen en heel veel dossiers zijn net zo complex als die van de familie Khan in het boek. Het CBS maakte in juni 2008 nog bekend dat bijna een kwart van de niet-westerse een inkomen heeft dat in de laagste inkomensklasse valt, een deel daarvan leeft onder de armoedegrens.

Aan het eind van het boek blijkt dat de schrijfster zich nog steeds boos kan maken over een mavo-advies dat ze had gekregen die was gebaseerd ‘op de ingebakken vooroordelen van de standenmaatschappij’. ‘De uitslag van mijn toets luidde ondubbelzinnig: vwo, maar de onderwijzeres was niet onder de indruk. “Het is een typisch mavo-klantje,” zei ze tegen mijn ouders, en ze verwees mij naar de katholieke mavo in de buurt’ (p. 238). Uiteindelijk sturen haar ouders haar toch naar de brugklas havo-vwo en met succes. Jansen zal ook uiteindelijk breken met de traditie dat ‘wie voor een dubbeltje geboren is, nooit een kwartje zal worden’.

Het is een veelzeggend fragment in het boek, waar de auteur ook vaker op terugkomt in interviews. In het *NRC Handelsblad*, zegt Jansen: ‘Vorig jaar las ik nog over een Turkse jongen met een foutloze Citotoets. Foutloos! En wat denk je dat zijn leraar zegt in dat krantenartikel? “Niet naar het gymnasium. Dat is te hoog gegrepen.”’³¹² Het interview sluit aan op de verantwoording in *Het Pauperparadijs*, waarin de auteur schrijft: ‘Veenhuizen bestaat niet meer als heropvoedingskamp, maar als ik de televisie aanzet of een krant opsla, lijkt het wel of er een vervolgverhaal is ingezet. [...] Gespierde taal voert opnieuw de boventoon: wie niet kan meekomen in de maatschappij heeft het aan zichzelf te wijten. Zelfs het woord “onderklasse” is terug van weggeweest. Alleen heten de buurten die voor berucht doorgaan tegenwoordig Amsterdam Slotervaart of Rotterdam Katendrecht; het stigma van de onderklasse keert terug in achternamen met een Marokkaanse of Turkse klank. Anders gezegd: dit verhaal zal voorlopig geen einde nemen’ (p. 243). Jansen maakt duidelijk dat het aloude onderscheidpatroon nog steeds van toepassing is bij Marokkanen en Turken, een waarneming die prikkelt tot nadenken. Aangrijpend is het einde van het boek, waarmee Jansen lijkt te zeggen dat het soms heel prettig is om afgezonderd te zijn van de gejaagde samenleving. ‘Ik voel het bloed naar mijn wangen stijgen. Ik wil ze inwrijven hoezeer ze ernaast zitten, maar in plaats daarvan stap ik de kooi binnen, bij wijze van onopgemerkt statement. Tot mijn verbazing is het daarbinnen niet eens onaangenaam. Het voelt zelfs veilig, alsof je je op een eilandje hebt teruggetrokken, op een plek waar niemand je kan raken (p. 240).’

Het Pauperparadijs is grotendeels een verdrietig verhaal over mensonterende armoede. Door de enorme persoonlijk toewijding, inzet en betrokkenheid van de schrijfster grijpt het verhaal aan: soms is het schokkend en schrijnend (gezinnen die uit elkaar worden gerukt), dan weer meeslepend of meelijwekend. Jansen dwingt respect af door het verleden van haar familie zo oprecht en onverbloemd (soms meedogenloos) op papier te zetten. De auteur weet ook een prettige vaart in het verhaal te houden waardoor het nooit saai of vervelend wordt en blijft uitdagen tot uitlezen.

Institutie

Het Pauperparadijs is goed ontvangen in de pers. Vrijwel elk dagblad in Nederland heeft aandacht aan het boek besteed. Op de website van LiteRom (knipselkranten) zijn vreemd genoeg slechts twee artikels opgenomen; van een interview in het *NRC Handelsblad* en een

³¹² Somers, M.(2008, 25 januari). *Armoede kruipt onder je huid*. NRC Handelsblad

recensie in het *Dagblad van het Noorden*. Het archief van LexisNexis Academic (tot 1 juli 2008) levert 54 artikelen op. De jury van de Grote Geschiedenis Prijs 2008 heeft *Het Pauperparadijs* met negen andere boeken (van in totaal 282 titels) genomineerd voor de titel van beste geschiedenisboek. In september wordt de lijst ingekort tot een shortlist van vijf boeken, de winnaar wordt op 6 oktober bekendgemaakt. De prijs is een initiatief van het *Historisch Nieuwsblad*, de *Volkskrant* en de *NPS/VPRO*.³¹³ Als de trend van familiegeschiedenissen in de literatuur doorzet, komt het boek van Jansen wellicht nog in aanmerking voor canonisering: op poëtische functie, mimetische of reflexieve kwaliteiten scoort het boek goed. Van de familiegeschiedenissen is het boek van Jansen het best geslaagd.

10. Anna Boom – Judith Koelemeijer

Na het enorme succes van haar debuut en familiegeschiedenis *Het zwijgen van Maria Zachea* heeft Judith Koelemeijer (1967) zich gestort op het turbulente en fascinerende levensverhaal van een onnavolgbare vrouw met vele gezichten: Anna Boom. ‘Ieder mens was het verhaal dat hij vertelde. Als je veel verzwegen, bestond je eigenlijk ook maar half’, zo verwoordt de schrijfster aan het eind van het boek (p. 212) de gedachten van Anna Boom. Deze passage is illustrerend voor het verhaal van een wonderlijke vrouw die veertig jaar lang heeft gezwegen over haar verleden en verdiensten in de Tweede Wereldoorlog. Een vrouw die een prachtig levensverhaal heeft te vertellen, maar er altijd het zwijgen toe heeft gedaan. Lange tijd leefde Anna Boom dus maar half. Judith Koelemeijer blaast haar verhaal weer nieuw leven in door Anna’s herinneringen minutieus op te tekenen in een rustige en beeldende stijl. Boom laat zich vijf jaar lang ‘uitknijpen als een citroen’³¹⁴, zoals recensent Hans Werkman het mooi uitdrukt, om haar eigen leven in kaart te laten brengen. ‘Jarenlang bleef ik haar lastigvallen met vragen, steeds weer confronteerde ik haar met nieuwe feiten of mogelijke zienswijzen,’ aldus de auteur in haar woord van dank.

Anna Boom is aanvankelijk een egoïstisch meisje dat zich geheel ontrekt aan de politieke en maatschappelijke omstandigheden. Ze reist met haar moeder, die vroeg weduwe is geworden, rusteloos door Europa, van kuuroord naar pension. Als in de Tweede Wereldoorlog de toelage van haar moeder wordt stopgezet, keren ze samen noodgedwongen

³¹³ Redactie binnenland.(2008, 12 juli). *Kandidaten Grote Geschiedenis Prijs*. De Volkskrant

³¹⁴ Werkman, H.(2008, 8 februari). *Het ongelooflijke verhaal van Anna Boom*. Nederlands Dagblad.

terug naar Nederland. De 22-jarige Anna kan echter niet aarden in Nederland en verveelt zich. In de zomer van 1942 stapt ze op de trein naar Hongarije, op zoek naar haar getrouwde minnaar Géza. Haar leven neemt in Boedapest een enorme wending: ze verlaat Géza voor andere minnaars en gaat werken voor de organisatie van de Zweedse diplomaat Raoul Wallenberg die zich inzet om joden te beschermen. Ze helpt Joden met vervalste beschermpassen, zorgt voor hun spullen en biedt haar huis als vluchtadres aan. Ze filmt de hongermarsen van Joden – waarbij ze voor het eerst wordt geconfronteerd met onmenselijkheid. Tijdens de tweehonderd kilometer lange route naar de Hongaars-Oostenrijkse grens bezwijken velen Joden aan de pijn. Later wordt Boom opgepakt en ontsnapt ze op een nippertje aan executie. Wanneer de Russen Boedapest binnenvallen werkt Anna in het ziekenhuis als verpleegster en assisteert ze bij amputaties, terwijl ze nooit een plas bloed kon zijn. Nooit lijkt de angst echter bezit van haar te nemen, ze klampt zich stevig vast aan de opdrachten die ze krijgt. ‘Misschien kon ook zij iemand zijn door er voor anderen te zijn’ (p. 72). Eén herinnering blijft haar echter altijd bij in haar dromen, het moment dat zij één van de Russen doodschoot die in een gezin jonge meisjes verkrachtte en verminkte. ‘Waar is mijn revolver’, schreeuwt ze in haar slaap (p. 197) Het moment blijft haar achtervolgen. ‘Ik ben dus eigenlijk een moordnares’, zegt ze later tegen haar grote liefde Jan van Oldenborgh (p. 204).

Teksteigenschappen

Anna Boom begint met een filmische scène:

‘Anna liep de tuin in en keek achterom. Vanuit het huis kon haar moeder haar nu niet meer zien. De briefkaart van Géza had ze verstopt in haar beha. Ze schoof een hand in haar bloes en haalde hem tevoorschijn. Het papier vertoonde sporen van zweet’ (p. 9).

Judith Koelemeijer, *Anna Boom*³¹⁵

De lezer zit gelijk midden in het verhaal, het fragment dwingt tot visualisatie. Het is een scène die zakelijk is beschreven, in relatief korte zinnen. Koelemeijer varieert in het boek veel in lange en korte zinnen, maar de zakelijke stijl is een constante. Ze doseert zorgvuldig met adjectieven om het tempo van de zinnen niet aan te tasten en de zeggingskracht van zinnen geen geweld aan te doen. Door veel dialogen weer te geven, maakt ze de tekst levendig. Dat ze niet in de hoofden kan kruipen van haar personages, probeert ze te compenseren met veel uiterlijke beschrijvingen die vaak staccatoachtig zijn opgeschreven: ‘Een slungelig, lang

³¹⁵ Koelemeijer, J. (2008). *Anna Boom*. Uitgeverij Atlas, Amsterdam/Antwerpen.

meisje met blond steil haar dat recht boven haar oren was afgeknipt, een plooirok en dikke wollen kousen' (p. 33), 'strak achterovergekamd, donker haar, dat al wat begon te kalen bij de slapen, heldere lichtbruine ogen en een smalle, korte neus. Zijn pak was met zorg uitgekozen, zijn schoenen glommen' (p. 41), 'hij droeg een lange lichte regenjas en een hoed, grijsde zijn grote grijs en gaf haar een handkus' (p. 58), 's morgens kamde ze haar halflange, donkere haar in een zijskeiding plat over haar hoofd, ze zette een bril op haar stevige neus en klaar was ze. Het zou niet in haar opkomen haar zware wenkbrauwen te epileren' (p. 64), 'zijn vrouw, een tengere blonde dame in een lange mantel [...]' (p. 67), twee mannen van middelbare leeftijd, beiden in pak met das en lange jas, die elkaar als straatschoffies in de haren vlogen' (p. 78), 'een van de drie oude joodse dames had zo'n keurig gezicht gehad. Een rond gezicht met zachte, gerimpelde appelwangen' (p. 93), '... een stoere, wat serieuze Zwitser met een stevig postuur, een ronde, iets naar voren stekende kaak, smalle lippen en een zwarte bril' (p. 155) en 'Anna droeg een witte zijden jurk met een wijde rok die net over de knie viel. Harry droeg een geruit, donkerkleurig pak dat nog uit Zwitserland kwam. Het viel een beetje slobberig' (p. 170).

Ook de persoonlijke, soms schier onbelangrijk ervaringen van personages krijgen veel aandacht: 'Ze maakte haar benen zacht en lang, en als ze liep, voelde ze de voerig van haar rok langs haar dijen strijken' (p. 59), 'langzaam werd alles koud, haar handen, haar voeten, haar rug. Verder was het alsof ze niets meer voelde. Het enige wat ze dacht was: ik moet opletten, de film moet lukken, want die moet ik straks aan Dóra geven' (p. 92), 'ze kon niet tegen bloed. Als ze ook maar een klein wondje zag, begon haar maag te draaien' (p. 102) of 'ze zaten onder de luizen, zoals iedereen. Op het smalle, groezelige bed in het kamertje van mevrouw Artner lagen ze vaak samen te krabben – want als de één begon, kreeg de ander ook meteen jeuk' (p. 110). Ruimtes en locaties worden soms schetsmatig maar vooral vaak uitvoerig beschreven: 'Het was misschien een bescheiden kamer. Maar alles stond erin. Een bed, een tafel met twee stoelen, een lamp. In een nis in de muur bevond zich een diepe inbouwkast waarin met gemak twee mensen konden staan. Het raam bood uitzicht op een binnenplaats en een nu kale boom' (p. 61), 'ingelijste foto's, zilveren kandelaars, een antiek klokje, een oude sigarendoos, twee kettingen die mevrouw Stein in de haast op haar kaptafel had achtergelaten' (p. 74), 'er waren geen ramen, je kreeg er geen lucht, de patiënten lagen zij in zij in lage, schemerige tunnelgangen en er hing een misselijkmakende geur van verbrand vlees' (p. 98), 'geen huis op de burcht stond nog overeind. De straten waren onherkenbaar veranderd, overal lagen grote hopen puin' (p. 106), 'het was donker in de kamer. Door de dikke overgordijnen viel alleen een smalle streep licht naar binnen. Haar moeder lag op bed,

haar grijze haar stak nog net boven de dekens uit' (p. 133), 'het was een indrukwekkend jugendstilhuis. Gebeeldhouwde trappen; overal hingen prenten van Schmutzer aan de wand (p. 178) en 'de trap was breed, liep met een lichte ronding omhoog en was gedecoreerd met houtsnijwerk' (p. 179). Slechts af en toe gebruikt Koelemeijer (veelal simpele) beeldspraak: 'Ze (Anna Boom, n.v.) had na de oorlog een "rolgordijn" neergelaten – alsof het mogelijk was met één armgebaar alle herinneringen voorgoed in een donkere kamer weg te stoppen' (p. 84), 'alsof alle emoties afketsten op een pantser van doffe onverschilligheid' (p. 147), 'ze bevroor in zijn armen' (p. 151) of 'ze zag het allemaal als een film voor zich, een versneld afgespeelde zwart-witfilm van erg lang geleden' (p. 199). Een toepasselijke beeldspraak in de grotere context van Anna's levensverhaal staat aan het eind van hoofdstuk 14. 'Anna Boom had – sinds haar kindertijd – nooit gehuild. Niet in de oorlog, en niet daarna. Maar toen de begrafenisstoet in Amsterdam kwam voorrijden, ze de kist zag in de zwarte auto, de met bloemen bedolven kist waar Jan in lag, toen braken de dijken' (p. 214).

Op veel clichés valt Koelemeijer niet te betrappen, maar ze ontkomt er niet helemaal aan. 'Zijn aanwezigheid vulde de hele kamer' (p. 109), 'ze voelde hun ogen in haar rug branden' (p. 159), 'ze zag dat er een traan over zijn wang rolde' (p. 199) en 'helden bestonden niet. Die werden gemaakt, later, door anderen' (p. 203). Duidelijk is dat de auteur is gevormd door de journalistiek, zoals bij de volgende karakterisering van Anna Boom. "Je hebt twee soorten mensen in de wereld," had ze iemand ooit horen zeggen, "mensen met en mensen zonder adresboek." Zij was van de eerste soort' (p. 145) of deze stereotypering: 'liefst zou ze altijd zo onderweg zijn, dacht ze, open voor alles wat ze tegenkwam en vervolgens weer moeiteloos achter zich kon laten. Ze hoefde nergens aan te komen' (p. 163). Dergelijke typeringen komen ook veel voor in journalistieke portretten en reportages.

Net als in *Het Zwijgen van Maria Zachea* kiest Koelemeijer voor een chronologische vertelwijze zonder al te veel flashforwards and flashbacks. Het komt de geloofwaardigheid van het verhaal absoluut ten goede en het geeft het boek wellicht ook de authenticiteit die in de literaire non-fictie zo belangrijk is. De keerzijde van de medaille is dat de spanningsopbouw te voorspelbaar is, het personage nogal vlak en afstandelijk blijft en tal van vragen over Anna Boom en haar handelwijzen onbeantwoord blijven. Bovendien maakte Anna de belangrijkste en mooiste gebeurtenissen al mee halverwege het boek, waardoor de laatste hoofdstukken langzaam wegwijnen en het boek als een nachtkars uitgaat. In het boek zit een fraai spiegeleffect: hoofdpersoon Anna Boom heeft haar geschiedenis altijd verzwegen, zelfs tegen haar man maar Judith Koelemeijer krijgt haar uiteindelijk aan het praten tot de kleinste details aan toe.

Anna Boom blijft een onvoltooid verhaal: de eenzaamheid wordt verklaard uit een reislust of vlucht, het vluchtgedrag uit onrust en diezelfde onrust erft ze volgens Koelemeijer van haar moeder. De vragen die echter blijven hangen zijn: waarom liet Anna abortus plegen toen ze zwanger was van Géza en waarom openbaart ze dat aan zijn dochter jaren nadat hij is overleden. In hoeverre was Anna religieus of bijgelovig? Waarom liet ze zich zo gewillig inpakken door mannen? Deze gedachten, emoties en gevoelens worden niet aan het papier toevertrouwd. Door de grote hoeveelheid aan memoires en dagboeken in *De vrouwen van Mussolini* lezen we daar mee over in het boek van Denissen dan in *Anna Boom*.

Omdat Koelemeijer een biografie schrijft, is ze gebonden aan de feiten en mag ze geen loopje nemen met de waarheid. Het voordeel is dat haar onderwerp zo bijzonder is dat de belangstelling van lezers op voorhand al groot is. In de verhalende non-fictie moet de hoofdpersoon in het verhaal tot leven worden gewekt en dat is lastig. Dat Koelemeijer heeft gekozen voor een alwetend vertelperspectief maakt Anna raadselachtig en ongrijpbaar. De lezers moeten gissen naar de werkelijke motieven en gevoelens van Anna, want in het boek is ze bijna tot robot verworden. De biografie raakt meer aan een documentaire dan aan een roman: de persoonlijke stem van Anna ontbreekt en daardoor ontbeert het verhaal een zekere emotie en diepgang. Als lezer is het moeilijk om mee te leven en mee te voelen met Boom en de dilemma's waarmee ze worstelt worden niet gedeeld. Nog steeds is het onduidelijk wie Anna Boom nu eigenlijk was? Een vrouw 'met vele gezichten – van koerierster in Boedapest tot huisvrouw in Zürich - die zich opvallend weinig aantrekt van de conventies van haar tijd en haar milieu, zoals de achterflap vermeldt? Het zal ongetwijfeld, maar daarmee zijn de motivaties en handelingen van Boom nog steeds onvoldoende verklaart.

Een kernthema in Anna Boom is de Tweede Wereldoorlog. Het is een thema dat vaak terugkeert in de literaire non-fictie, denk aan *Sonny Boy* van Annejet van der Zijl, *De Zaak 40/61* van Harry Mulisch of *In Europa* van Geert Mak. De belangrijkste gebeurtenissen in Anna Boom doen zich voor in het laatste gruwelijke oorlogsjaar in Boedapest. Voor een leek op het gebied van de Tweede Wereldoorlog zijn er in Anna Boom genoeg bijzondere details te lezen van de oorlog: zoals over de executies waarbij drie mensen aan elkaar werden vastgebonden bij een brug en slechts één werd doodgeschoten zodat de andere twee in het water naar de bodem werden meegesleurd of over de doktoren die massaal verslaafd raakten aan morfine om tot rust te komen of de controversiële daden van de Zweed Raoul Wallenberg die Joden redde van de dood maar tegelijk collaboreerde met de nazi's. Nergens komen echter nieuwe feitjes aan de oppervlakte, alles is al bekend. De wereldgebeurtenissen worden slechts

kort aangestipt en de geïnteresseerde lezer moet het met heel summiere informatie doen als het gaat om de militaire en politieke verwickelingen in die tijd. Juist omdat Koelemeijer zich zo goed heeft ingelezen en ingewerkt in die periode, is het opmerkelijk dat ze de context niet iets verder uitdiept.

Werking

Anna Boom problematiseert het heldendom, de verhoudingen tussen goed en kwaad en die tussen liefde en lust. Alles is betrekkelijk, zo kan de lezer concluderen en dat geldt in vele opzichten ook voor zijn/haar eigen leven. De schrijfster zelf is gefascineerd door het onvermogen van mensen ‘om essentiële ervaringen met elkaar te delen’. ‘We leven zo dicht op elkaar, maar ook heel gemakkelijk langs elkaar heen. Hoe is dat mogelijk?’, zegt de auteur in een interview.³¹⁶ Ze doelt op haar hoofdpersoon Anna die jarenlang getrouwd is geweest, zonder dat haar man op de hoogte was van haar heldhaftige verleden. Judith Koelemeijer laat het aan de lezer over om conclusies te trekken: zij vertelt alleen het wonderbaarlijke verhaal en verhult haar eigen inbreng en invloed door zelf buiten het verhaal te blijven.

Anna Boom kan met de nodige inspanning worden gelezen als een psychologische roman van een vrouw die altijd op de vlucht is: voor haar moeder, voor haar minnaars en voor zichzelf. De achtergrond van haar reisdrang en behoefte aan sociaal contact blijkt in haar jeugd te liggen. Het is een naïeve vrouw die een erg op zichzelf gericht leventje leidt en zich verre wil houden van politiek. Eigenlijk wordt ze tegen wil en dank verzetsheldin, wat eerder voortkomt uit een samenloop van omstandigheden dan uit engagement of solidariteit. Jarenlang drukt haar moeder de stempel op haar leven: ‘ze volgde haar rusteloze moeder; het koffers pakken en vertrekken werd haar vertrouwd dan het blijven’ (p. 28). Haar wereldje is klein en beschermd en de wereldgeschiedenis gaat volkomen aan haar voorbij omdat haar persoonlijke vetes met haar moeder en Géza alle aandacht opeisen. Ze bekommert zich nauwelijks om de rest van de wereld. ‘Ze kon zich er niet druk over maken. Het zou wel loslopen’ (p. 67). Pas als ze Dóra leert kennen, wordt een bepaalde wens om mensen te helpen in haar wakker gemaakt. ‘Wat ze bewonderde, was Dóra’s bereidheid om te helpen, ook als het niet om directe familie ging. (...) Die onbaatzuchtigheid kende Anna niet. (...) Ze was door haar moeder nooit verwend met dure cadeaus of mooie kleren, maar ze was wel een prinsesje geweest; altijd had alles om háár gedraaid. (p. 71-72).

³¹⁶ Wit, L. de.(2008, maart/april) *Je vijf jaar lang vastbijten*. Boekmagazine.

Institutie

Uitgeverij Atlas spreekt op de boekomslog van een “ware geschiedenis die leest als een roman”. Op die kwalificatie valt wel wat af te dingen. ‘Anna heeft het verhaal gecontroleerd op feitelijke onjuistheden, maar gaf me verder alle vrijheid haar geschiedenis te interpreteren en te verbeelden zoals mij dat zelf het beste leek,’ benadrukt Koelemeijer al in haar verantwoording. Het is vooral Koelemeijers versie van Anna’s leven, omdat zij degene is die selecteert, interpreteert, ordent, redigeert en af en toe psychisch analyseert. Tegelijk houdt de schrijfster vast aan de gegevens die ze tot haar beschikking heeft en weigert ze te speculeren. ‘Dit is het verhaal zoals het voor Anna waar is’, stelt de auteur in een interview met het tijdschrift Boek. ‘Op verschillende plekken in het verhaal ontkwam ik er niet aan details in te vullen. Maar altijd met een hoge mate van waarschijnlijkheid. En daarom durf ik te zeggen: zo is het gebeurd.’

In haar recensie constateert Aleid Truijens van *de Volkskrant* naar mijn mening terecht dat Anna Boom een beter boek was geworden als de hoofdpersoon was overleden of verzonnen. ‘Hoe aangrijpend en vol grootse, ware gebeurtenissen het ook is, op de een of andere manier blijft Anna Boom een vlak personage.’ Als de hoofdpersoon was verzonnen of overleden had de auteur meer de vrije hand gehad. ‘Nu lijkt haar geïnterviewde, tevens hoofdpersoon, haar een beetje in de weg te zitten: kritiek op Anna en twijfel over de juistheid van haar oordelen of de ware toedracht van de gebeurtenissen lijken niet goed mogelijk. Dit levensverhaal is boeiend, maar sleurt je niet mee. Het lijkt of de schrijfster het verhaal dat verborgen lag in de feiten, niet durfde los te hakken, los van de over haar schouder meekijkende bron.’³¹⁷ Het einde was vele malen beter geweest als Anna Boom was overleden, nu moet Koelemeijer zich in bochten wringen om het verhaal een passend slot te geven en dat sloot – waaruit blijkt dat Boom verlangt naar de dood – doet iets te kunstmatig aan. ‘In het familiegraf was nu nog één plekje vrij. Ze was niet bang voor het einde. De dood zelf was niets – als de weg ernaartoe maar kort was’ (p. 231), zo eindigt het verhaal.

Het boek is over het algemeen minder positief ontvangen dan het eerste non-fictieboek van Judith Koelemeijer *Het zwijgen van Maria Zachea*. Mede dankzij het succes van dat boek, is er wel veel belangstelling vanuit de geschreven pers voor *Anna Boom*. In het archief van LexisNexis Academic komt het boek (tot 1 juli 2008) negentig keer te sprake. In LiteRom (knipselkranten) zijn twaalf recensies opgenomen, wat relatief veel is voor een non-fictieboek.

³¹⁷ Truijens, A.(2008, 8 februari). *Van ontheemd meisje tot verzetsheldin*. De Volkskrant.

Naschrift

De meest interessante boeken voor het analyseren zijn de boeken waarin vele genres worden vermengt en waarin de auteurs reflecteren op het eigen verhaal. Deze boeken kunnen meerdere betekenislagen in zich verenigen, door eigen observaties en die van anderen samen te smelten met eigen ervaringen, overtuigingen en ideeën. *El negro en ik*, *Altijd Roomboter*, *Het Pauperparadijs* en *Het complot van België* bedienen zich zo, wellicht inherent aan het ik-vertelperspectief, van verschillende perspectiefwerkingen: van waarnemingen van een afstand en van beschouwingen door de ogen van de auteur. De observaties en waarnemingen zijn herkenbaar voor lezers, ze kunnen die refereren aan hun eigen kennis en ervaringen.³¹⁸

‘Ook zonder vergrootglas kon ik het schuurtje herkennen waarin ik mijn avonden uitzat. In het patroon van grijstinten was het een donker veegje achter de school, grenzend aan het voetbalveld. Een kleihut van drie bij tien meter met een dak van zink.’ (*El Negro en ik*, p. 93).

‘De gravelweg die over de graat van het Leeuwengebergte loopt, heet New London Road. Tussen het bamboeriet door, dat manshoog in de berm is opgeschoten, heb je zicht op de oceaan en in de monding van de Sierra Leone-rivier. Daar waar de New London Road vanuit het achterland omhoog is gekropen tot aan een groepje fuscussen, begint het domein van Fourah Bay College. Losjes zwaaiend met hun luchtwortels staan de bomen op een hoge richel van de Serra Lyoa.’ (p. 153).

Dit zijn waarnemingen van een afstand, Frank Westerman herkent het schuurtje door het patroon van grijstinten en de locatie achter de school. Het is in één oogopslag te vatten omdat de gezichtshoek klein is. In *Het Pauperparadijs* neemt Suzanna Jansen van dichtbij waar wat er om haar heen gebeurt.

‘Terwijl de bus optrekt, slaapt de baby in de kinderwagen rustig door. De moeder stift haar lippen in hetzelfde bloedrood als de roos die net boven haar decolleté is getatoeëerd. Ze werkt een blik op het kind en begint te sms’en. We verlaten Assen langs een kazerneterrein waar soldaten de ganzenpas oefenen. De standsrand is overal: een McDonalds, een kantorenpark, een vinexwijk in aanbouw. Daarna begint de leegde. Ik zie landelijkheid en rechte kanalen. Na elke brug die we oversteken, rijden we langs een smallere vaart, tot het niet meer is dan een eendensloot.’ (p. 20).

De waarnemingen zijn belangrijker dan ze lijken. Als de observaties geloofwaardig zijn, wordt de auteur namelijk ook in vertrouwen genomen en raken de lezers er ook van overtuigd

³¹⁸ Enkele beschouwingen komen uit Drop, W.(1970). *Indringend lezen. Analyse van verhalend proza*. Wolters-Noordhoff, Groningen. p. 79.

dat het verhaal strookt met de realiteit. Dit zogenaamde “fysische perspectief”³¹⁹ geeft het verhaal concreetheid, zodat wij ons scherpe voorstellingen kunnen maken van wat er gebeurt in het verhaal. We kijken mee over de schouder van de verteller of schrijver. Op die manier wordt de blik van de lezer op de dingen in de verhaalruimte bepaalt. In *Het complot van België* zien we iets gelijksoortig wanneer Chris de Stoop naar een ontroerend filmpje kijkt op de videosite YouTube.

‘De film op You Tube begint met beelden die het Belgische leger zelf in Ndera gedraaid heeft. Je ziet de para’s die door de dreif naar de pastelkleurige gebouwen rijden. De geëvacueerde broeder Jef De Beer. De gewonde Belg die op een pick-up wordt gelaten. De huilende patiënte Maria met de rode bloes. De stroom schreeuwende zieken en vluchtelingen die hen achterna strompelen, maar door de para’s worden teruggedreven.’ (p. 182).

Bij Nelleke Noordervliet wordt het in *Altijd Roomboter* heel intiem, bijvoorbeeld in een scene waarin haar grootmoeder zich gereedmaakt om te gaan slapen.

‘Langzaam kleedt ze zich uit. Haar kousenbanden hebben diepe, rode sporen achtergelaten in het witte vlees van haar dijbenen. Haar benen lijken wanstaltige poppenbenen, aan een wanstaltig poppenlichaam geschroefd.’ (p. 173-174).

Het psychische perspectief bepaalt dan weer het punt van waaruit of de hoek waaronder we naar de beschreven wereld kijken. We kijken mee door de ogen van de auteur en leren over zijn visie of zijn oordeel. De lezer leert zo enkel de schrijver of verteller van binnen kennen wanneer deze schrijft over zijn gedachten, gevoelens en ideeën, de rest bekijken we immers door zijn ogen van buitenaf. Als we de verteller of schrijver betrouwbaar achten, gaan we er in mee, zoals waarschijnlijk in *El Negro en ik*.

‘Het had me moeite gekost toe te geven, maar ik was gaan inzien dat ontwikkelingswerk voortkwam uit motieven die in de grond racistisch waren. (p. 134)

‘Bemoeizucht, denk ik, vermeerdert smart. Maar stel dan dat je die redering consequent doortrekt, wat doe je dan bij hongersnood, uitbuiting genocide: je afzijdig houden? Dan lijkt me bemoeizucht een morele plicht. Ik krijg het journaalbeeld op mijn netvlies van een vliegtuiglading westerse hulp voor Afghanistan bestaande uit stembussen – en weer weet ik niet wat ik daarvan moet vinden. (p. 221).

³¹⁹ Drop, W.(1970). p. 79.

Westerman geeft niet alleen rekenschap van wat er met hem en om hem heen gebeurt, in de laatste passage spreekt hij de lezer ook aan en nodigt hij hem of haar uit om met hem mee te denken. En al lezende dwingen ze ons ook toe op een reflectie op de prikkelende stellingen. Dat is de kracht van *El Negro en ik*. Ook Suzanna Jansen, Chris de Stoop en Nelleke Noordervliet doen dat. Ze laten ons de structuur zien in het gebeuren, in de samenhang en in de plot, maar ook in de beklimming naar de hoogtepunten of de afdalingen naar de dieptepunten. De schrijvers doen niet geheimzinnig, ze nemen de lezer aan de hand mee en laten ons zien wat er is gebeurd en hoe zij dat vervolgens op papier vertalen. Ook geven ze hun visie op de gebeurtenissen, of op een toestand, of het optreden van mensen zodat wij ons inzichten verschaffen in gebeurtenissen, toestanden en gedragingen in de realiteit.³²⁰ Het ik-perspectief vergroot de authenticiteit en overtuigingskracht van de verhalen, de auteurs laten zich meer kennen en kunnen hun betrokkenheid beter tonen.

4.1. Opmerkingen

Na tien boeken en ruim 3200 bladzijden (gemiddeld 328 per boek) is het tijd om de balans op te maken. Waar “scoren” de boeken goed op en waar schieten ze tekort. Als we de boeken indelen hebben we kortweg drie familiegeschiedenissen (*Het Pauperparadijs*, *Sonny Boy* en *Altijd Roomboter*), twee biografieën (*De vrouwen van Mussolini* en *Anna Boom*) twee (onder)zoektochten (*El Negro en ik* en *Het complot van België*), één thriller of klassieke tragedie (*Lucifer*) en twee reisboeken (*Het uur van de rebellen* en *In Europa*).

Buiten het model om vallen drie verschijnselen in de literaire non-fictie van het corpus op. Allereerst is het opvallend dat bijna alle boeken het verleden thematiseren (1). Het gros van de boeken reconstrueert het verleden én dan meestal het verleden van de “kleine” onbekende mensen (microstoria). In het tweede hoofdstuk hebben we het al eerder gehad over de levensverhalen en familiegeschiedenissen. Met het model in handen hebben we ondervonden dat het mimetische aspect in levensverhalen en familiegeschiedenissen heel prominent is. We komen meer te weten over ons eigen verleden, over waar we zelf vandaan komen en over hoe onze eigen identiteit is ontstaan. De teksten over het verleden kunnen, evenals teksten uit en over andere culturen, begrip kweken voor andere manieren om de werkelijkheid te beleven dan de onze. Literatuur werkt zo blikverruimend en grensverleggend. In de non-fictieboeken lezen we hoe de protagonisten destijds keken naar onderwerpen die ook vandaag de dag weer spelen in onze maatschappij (*Het Pauperparadijs*). Veel waarden en

³²⁰ Drop, W.(1970). p. 95.

normen gelden ook anno 2008, anderen zijn verloren gegaan. De auteurs houden ons een spiegelbeeld voor dat representatief en onverbloemd is: veel Nederlanders lijken zichzelf en hun familiegeschiedenis in deze boeken te herkennen.

Ten tweede lezen zijn alle boeken - die informatie bieden van complotten, oorlogen, het leven van onbekende mensen (met uitzondering van Mussolini, n.v.) en ontwikkelingswerk - in verhaalvorm gegoten, waarbij de meest overtuigende verhalen lezen als een roman (2). Ze overstijgen het informatieve niveau omdat de gehanteerde taal ook aandacht voor zichzelf vraagt. De boeken vertellen niet alleen, ze tonen vooral door gebruik van concrete, specifieke en duidelijke woorden. Van technische of ingewikkelde verhandelingen maken ze menselijke verhalen die leunen op personificatie. Behalve de drie auteurs die fictie vermengen in hun boeken (Palmen, Noordervliet en Joris), verzinnen de auteurs in principe niets, ze baseren zich op feiten. Ze lijken allemaal op zoek naar iets, proberen iets aan de oppervlakte te krijgen: de afkomst van een opgezette Afrikaan (Westerman), de onbekende geschiedenis van een Surinaams-Nederlands liefdespaar (Van der Zijl), de wortels van armoede en schaamte binnen de eigen familie (Jansen), het leven van de eigen grootmoeder (Noordervliet), het avontuurlijke levensverhaal van de opmerkelijke Anna Boom (Koelemeijer), het bindende aspect in het gedeelde Europese verleden (Mak), het verhaal achter de val van Marina Schapers, de vrouw van Peter Schat (Palmen), de achtergronden en drijfveren van rebellen in de Afrikaanse oorlog in Congo (Joris), het waarom van de Belgische terugtrekking uit Congo, volgens de auteur één van de ergste complotten sinds de Holocaust (De Stoop) en de invloed van de liefdesaffaires op de voormalige dictator Benito Mussolini (Denissen). Westerman, Noordervliet, Denissen, De Stoop en Jansen maken hun zoektocht naar gegevens en verhalen over hun onderwerp expliciet door de inmenging van de ik-verteller.

Een derde duidelijke overeenkomst is dat de meeste boeken een overwegend scenische opbouw kennen, terwijl het juist ontbreekt aan een sterk plot (3). De scènes zijn overwegend fragmentarische maar worden door overbruggende passages aan elkaar gevlochten. Dikwijls geven die scènes de indruk – zoals veelal in *Sonny Boy*, *Het uur van de rebellen* en *Het Pauperparadijs* – dat we met de neus bovenop het verhaal zitten, andere scènes (*Altijd Roomboter*) distantiëren ons juist van het verhaal. Een ander aspect dat in het oog springt, is het veelvuldige gebruik van verleden tijd in vijf van de tien boeken en de variatie van verleden en tegenwoordige tijd in *El Negro en ik*, *Het Pauperparadijs* en *Het complot van België*). Alleen *Lucifer* en *De vrouwen van Mussolini* zijn overwegend in de tegenwoordige tijd geschreven. Dat is ten gunste van het verhaal, verondersteld dat juist de tegenwoordige

tijd een actualiserende kracht kan hebben. Ook de keuze van Frank Westerman, Suzanna Jansen en Chris de Stoop om verleden en tegenwoordige tijd af te wisselen, komt de leesbaarheid ten goede. De keuze om vooral niet als ik-verteller tussen het verhaal en de lezer in te staan van Judith Koelemeijer, Annejet van der Zijl en Lieve Joris (alleen in haar laatste boek) heeft als nadeel dat ze bijna worden gedwongen zich aan één tijd (of tegenwoordige of verleden tijd) vast te houden.

4.2. Literairheid

Om de balans op te maken, lopen we de zes punten van het model nog een na. Geert Mak, Chris de Stoop en Frans Denissen kunnen zich minder onderscheiden op het gebied van stijl en taalgebruik: de poëtische functie (1). Ze bezigen vaak clichés, verrassen zelden met originele of mooie formuleringen en hun beeldspraak is niet vernieuwend of met name bij De Stoop soms banaal ('*met haar mond als een kippenkont*', p. 45). Frank Westerman, Suzanna Jansen en Annejet van der Zijl, Judith Koelemeijer, Nelleke Noordervliet en Lieve Joris besteden meer aandacht aan hun stijl, die eveneens vaak zakelijk, helder en eenvoudig is, maar juist daarin zijn kracht kent. De auteurs wisselen ook van stijl: dan beeldend, vervolgens sober, soms verrassend dan weer vertrouwd. Palmen lijkt soms in herhaling te vallen, maar ze heeft een heldere redeneertrant en ze is scherp in haar beschrijvingen.

Evenals de fictieverhalen zijn ook alle non-fictieverhalen vanzelfsprekend ingekaderd, vormgegeven, geselecteerd en geordend volgens de eigen criteria van de auteur. De auteurs die de ik gebruiken in hun boek (Mak, Westerman, Jansen, Noordervliet, De Stoop, Denissen en Palmen) zijn heel openhartig over hun eigen rol, maar *Sonny Boy*, *Het uur van de rebellen* en *Anna Boom* lijken zichzelf te vertellen. Het zijn virtuele ervaringen en ze ontlenen hun kracht voornamelijk aan de vertelling (2). Ze creëren de illusie dat we het gebeuren en de personages direct aanschouwen, alsof de situatie zich afspeelt op toneel of in de film. Wij laten ons oproepen in deze voorstellingen over bestaande of overleden "kleine liederen", echte gebeurtenissen en uit de realiteit bekende locaties. Intussen realiseren we ons wel dat van objectiviteit geen sprake is en dat de perspectieven in het verhaal ons worden voorgelegd: de perspectieven zijn afkomstig zijn van de "verborgen verteller". De verteller of auteur bepaalt of we een gebeurtenis van dichtbij of veraf waarnemen, hij of zij suggereert bepaalde waardeoordelen over handelingen en selecteert wat bruikbaar of belangrijk is en wat niet. Van de drie verhalen is *Sonny Boy* het meest meeslepde en overtuigende, al kunnen vragen worden gesteld bij de accuraatheid van de gegeven feiten. *Het uur van de rebellen* en met name *Anna Boom* zijn te nadrukkelijk gericht op één personage die we nooit helemaal leren

kennen, begrijpen en doorgronden. De leesbeleving bij een verhaal waarin de auteur achter de schermen blijft, wijkt sterk af van de beleving in een verhaal waarin de verteller of schrijver nadrukkelijk aanwezig is. In het tweede geval hebben de persoonlijke waarnemingen, perspectieven en waardeoordelen van de auteur veel invloed, een lezer zal zich vaak proberen te identificeren met de schrijver of verteller. Van alle boeken met een ik-verteller verenigt *El Negro en ik* waarschijnlijk de meeste genres in zich: journalistieke reportage, essay, geschiedschrijving, biografisch, biologisch en antropologisch onderzoek, reisverslag en politieke beschouwing. Ook *De vrouwen van Mussolini*, *Het Pauperparadijs*, *Het complot van België* en *Altijd Roomboter* zijn het resultaat van genrevermenging.

Als we mimesis (3) interpreteren als het overdragen van nieuwe informatie over de wereld, blijkt *Lucifer* abstracter dan de andere boeken. Connie Palmén laat het verhaal grotendeels afspelen in Amsterdam, een stad die de meeste Nederlanders goed kennen: we komen nauwelijks iets nieuws over de omgeving te weten. Alle andere boeken onderscheiden zich prominenter op hun mimetische kwaliteiten, dus op het bieden van (nieuwe) informatie. Lieve Joris laat in *Het uur van de rebellen* bijvoorbeeld zien hoe complex en ondoorzichtig de “werkelijkheid” in Congo is, ze toont hoe ingewikkeld de cultuur en politiek daar in elkaar steekt en hoe moeilijk het is om in het Afrikaanse land een waardig bestaan te leiden. In de Leeuwarder Courant schrijft Kees 't Hart: ‘Lieve Joris kreeg het voor elkaar dat ik steeds het gevoel had nu eindelijk iets te gaan snappen van drijfveren en rationalisaties van al die Congolese rebellengroepen waarmee het in onze ogen nooit iets kan worden. Het lijkt of deze schrijfster er zelf bij was en er alles over weet. Onwaar is dat niet, ze reisde regelmatig door het land, kent de verhoudingen daar op een duimpje en weet heel goed dat de berichten die we hier lezen nog niet eens vijf procent weergeven van wat er aan de hand is. [...] Je valt van de ene verbazing in de andere over de veerkracht van mensen die onder barre omstandigheden het hoofd boven water moeten zien te houden. In een land waar niets is wat het lijkt en waar ieder moment ook dat niet meer waar is. Vergeet alle krantenberichten over Congo en lees dit boek!’³²¹ Dat de levensverhalen en familiegeschiedenissen in het corpus sterk mimetisch zijn, kan nogmaals worden geïllustreerd aan de hand van een citaat van Peter Prevos in zijn artikel *Familiegeschiedenis en Historiografie*. ‘Iedere individuele familiegeschiedenis geeft een inzicht in het leven van alledag van de mensen uit het verleden die normaler wijze verdwijnen in de anonimiteit van de statistieken van de sociaalhistorische onderzoeken. Het geeft inzicht

³²¹ 't Hart, K.(2006, 10 november). *Congo leeft*. Leeuwarder Courant.

in verbanden tussen mensen en families en verbindt het heden met verleden op een heel intieme en persoonlijke wijze.³²²

De literaire non-fictie zet nergens direct aan tot handelen, wel tot beschouwen (4). *El Negro en ik* spoort het meest aan tot reflectie. Westerman houdt zijn lezers een spiegel voor en laat ze nadenken over de integriteit van het lichaam, de discutabele Europese benadering van ontwikkelingswerk en de verhoudingen tussen blanken en zwarten. Ook *Altijd Roomboter* en *Het Pauperparadijs* prikkelen tot bezinning over de nog steeds bestaande tweedelingen arm-rijk, onderklasse en bovenklasse en over seksuele onderdrukking, mannelijke superioriteit, onoverbrugbare standen en cultuurverschillen. Deze drie boeken verenigen ook essays in zich, waarin de alwetende verteller de lezers toespreekt over armoede in eigen land (*Altijd Roomboter*), de blanke arrogantie en cultuurimperialisme (*El negro en ik*) of onze hypocriete omgang met de multiculturele samenleving (*Het Pauperparadijs*). *Het uur van de rebellen* maakt lezers bewust van de betrekkelijkheid van de gevaren in hun eigen leven en van diens luxe en rijkdom: om in een land te wonen waarin je zonder gevaar voor eigen leven over straat kunt lopen en mensen in vertrouwen kunt nemen. Frans Denissen wil dat lezers van *De vrouwen van Mussolini* zich gaan realiseren dat herinneringen situaties kleuren en heel uiteenlopend interpreteren: dat herinneringen uiterst subjectief zijn. *Sonny Boy* wil de lezers rolmodellen voorschotelen; lezers overtuigen dat ze onder alle omstandigheden de juiste, rechtvaardige en integere keuze kunnen maken. *Anna Boom* wil lezers confronteren met hun eigen onvermogen om essentiële ervaringen met elkaar te delen. Met *In Europa* laat Mak lezers nadenken over de toekomst van Europa, over hun eigen positie in de debatten en over een gezamenlijk Europa. In *Lucifer* bekritiseert Palmén indirect de tijdsgeest waarin gevoelens van mensen worden geëxploiteerd in televisiesoaps, films en reclames. Chris de Stoop poneert in *Het complot van België* heel nadrukkelijk zijn eigen stellingen over de discutabele terugtrekking van België uit de VN-macht in Rwanda en de controversiële praktijken van de “medische” psychiatrie. De lezer krijgt te weinig ruimte om zelf meningen te vormen of standpunten in te nemen, die worden hem al voorgeschoteld. Als lezer valt weinig meer te ontdekken.

Plezier en beleving (5) zijn de meest subjectieve criteria in het model. Bijna alle boeken hebben mij geboeid, het is geen straf ze te lezen. *Lucifer*, *Sonny Boy* en *Het uur van de rebellen* brengen veel spanning mee en maken mij tijdens het lezen zeer benieuwd naar de

³²² Prevos, P. (2004, 24 juli). *Familiegeschiedenis en Historiografie. Genealogie: wetenschap of tijdverdrijf?* <http://prevos.net/heugem/historiografie.pdf>. Geraadpleegd op maandag 4 augustus 2008.

afloop. *El negro en ik* is voor mij persoonlijk zeer herkenbaar door de situering in Zuid-Afrika waar ik drie maanden heb gestudeerd en omdat ik me kan identificeren met de auteur (journalistieke achtergrond). Alleen *Het complot van België* laat ik in het vervolg liever links liggen: ik heb me tijdens het lezen herhaaldelijk geërgerd aan de sarcastische ondertoon, de arrogantie en de weinig subtiele stijl.

Dan de receptie. Alle boeken in het corpus zijn besproken en becommentarieerd in de pers. Van alle boeken heeft *In Europa* duidelijk de meeste reacties opgeroepen. Geen enkel boek is zo vaak behandeld of aangehaald. Het boek is echter nauwelijks geanalyseerd op literaire kwaliteiten. *Lucifer* en *Altijd Roomboter* zijn zowel op inhoudelijke kwaliteiten (de feiten) als op literaire (o.m. stilistisch) kwaliteiten gerecenseerd. Ook bij *Sonny Boy*, *El negro en ik* en *Het uur van de rebellen* kijken critici verder dan alleen naar het verhaal op zich. De meeste boeken zijn ook populaire exportproducten. *Sonny Boy* (Engels, Duits, Italiaans, Japans, Zweeds en Turks), *El Negro en ik* (Duits, Frans, Catalaans, Tsjechisch, Spaans, Engels, Italiaans en Zweeds), *Het uur van de rebellen* (Engels, Frans, Duits) en *In Europa* (Duits, Hongaars, Italiaans, Spaans, Frans, Engels, Pools en Turks) zijn reeds in vele talen verschenen. *El Negro en ik* is van alle boeken waarschijnlijk het best ontvangen: de auteur heeft met het boek de Gouden Uil literatuurprijs mee veroverd.

Als het gaat om canonisering, lijken op voorhand weinig boeken in aanmerking te komen. Het enige verhaal dat zich kan beroepen op een zekere “tijdloosheid” is *Sonny Boy*, een liefdesverhaal met misschien wel universele waarde dat over honderd jaar nog steeds de moeite waard is om te lezen. Het is ook het enige boek dat vooralsnog zeker is van een verfilming en dat kan het verhaal helpen de tand des tijds te overleven. Alle andere werken zijn meer tijdgebonden en wellicht geschikter als tijdsdocumenten. Ze worden waarschijnlijk voorbijgesneld door de realiteit en daarom is het de vraag of ze over honderd jaar uit literair oogpunt nog interessant genoeg zijn om te lezen. We komen hier later op terug in de discussie.

Het enige fictieboek in het corpus - *Lucifer* - helpt om de beperkingen van non-fictie bloot te leggen. Palmen kan haar personages veel meer diepte geven dan de non-fictionalisten. Non-fictieauteurs kunnen gedachten, emoties, drijfveren, dromen en gevoelens slechts beperkt weergeven, alleen datgene dat in interviews is uitgesproken of door de auteurs is waargenomen. Veel personages in de boeken, denk aan Assani in *Het uur van de rebellen*, Anna Boom in het gelijknamige boek en Waldemar Nods en Rika van der Lans in *Sonny Boy* krijgen zo gestalte in het grijze gebied tussen de flat characters en de round characters. Ze zijn continu in beweging, ontplooiën zich, worden in details neergezet en veranderen soms van

karaktertrekken in nieuwe situaties, maar de psychische ontwikkelingen en de diepste gedachten die in hun hoofden omgaan, blijven grotendeels verborgen. In andere verhalen zijn de personages bijna onveranderlijk en steeds duidelijk herkenbaar, denk maar aan Clara Petacci en Benito Mussolini in *De vrouwen van Mussolini*. Ook een boek als *In Europa* leunt vooral op flat characters.

Effecten van 9/11

Alle boeken die zijn gelezen voor het corpus, dateren uit het post-11 september tijdperk. De aanslagen spelen in geen enkel boek een benoemenswaardige rol, hooguit worden ze even genoemd, zoals tijdens een verhandeling over complottheorieën in *Het complot van België*. De boeken vertonen over het algemeen weinig sporen van de aanslagen. Opvallend is dat in elk boek een wereld of “werkelijkheid” van vóór de aanslagen wordt opgetekend. Als we de redeneertrant van de auteurs van *Stof en as; de neerslag van 11 september in kunst en populaire cultuur* volgen, heeft dat alles te maken met het feit dat we nu in een herinneringscultuur leven en zijn gefascineerd door het herinneren. We zijn volgens de schrijvers bang onze nationale culturele identiteit te verliezen en zoeken de gezamenlijk wortels in een gedeeld verleden. De auteurs komen tegemoet aan ons verlangen het verleden niet alleen te zien, maar ook te beleven: voelen, ruiken en meemaken. ‘Als we ons geen voorstelling kunnen maken van wat in de toekomst wel of niet de moeite van het bewaren waard zal worden gevonden, kunnen we dan niet beter het zekere voor het onzekere nemen en alles bewaren?’,³²³ schrijven cultuurwetenschappers Liedeke Plate en Anneke Smelik van de Radboud Universiteit Nijmegen. Het is echter de vraag of die “herinneringscultuur” niet al ruim vóór de aanslagen op het World Trade Centre is ingezet, het koppelen van de neiging tot herinneren aan enkel het post-11-septembertijdperk doet geforceerd aan. Als we de kranten en tijdschriftenarchieven erop naslaan, lezen we al voor de aanslagen artikelen over de enorme behoefte aan monumenten, over het verleden dat in de hoofden van mensen ‘herleeft’³²⁴ en een groeiende aandacht voor het individuele en collectieve verleden.³²⁵ De aandacht voor het verleden heeft na 11 september wel een vlucht genomen en ook de populariteit van de term “herinneringscultuur” is sterk toegenomen.

De drang om het verleden tot leven te wekken, is onmiskenbaar een drijfveer van alle auteurs van literaire non-fictie. Mimesis is een belangrijk kenmerk van de boeken en met de

³²³ Plate, L & Smelik, A.(2006), p. 12.

³²⁴ Vree, F.van.(1999, 29 december). *Iedereen zijn eigen monument; Herdenken*. Dagblad Trouw.

³²⁵ Vree, F.van.(1999, 23 december). *Een eeuw van terreur en vernietiging; Groeiende aandacht voor collectieve en individuele herinneringen*. De Volkskrant.

opmars van de literaire non-fictie valt een andere ontwikkeling op: steeds meer auteurs grijpen terug op mimetische aspecten in hun boeken. Schrijvers bemoeien zich weer met de werkelijkheid en geven hun eigen wereldbeeld prijs. Politiek, politieke gebeurtenissen en thema's spelen een opvallende rol in de boeken die zijn besproken in het corpus. *In Europa* beschrijft alle politieke gebeurtenissen, ontwikkelingen en overtuigingen uit de twintigste eeuw. Wellicht is de invloed van 9/11 – zoals Aleid Fokkema betoogt in *Stof en as* – tevens te verklaren door de serieuze en moraliserende ondertoon van *In Europa* waarin geen plaats is voor humor of ironie, maar dat valt nauwelijks te onderbouwen. *Het Pauperparadijs*, *Ararat* en *Altijd Roomboter* bieden wel humor en ironie, al neigt dat in het laatste boek sterk naar cynisme. Alle boeken hebben wel een politieke lading. *El Negro en ik* is een sterk politiek geëngageerd boek geworden over thema's als ontwikkelingshulp, racisme en blanke arrogantie. *Altijd Roomboter* haalt politieke kwesties aan uit de tijd van haar grootmoeder: zoals de opkomst van het socialisme met Domela Nieuwenhuizen. In *Sonny Boy* zijn het Nederlands kolonialisme in Suriname en de gebeurtenissen gedurende de Tweede Wereldoorlog van belang. Een kernthema in *Anna Boom* is de Tweede Wereldoorlog in Boedapest. Anna Boom komt daar in het verzet terecht en werkt samen met de Zweed Raoul Wallenberg, die uiteindelijk een discutabele rol bleek te hebben: hij redde Joden van de dood, maar collaboreerde tegelijk met de nazi's. Rode draad in *Het Pauperparadijs* vormen de bedelaarskolonies in Veenhuizen, waar armoedzaaiers sinds 1818 worden "heropgevoed" met militaire tucht en zwaar landarbeid. De verlichte legerofficier en politicus Johannes van den Bosch beschouwt deze bedelaarskoloniën als de "totaaloplossing" voor het schrijnende armoedeprobleem in het ontwrichte Nederland van na Napoleon. *Het uur van de rebellen* gaat over de politieke situatie in Congo en vertelt het verhaal van een Congolese rebellenleider wiens levensverhaal de bloederige geschiedenis van de voormalige Belgische kolonie illustreert. *De vrouwen van Mussolini* reconstrueert het leven van de Italiaanse dictator Benito Mussolini en de opkomst en neergang van het fascisme en legt indirect een relatie met de huidige minister-president van Italië Silvio Berlusconi. *Het complot van België* is een zware kritiek op de beslissing van de Belgische regering in 1994 tot de eenzijdige terugtrekking van de troepen in de VN-vredesmissie in Rwanda vormden. Alleen in *Lucifer* speelt politiek geen enkele rol, maar dat boek neemt geen plek in binnen de literaire non-fictie. De suggestie van Odile Heynders in haar artikel *Politieke romans van vrouwelijke auteurs* dat vooral vrouwen politieke en op de actualiteit gerichte romans schrijven³²⁶ (in de zin dat ze actuele morele

³²⁶ Heynders, O.(2008, juni). *Politiek in recente romans van vrouwelijke auteurs*. TNL 124. nr. 2. p. 159-172.

problemen persoonlijk aan de kaak stellen), kan – doorgetrokken naar de literaire non-fictie – niet voldoende worden gestaaft. In het corpus wenden de mannelijke schrijvers zich nadrukkelijker tot politieke onderwerpen, waarin Mak, De Stoop en Westerman ook de actualiteit betrekken. Lieve Joris en Nelleke Noordervliet verenigen ook expliciet de actualiteit en politiek in hun boeken, bij Suzanna Jansen spelen actuele zaken een beperkte rol. Als ik aan andere non-fictieboeken denk die politiek en actualiteit combineren, kom ik met uitzondering van Stella Braam (*Grijze Wolven, een zoektocht naar Turks extreem-rechts*, 1997) toch vooral uit bij mannen: Marcel van Engelen met *De Gelukzoeker* (2008), Rudi Rotthier met *Het land dat zichzelf bemint* (2004) en Joris Luyendijk met *Een goede man slaat soms zijn vrouw* (1998).

Eigen klassement

Op basis van het door mij voorgestelde model, rolt de volgende klassering van meest literair boek tot minst literair boek. We kunnen vaststellen dat *Lucifer* en *Altijd Roomboter* in de “regel” de meeste literaire boeken zijn, maar met het model in de handen scoren beide boeken niet het hoogste, mede vanwege de slechte oogst op de criteria mimesis en engagement (bij *Lucifer*) en plezier en beleving (bij *Altijd Roomboter*).

1. *El negro en ik*. Frank Westerman heeft zijn visitekaartje als literaire non-fictieauteur duidelijk heeft afgegeven. Wellicht dat zijn boek beschouwd kan worden als een soort standaardwerk van het genre. Hij balanceert kundig tussen vorm en inhoud en rijgt verschillende genres bedachtzaam en zonder opzichtige kunstingrepen aaneen. Zijn engagement en persoonlijke inzet – in de zin dat hij zich kwetsbaar durft te maken in zijn openhartigheid – is van alle auteurs het grootst.
2. *Het Pauperparadijs*. Suzanna Jansen debuteert met een herkenbaar en tegelijk indringend boek over de fenomenen armoede en schaamte die als een rode draad door vijf generaties van de familie Dingemans lopen. Het boek refereert aan de actuele multiculturele samenleving in Nederland en de auteur geeft een maatschappelijke relevantie aan het verhaal. De ironie in het verhaal is subtieler dan in *Altijd Roomboter*.
3. *Sonny Boy*. Annejet van der Zijl heeft een meeslepende, ontroerende en beeldende stijl. Ze prikt door stereotypen en clichés over verzetshulp in de Tweede Wereldoorlog heen en weet de grote geschiedenis over de economische crisis en de oorlog behendig te koppelen aan de persoonlijke verhalen over vreugde en ellende.

4. *Het uur van de rebellen*. Voor het eerst cijfert Lieve Joris zich als ik-verteller weg in het verhaal. Het boek leert ons veel over de naweeën van de oorlog in Congo en het zware en bijna onmogelijk leven aldaar. De hoofdpersoon Assani is voor de lezer ongrijpbaar.
5. *Altijd Roomboter*. Nelleke Noordervliet verstopt veel boeiende essays in haar boek, die haar eigen positie en standpunten verhullen. Ze experimenteert met de vermenging van roman, essay en geschiedschrijving. Door haar kunstgrepen haalt ze de vaart uit het verhaal, de ironie in het verhaal heeft vaak een cynische ondertoon. *Altijd Roomboter* is het meest interactieve boek.
6. *Lucifer*. Connie Palmén baseert zich op feiten uit de werkelijkheid, maar verzint er een verhaal omheen. Ze plaatst de klassieke tragedie in een hedendaagse setting en die experimentele vertaling maakt de structuur van het format spannend. Als sleutelroman en op het gebied van intertekstualiteit (*Lucifer* van Vondel en *De ontdekking van de hemel* van Harry Mulisch) en spanning is het een avontuurlijk verhaal, maar het boek biedt weinig informatie of nieuwe inzichten aan de lezer.
7. *Anna Boom*. Judith Koelemeijer focust heel sterk op het leven van haar hoofdpersonage Anna Boom en slechts beperkt op de Grote Geschiedenis. Halverwege vloeit de spanning uit de vertelling weg, de nadruk ligt daarna teveel op de persoonlijke liefdesgeschiedenis. Koelemeijer kan niet in het hoofd kijken van haar object en daarmee is de psychologische diepgang beperkt. Het lijkt teveel alsof de auteur van tevoren een indeling heeft gemaakt en bij het schrijven haar lijstje wil afwerken.
8. *In Europa*. Geert Mak neemt zijn lezers mee op een reis door de geschiedenis van de twintigste eeuw van Europa. Elke lezer doet veel kennis op tijdens het lezen en het verhaal leest in een groot tempo, maar de auteur komt met weinig nieuwe inzichten en gebruikt teveel clichématige en routineus taalgebruik.
9. *De vrouwen van Mussolini*. Frans Denissen schets een fascinerend portret van het liefdesleven van Mussolini en van de opkomst en neergang van zowel de dictator als het fascisme. Zijn stijl is cynisch en clichématig, de pretentie dat het om een roman gaat, wordt onvoldoende waargemaakt.
10. *Het complot van België*. Chris de Stoop valt vooral op door zijn onbeholpen taalgebruik en cynische opmerkingen ('Sterven omdat je Belg was, leek mij een domme dood', p. 38). Daarmee doet hij zijn eigen onderzoek naar complottheorieën veel geweld aan. Het boek kan niet overtuigen. Het is af te lezen dat de auteur het

schrijven van het boek combineert met zijn journalistieke werkzaamheden: zijn schrijfproces heeft onvoldoende tijd gekregen om te rijpen.

Uit deze hiërarchie valt op dat van de eerste vijf boeken er drie zijn die een ik-perspectief hanteren in het verhaal, namelijk Westerman, Jansen en Noordervliet. De drie auteurs verbinden zichzelf nadrukkelijk met hun onderwerpen, meer dan bijvoorbeeld Geert Mak, Judith Koelemeijer, Annejet van der Zijl en Connie Palmen dat doen. Ik ben van mening dat de auteurs zich niet moeten verstoppen achter de schermen van de bestudeerde gebeurtenissen, maar zich beter op de voorgrond kunnen plaatsen om hun eigen positie duidelijk te maken. Van alle tien auteurs is er geen schrijver bij die zich bedient van een verbluffend, verbijsterend of uitmuntend taalgebruik (zoals bijvoorbeeld Mutsaers), dat is misschien wel inherent aan het schrijven van literaire non-fictie. De stijl van de eerste vijf auteurs in de lijst is echter wel aantrekkelijk en gevarieerd en compositioneel zitten de verhalen goed in elkaar. De importantie van de poëtische functie is in de hiërarchie groot, ik heb daar sterk op ingezet. Als laatste eindigt mede daarom *Het complot van België*, een boek dat frappant genoeg van alle bestudeerde boeken van de afgelopen twee jaar als enige is opgenomen in de tiplijst van de *AKO Literatuurprijs 2008*. Het boek is een verslag van de individuele ervaringen van De Stoop en thematiseert een internationaal politieke verwikkeling, wat een pre in mijn ogen is voor literatuur, maar de gehanteerde vorm is mij een doorn in het oog. De boeiende inhoud wordt aangetast door de cynische en suggestieve stijl. Het is heel moeilijk en arbitrair om vast te stellen wat een goede stijl is, maar de stijl moet er onmiskenbaar toe leiden dat het verhaal boeit. *Het complot van België* komt voor mij echter niet tot leven, iets wat de eerste vier boeken in de hiërarchie wel degelijk voor elkaar krijgen. *El negro en ik*, *Het pauperparadijs*, *Sonny Boy* en *Het uur van de rebellen* houden mij bijna het hele verhaal in de greep en eisen mijn totale aandacht. De Stoop verliest op sommige momenten (nietszeggende passages als zijn saaie uitweidingen over journalistieke praktijken op televisie) de macht over de lezer. Op voorhand verwachtte ik dat Lieve Joris als beste boek uit de bus zou komen, mede vanwege de goede ervaringen met boeiende boeken als *De poorten van Damascus* (1993) en *Mali Blues* (1996), maar mede door de nadruk op de poëtische functie is ze op een vierde plek geëindigd. Het verschil in literairheid tussen de eerste vier boeken is volgens mijn analyse op basis van het model echter minimaal. Een criterium dat in het corpus dat ik achteraf gezien als afzonderlijke toetspunt misschien had moeten invoeren (nu nog in verhalende teksten) om er meer nadruk op te leggen, is de complexiteit van een verhaal. Worden er verrassende verbanden getrokken, is er sprake van

gelaagdheid en ambiguïteit? Deze vragen zijn zijdelings aan de orde gekomen, maar hadden een grotere relevantie verdiend. Als ik de streep zou moeten trekken tussen welke boeken wel en welke boeken niet literair zijn, vallen de laatste vier boeken *Anna Boom*, *In Europa*, *De vrouwen van Mussolini* en *Het complot van België* in de laatste categorie. De tiplijst van de Ako Literatuurprijs bewijst maar weer eens hoe verschillend gedacht kan worden over literatuur, ongetwijfeld zouden uit tien analyses van dit corpus – zelfs op basis van het model – verschillende lijstjes voortvloeien. Dat is naar mijn mening geen handicap, het zorgt er namelijk ook voor dat we nooit uitgediscussieerd raken over literatuur en mede daarom blijft literatuur voortdurend in beweging.

§ 5. BESCHOUWING

'Ik heb een groot geloof in feiten, maar dan feiten in al hun complexiteit. Ik geloof ook in het verhaal. Het verhaal is volgens mij in essentie een cognitieve eenheid, het is datgene wat het geheugen reconstrueert, orde brengt in het verleden, betekenissen schept en aan elkaar koppelt. Ik houd meer van verhalen dan van stemmingen, ik wil betrokken zijn vanaf het eerste woord, ik wil gemanipuleerd worden, verleid, gepest, gekieteld, ik wil iets verwachten, ik houd van gelach, tranen. Maar vooral wil ik een verhaal lezen. Ik wil dat me iets verteld wordt wat ik niet weet. Ik wil iemand die ergens geweest is, en die terugkomt met iets wat ik eerder nog niet wist. En het interesseert me niets of ze dat dan literatuur noemen of niet.'

Bill Buford, oprichter van het Engelse literaire tijdschrift *Granta*³²⁷

Auteurs laten zichzelf en hun creaties niet graag in hokjes plaatsen. Dat laten ze over aan de recensenten en literatuurwetenschappers die op elk werk graag een etiket plakken om het als zodanig te kunnen analyseren.³²⁸ Niet elk boek laat zich echter voor één kwalificatie vangen, sommige worden zelfs als voorbeeld genomen voor verschillende “genres”. Is een boek *Het uur van de rebellen* (2006) van Lieve Joris een non-fictieroman, een werk van literaire non-fictie, een vorm van narratieve non-fictie, het prototype van creatieve non-fictie, het schoolvoorbeeld van factie (faction) of is het gewoon fictie? Het ligt er maar net aan wie de vraag wordt gesteld, zelfs de uitgevers komen er onderling niet uit. In Nederland plaats

³²⁷ Mak, G.(1992, 24 april). *Bill Buford over de literaire status van non-fictie; 'Alle schrijvers exploiteren hun vrienden.'* NRC Handelsblad.

³²⁸ In deze thesis doe ik dat evenzeer om dezelfde reden.

uitgeverij *Augustus* het boek onder de literaire non-fictie, de Franse uitgeverij *Actes Sud* rept weer van een fictieroman en de Engeltalige uitgeverijen in Groot-Brittannië, de Verenigde Staten (*Grove*) en Canada hebben – na aanvankelijk het predicaat non-fictie te hebben aangewend – gekozen voor de label *faction of literaire reportage*.³²⁹

In deze theses is de voorkeur gegeven aan de term “literaire non-fictie”. Dat heeft meerdere redenen. Het stempel “literair” impliceert om te beginnen een inhoudelijk en stilistische kwaliteit die het verschil maakt met andere non-fictiewerken, het zegt iets over de ambities en pretenties van de auteurs. De schrijvers willen emoties oproepen die ook literatuur kan losmaken zoals verwondering, spanning en ontroering en daarvoor gebruiken ze technieken als levendige dialogen, gedetailleerde beschrijvingen en verdichting. Literatuur draait volgens mij niet alleen om het opwekken van reacties, zoals hoogleraar moderne Nederlandse letterkunde Thomas Vaessens van de Universiteit van Amsterdam in een interview met Boekmagazine lijkt te suggereren: ‘Mijn persoonlijke mening is dat literatuur datgene is waar we het over hebben. Als een boek kennelijk iets losmaakt, als erover gepraat wordt, is het belangwekkend en interessant. Dan heb ik het niet over de dictatuur van de markt, het kan ook klein marginaal werk zijn.’³³⁰ Ik vind het een ongelukkige uitspraak van Vaessens, omdat zo de waarde van literatuur wordt geminimaliseerd. Één van de minst literaire werken uit het corpus, *In Europa*, is met afstand het meest besproken en beoordeelde boek, maar literair gezien komt het op taalgebruik en reflectie niet voldoende uit de verf. Literair is een predicaat dat naar mijn mening geen vanzelfsprekendheid kan zijn, maar gekoppeld is aan kwaliteiten zoals de poëtische functie, de ontroering die wordt opgeroepen, innerlijke ontwikkeling en het aan het denken zetten van de lezer. Literatuur behoeft in mijn ogen altijd verwerking en interpretatie van de lezer buiten de regie van de auteur om. De lezer bepaalt of een literair verhaal gaat leven. Overigens is de term literaire non-fictie in een land als China bijna een pleonasme, omdat literatuur in dat land bijna per definitie gekoppeld is aan non-fictie.³³¹

De literaire non-fictie kan in het Nederlands taalgebied nog niet rekenen op een vanzelfsprekende erkenning of classificatie. De opmars wordt vrijwel door iedereen bespeurd, maar veel gezaghebbende stemmen in de literatuur plaatsen de literaire non-fictie op een

³²⁹ Deahl, R.(2008, 24 maart). *Call It Nonfiction... Sort Of*. Publishers Weekly. V.S.

³³⁰ Brok.Y.(2008, juli/augustus). *Wat is literatuur*. Boek, nr. 3, p.35.

³³¹ Marijnissen, S.(2008, 20 juni). *Onbegrepen diepgang. Wie de beste Chinese romans zoekt, is aangewezen op het buitenland*. NRC Handelsblad.

lagere tree dan de literaire fictie. Evenals uitgeverijen, worstelen ook literatuurwetenschappers en critici met de werken die zich bewegen tussen feit en verbeelding. De recensenten van het *NRC Handelsblad* staan overwegend positief tegenover de “literaire non-fictie” en nemen deze term gretig over (Arnold Heumakers niet), de journalisten van *Vrij Nederland*, *Trouw* en *De Volkskrant* zijn over het algemeen sceptischer: zeker Jeroen Vullings, Thomas van den Bergh en Arjan Peters lijken weinig affiniteit te hebben met het “genre”. *El Negro en ik* is volgens de laatste niet te vergelijken met een roman (zie corpus). In zijn werkboek *De ongeneeslijke lezer* (2002) verbastert hij Geert Mak tot Geert Gemak en schrijft hij dat ‘een goed boek altijd bestaat uit een meer of minder boeiende inhoud die slechts door een buitengewoon passende vorm de status van echte literatuur verkrijgt’.³³² De inhoud is van ondergeschikt belang, zo benadrukt hij. Als bestanddelen van de romanliteratuur noemt hij stijl, compositorisch vernuft, onversneden drama, spanning en melodrama – die evenwel met een beetje vindingrijkheid ook in literaire non-fictie zijn te vinden. Jeroen Vullings vergelijkt literaire non-fictie met ‘halffabricaten, van vie romancée tot gepopulariseerde geschiedenis, vervaardigd door journalisten met een vlotte pen.’³³³

Ook neerlandici en literatuurwetenschappers zijn sterk verdeeld. Bertram Mourits, redacteur bij uitgeverij *Contact*, ziet de opmars van de literaire non-fictie als teken van de treurige teloorgang van de literatuur. Hij weigert in de ontwikkeling van de literaire non-fictie een verrijking van de literatuur te zien. In *De Revisor* schrijft hij dat het gevolg van het geleende gezag van literatuur door non-fictieauteurs is ‘dat de term “literatuur” steeds verder erodeert’, terwijl ‘wordt verdonkeremaand hoe interessant de ontwikkeling in de journalistiek is’.³³⁴ Stine Jensen van de Vrije Universiteit van Amsterdam ergert zich op haar beurt vaak aan de mooschrijverij in non-fictie. Schrijvers zijn over het algemeen zeer kritisch over de literaire non-fictie. In een column in dagblad *Trouw* trekt auteur en kunsthistorica Hella Kuipers het literaire vermogen van *Sonny Boy* in twijfel: ‘Literaire non-fictie is navertellen. [...] Als je zo'n dramatische geschiedenis onder de aandacht wilt brengen, moet je het dan niet in zijn best mogelijke vorm brengen? In de vorm waarmee je werkelijk laat zien, voelen, horen, ruiken, proeven wat er gebeurde? [...] Een zo persoonlijk drama, over zulke bijzondere mensen, verdient meer dan een verslaggever met een camera. Dat verdient een romancier die

³³² Peters, A.(2002). *De ongeneeslijke lezer: een werkboek*. Uitgeverij Contact, Amsterdam. p. 17.

³³³ Vullings, J.(2008, 28 juni). *Voor Israël; Nederlandse literatuur / Topessayistiek van Wessel te Gussinklo*. Vrij Nederland.

³³⁴ Mourits, B.(2008, juni). *Waar gebeurd is wel degelijk een excuus*. *De Revisor*, nr. 2-3, p. 17.

zich inleeft, en recht doet aan het verhaal dat deze mensen de wereld nalieten. Zoals Japin dat deed, in *De zwarte met het witte hart*. Zoals Palmén dat deed, in *I.M. Fictie als eerbetoon*.³³⁵

In de Verenigde Staten is literaire non-fictie of literaire journalistiek sinds het *New Journalism* wel een erkend genre, al zijn de reacties nog steeds verdeeld. De gezaghebbende *New York Times Book Review* staat positief tegenover de non-fictiewerken, maar de Amerikaanse criticus Harold Bloom blijkt aan de andere kant weinig op te hebben met het genre, ook al schrijft hij dat niet expliciet in *De kunst van het lezen* (2001). Hij ageert wel tegen romans die worden ‘geprezen om sociale redenen’ en tegen ‘supermarktlectuur’ die volgens hem worden ‘gesanctioneerd door de universiteiten’.³³⁶ Als verklaard estheet is ideologie hem een doorn in het oog: ‘Aangezien ideologie, met name in haar meer oppervlakkige varianten, bijzonder vernietigend is voor het vermogen tot het aanvoelen en waarderen van ironie, stel ik voor dat het herontdekken van ironie ons vijfde grondbeginsel bij het herstel van het lezen moet zijn. [...] de teloorgang van de ironie is de dood van het lezen en van hetgeen beschaafd was in onze natuur.’³³⁷ Sociale kennis van het verleden of heden is voor Bloom absoluut inferieur aan het individuele bewustzijn, politiek bewustzijn is ‘een zelfs nog onbelangrijker dividend’.³³⁸ Bloom schreef zijn boek weliswaar vóór 11 september, maar in de latere uitgaven heeft hij niets aan de inhoud veranderd. De algemene teneur van deze thesis gaat volkomen tegen zijn opvattingen over literatuur in. Bloom zal de “waargebeurde verhalen” van literaire journalisten waarschijnlijk geen blik waardig gunnen. ‘Het historiseren, zowel van het verleden als het heden, is een soort idolatrie, een dwangmatige verering van zaken in de tijd.’³³⁹

Verdeeldheid onder critici

Voor een beter beeld van de “verdeelde” receptie van de literaire non-fictie is het interessant om de verschillende ontvangers van het laatste boek van Frank Westerman, *Ararat* (2007) naast elkaar te leggen en de uiteenlopende opinies door te nemen. Stine Jensen noemt dit boek het sprekende voorbeeld van de botoxicatie van non-fictie. ‘Westerman herinnert je er steeds aan dat realisme in de eerste plaats een literaire stijlfiguur is. Maar toch is er een probleem: ik trap er bij hem niet in. In plaats van de spanning op de *Ararat* te beleven, ervaar

³³⁵ Kuipers, H.(2007, 5 juni). *Literaire non-fictie*. Dagblad Trouw, De Gids.

³³⁶ Bloom, H.(2001). *De kunst van het lezen*. Uitgeverij Ambo, Amsterdam. Vertaling van: *How to read and why* (2000). , Uitgeverij Scribner. New York. p. 196

³³⁷ Bloom, H.(2001). p. 16.

³³⁸ Bloom, H.(2001). p. 172.

³³⁹ Bloom, H.(2001). p. 16.

ik zinnen die op andere mooie zinnen willen lijken,' schrijft Jensen. 'Bovendien: wat eenmalig lijkt, wordt routine. Westerman ontdekt dat je over elk detail een mooi klinkende zin kunt produceren.' Ze verwijst naar een zin op de achterzijde van *Ararat*, waarin Westerman schrijft te zoeken naar woorden van 'het juiste gewicht en de juiste klank', woorden die hij proeft en waar hij op zuigt tot ze de juist kleur krijgen en hij ze aaneen kan rijgen tot kralensnoeren. 'Frank Westerman is de beauty junkie van de literaire non-fictie,' concludeert Jensen. 'Zijn boek wordt zo - onbedoeld - steeds meer een illustratie van de verslaving van de literaire non-fictieschrijver aan het mooischrijven. Met zinnen die worden opgepimpt tot ze vagelijk aan de mooie zinnen van anderen doen denken. Net zo opgeblazen of onecht als de te grondige ingrepen van een plastisch chirurg.'³⁴⁰ Frank Westerman herkent zich niet in de typering, laat hij in het maandblad *Onze Taal* weten. 'Vanaf *De brug over de Tara* ben ik steeds soberder gaan schrijven. Ik houd helemaal niet van aandikken. Ik erger me juist aan mooischrijverij en aan een barokke stijl. "De asblonde vrouw kwam schokkerig overeind met bevend gezicht ..." En als een personage niet gewoon iets zegt of vertelt, maar "galmt", "sneert" of "bromt"... - zo'n stijl waarin elke woord vet is, vind ik onverdraaglijk.'³⁴¹

Geheel andere lezingen dan die van Stine Jensen vinden we in het opinieblad *Vrij Nederland* en in de *Volkscrant*. Zo is VN-recensent Tomas Vanheste, die zich zeer kritisch uitliet over *Sonny Boy*, juist lyrisch over de taalexperimenten van Frank Westerman. 'Opnieuw is Westerman een stapje verder gegaan in het experimenteren met taal, opnieuw heeft hij zich iets meer vrijheid veroorloofd in het verkennen van zijn eigen drijfveren. Zo verenigt Westerman het beste van twee werelden: de denkkraft, nieuwsgierigheid en precisie van de wetenschapper met de vrijheid, en de kunst van de literator in tastende taal te zoeken naar wat aan het begrip ontsnapt.'³⁴² In een bespreking van de drie genomineerde boeken voor de Bob den Uyl Prijs (beste reisboek) in de *Volkscrant*, toont ook Michael Zeeman zich enthousiast. 'Dat Westerman heel goed kan schrijven en de wijze waarop hij zich zijn onderwerp toe-eigent, het stelselmatig omsingelt, het bespiedt, al zijn handelingen registreert en het ten slotte bespringt, ontleedt, kneedt, andermaal bekijkt, beproeft, verteert, ja wat al niet, is bekend: hij heeft een reeks prachtige boeken op zijn naam staan.' En hij eindigt: '*Ararat* en *Het paviljoen van meneer Mofid* (andere genomineerde, n.v.) zijn alle twee emotionele boeken, met grote discipline en beheerstheid geschreven.'³⁴³

³⁴⁰ Jensen, S.(2007, 7 september). *De botoxicatie van de non-fictie*. NRC Handelsblad.

³⁴¹ Jong, J. de.(2007, december). *'De eerste zin, daar staat of valt je boek mee*. Maandblad *Onze Taal*. nr. 12, p. 344-346.

³⁴² Vanheste, T.(2007, 10 februari). *'Zeg, jij gaat toch niet ook al flirten met religie'*. *Vrij Nederland*.

³⁴³ Zeeman, M.(2008, 25 april). *Hoe lezers soms reisgenoten worden*. *Bob den Uyl Prijs 2008*. De *Volkscrant*.

De kritiek op de literaire non-fictie richt zich vooral op de stilistische kwaliteiten. De nadruk ligt volgens de critici nog te veel op de inhoud van het verhaal en te weinig op de vorm, terwijl de vorm in literatuur minstens zo belangrijk is. ‘Ondanks de hoge kwaliteit van de beste boeken in het genre, zijn ze literair gezien meestal niets meer dan bekwaam vakwerk,’ schrijft Bertram Mourits. ‘Wat de vorm betreft valt er meestal bar weinig aan te beleven, de boeken zijn veelal opgebouwd volgens een laat-negentiende-eeuwse, realistisch/naturalistisch stramien. Er is geen vernieuwing, de lezer wordt nergens op het verkeerde been gezet. Dat is ook niet helemaal de bedoeling, vervreemding is niet het doel.’³⁴⁴ De neerlandicus slaat de spijker op zijn kop, maar wel met die kanttekening dat zijn esthetische norm van vervreemding – die in het corpus alleen Nelleke Noordervliet soms toepast in haar boek *Altijd Roomboter* – subjectief is. Vervreemding is een criterium uit het formalisme en verwijst naar een soort esthetisch gevoel van verrassing dat de lezer ervaart doordat verwachtingspatronen onder worden gehaald³⁴⁵, maar het is geen norm van literatuur en overigens evenmin per definitie een afwezige in literaire non-fictie. Herkenning is weliswaar belangrijker dan vervreemding, maar literaire non-fictie profiteert tegelijkertijd optimaal van historische en alledaagse (nieuws)feiten die elke verbeelding te boven kunnen gaan. Tegenover het gebrek aan vervreemding, zet literaire non-fictie andere kwaliteiten. Sjoerd de Jong noemt geslaagde literaire non-fictie concreter dan filosofie, diepgravender dan journalistiek en betrouwbaarder dan fictie. Als uitgangspunt neemt hij het werk van V.S. Naipaul. ‘De “leveling gaze” (nivellerende starende blik, n.v.) [...] dwingt de lezer zijn eigen illusies onder ogen te zien, zet de zaken op scherp en prikkelt nog altijd tot, rake of hopeloze, tegenspraak. Zijn schijnbaar belangeloze empirisme, gekleurd door een sterk persoonlijke visie op de werkelijkheid, is de kracht van superieure non-fictie, én de zwakte ervan. Het vangt de tijd, en wordt erdoor ingehaald.’³⁴⁶ De laatste zin legt de valkuil van de literaire non-fictie bloot. Boeken die een fenomeen, gebeurtenis of vraagstuk uit een bepaalde tijd thematiseren en zich niet daaruit kunnen verheffen door een zekere diepgang of reflectie, overleven de voortschrijdende informatietijdperk en de voortdurend veranderende tijdgeest niet. In de Verenigde Staten staat Tom Wolfe als initiator van het *New Journalism* bekend om zijn experimentele hoogwaardige feitenliteratuur die vele non-fictieschrijvers heeft beïnvloed en geïnspireerd als we de auteurs in *The New New Journalism* (2005) mogen geloven. Zij

³⁴⁴ Mourits, B.(2008, juni). p. 17.

³⁴⁵ Rigney, A. & Brillenburg Wurth, K.(2006). *Glossarium*, p. 419.

³⁴⁶ De Jong, S.(2008, juni). *Een illusieloze blik*. De Revisor, nr. 2-3, p. 36.

wijzen er echter ook op dat zijn *literaire vuurwerk* nu gedateerd is. ‘De tijd is niet bepaald genadig geweest als het om het grootste deel van Wolfes boeken gaat,’ zegt journalistenschrijver Jon Krakauer. ‘Bij het herlezen van zijn werk vandaag de dag kan het overdreven kunstmatig en zelfbewust lijken, en soms compleet over de top (extravagant, n.v.).’³⁴⁷ Op langere termijn verliezen de boeken aan waarde. Wellicht ligt daar één van de grootste uitdagingen van de auteurs, om én actuele thema’s te problematiseren én werk te produceren dat over honderd jaar ook nog de moeite waard is en verrijkend om te lezen. De meeste werken zijn nu nog teveel producten van deze of verleden tijd en dat is verklaarbaar aangezien daar de sleutel van het huidige succes lijkt te liggen.

Veel critici in de Nederlandse en Vlaamse geschreven pers wijzen erop dat de *New Journalists* en literaire journalisten in de Verenigde Staten veel meer aandacht hebben voor de stijl dan de Nederlandstalige beoefenaars van de literaire non-fictie. Naar het werk van Geert Mak, Chris de Stoop en Frans Denissen gezien lijkt die kritiek gerechtvaardigd, maar voor Lieve Joris, Annejet van der Zijl en Frank Westerman is de vorm minstens even belangrijk als de inhoud. ‘Stijl is essentieel. Aan de research voor Ararat heb ik zo’n drie maanden besteed (inclusief reizen en het beklimmen van de berg), aan het schrijven een vol jaar. Ik schrijf heel langzaam. Ik kan een goede dag hebben waarbij het resultaat is dat ik één alinea schrap. Het scheppen achter mijn computer vind ik spannender dan het beklimmen van de Ararat. Als ik bezig ben met timing, compositie, suggestie, verbeelding en metaforen, vervaagt elk begrip van tijd, vergeet ik te eten. Ik heb ontzag voor het woord,’³⁴⁸ benadrukt Westerman in een interview met Jaap de Jonge van het maandblad *Onze Taal* met de veelzeggende kop ‘*De eerste zin – daar staat of valt je boek mee*’. De auteur geeft in het vragengesprek ook inzicht in zijn schrijfproces, zoals ook andere auteurs dat doen in de interviewbundel *Meer dan de feiten* van Han Ceelen en Jeroen van Bergeijk. Westerman: ‘Ik weeg mijn woorden eindeloos. Doe er in een bijzin een gewichtje bij, haal er elders weer een gewichtje af. Als een grutter. Net zo lang, soms wel dertig versies, tot een passage goed klinkt en klopt. Maar Paustovski schrijft zintuiglijker dan ik. Waarschijnlijk zijn mijn reuk-, smaak- en tastzin minder ontwikkeld in mijn schrijven.’

Het artikel wordt afgesloten met drie zinnige tips van de auteur aan schrijvers in spe, waarin duidelijk wordt dat de auteur veel en goed heeft nagedacht over het schrijven van een

³⁴⁷ Boynton, R.(2005). *The new, new journalism. Conversations with America’s Best Nonfiction Writers on Their Craft*. Uitgeverij Vintage Books, New York. p. 180.

³⁴⁸ Jonge, J. de.(2007, december). p. 344-346.

goed non-fictieverhaal. Westerman: ‘*Eén*: durf weg te laten. Vooral bij non-fictie bestaat de neiging elke achtergrond weer een verdere achtergrond mee te geven. [...] Schiften en schrappen van je materiaal is essentieel. [...] *Twee*: zoek niet de nuance. In *De graanrepubliek* beschrijf ik het leven van de landbouwminister Sicco Mansholt. Wat is de tragiek van de man? Ik heb geprobeerd dat aanschouwelijk te maken door veel weg te laten. Elke bewering over hem had ik kunnen pareren en nuanceren, maar dan krijg je een dikke biografie in plaats van een verhaal. Bij literaire non-fictie zit je altijd midden tussen overstelpende hoeveelheden feiten. We maken deel uit van kosmische achtergrondruis. Het is de kunst om daarbinnen mensen en zaken kleur te geven en ze niet om zeep te helpen met talrijke mitsen en maren. *Drie*: laat de uitkomst ongewis zijn (vervreemdend effect, n.v.). Allereerst kan ik het anders ook niet opbrengen om te schrijven. Het moet voor mijzelf ook spannend zijn waar de tekst me heen voert. Hetzelfde geldt denk ik voor de lezer: die wil ook niet vanaf het begin weten waar het uit gaat komen.’³⁴⁹

Klassieke indeling op de helling

Samen met Geert Mak en Annejet van der Zijl is Frank Westerman één van de vaandeldragers van de huidige lichte literaire non-fictionalisten in Nederland. In oplagecijfers is de auteur minder succesvol dan zijn twee collega’s, maar hij is vaker genomineerd en bekroond (o.m. Gouden Uil) en van het drietal heeft hij de meest uitgesproken ideeën over het genre dat op steeds meer belangstelling kan rekenen. Hij heeft zich vastbesloten verbonden aan de literaire non-fictie, al wil hij tegelijk af van het etiket en wenst hij niet in een hokje te worden geplaatst: de label non-fictie vindt hij saai en belegen. Of iets nu “waar gebeurd” is of “verzonnen”, is volgens de auteur niet meer geschikt als indelings- of beoordelingscriterium voor de literaire kwaliteit. Het literaire gehalte van een boek wordt in zijn ogen teveel afgemeten aan de verhouding tussen inhoud en verwoording. De tweedeling “fictie” en “non-fictie” onderstreept volgens hem het “hardnekkige misverstand”³⁵⁰ dat het in niet-literaire teksten zou gaan om wat wordt verteld, terwijl literaire boeken het vooral moeten hebben van de vorm waarin het verhaal wordt verteld. Natuurlijk is die tweedeling niet zo scherp te trekken, maar ik denk in tegenstelling tot Westerman dat de vorm wel degelijk een prominentere rol speelt in literatuur dan in non-fictie. Het informatieve gehalte in de literaire non-fictie is in tegenstelling tot fictie per definitie hoog; elke lezer komt meer te weten over

³⁴⁹ Jong, J. de.(2007, december). p. 344-346.

³⁵⁰ Westerman, F.(2004, december). *Frictie of non-frictie, daar gaat het om*. Deus Ex Machina. Tijdschrift voor actuele literatuur. 28^{ste} jaargang, nr. 111. p. 76.

de wereld die wordt beschreven. De auteur signaleert terecht dat de grenzen tussen journalistiek, geschiedschrijving en literatuur vervagen en dat er steeds meer hybride boeken opduiken. Het is een ontwikkeling die hij toejuicht en die hem sterken in zijn visie. Non-fictieboeken zijn immers ‘niet beter in staat tot het benaderen van de werkelijkheid van fictie – al ligt die suggestie impliciet in die termen besloten’³⁵¹ en daarnaast moet niet alleen de inhoud maar vooral de kwaliteit van boeken centraal komen te staan. Westerman benadrukt dat óók auteurs van non-fictie niet naar objectiviteit maar naar subjectiviteit streven, maar daar moet een kanttekening bij worden geplaatst. Veel schrijvers van fictie streven wel naar een zekere objectiviteit in patroon, vorm en inhoud; dat kan worden toegelicht aan de hand van het begrip “objective correlative”³⁵² van T.S. Eliot. We komen hier later op terug in de conclusie. Net als David van Reybrouck³⁵³ verzet Westerman zich tegen de opvatting dat een academische benadering vanwege ‘het aureool van degelijkheid en exactheid’ de nauwkeurigste is. Wetenschappelijke teksten gaan te vaak op zoek naar het algemene, niet naar het specifieke: dodelijk, aldus Westerman. ‘Uit de manier van kijken (of de kunst van het waarnemen) kun je vaak meer gewaarworden dan uit een droge registratie van het waargenome. Wat *Dichtung* is en *Wahrheit* moet wel expliciet worden gemaakt, maar is niet de kern. Of iets fictie is, dan wel non-fictie is van ondergeschikt belang. V.S. Naipaul heeft ooit gezegd: “Fiction is a version of reality, like non-fiction”.’³⁵⁴ Westerman wil daarom het ‘muurtje tussen fictie en non-fictie’ afbreken. In deze thesis willen we het muurtje laten staan, maar ook daar komen we later op terug.

Het pleidooi van Westerman is zeker geen noviteit. In 1996 noemt essayist en recensent Hugo Brandt Corstius het onderscheidingskenmerk fictie of non-fictie in boeken al “nonsensikaal”. Ook hij pleit in een artikel in het *NRC Handelsblad* voor het opheffen van de

³⁵¹ Westerman, F.(2004, december). p. 76.

³⁵² De term gebruikt Eliot in zijn essay *Hamlet en his problems* (1919) dat is opgenomen in de bundel *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. (1922) ‘De enige manier om emotie in de vorm van kunst uit te drukken is door een “objectieve correlatief” te vinden; met andere woorden, een reeks voorwerpen, een situatie, een ketting van gebeurtenissen die de formule van die bepaalde emotie zal zijn; dusdanig dat wanneer de externe feiten worden gegeven – die in sensorische ervaring moeten eindigen – de emotie onmiddellijk wordt opgeroepen. Geraadpleegd van de literaire internetencyclopedie. Zie volgende noot.

³⁵³ In een interview met Mischa Cohen van Vrij Nederland (*Alles is onder vuur komen te liggen*) op 28 oktober 2006 zegt David van Reybrouck. ‘Ik bevrijdde mezelf eindelijk van het academische schrijven, dat ontzettend defensief is. Je probeert je in een wetenschappelijk artikel op alle flanken af te dekken tegen potentiële kritiek.’ Later zegt hij in een interview met Mark Schaevers van *Humo* (*Zo moet het, vind ik: de dood recht in de ogen kijken*) op 6 maart 2007: ‘De academische wereld ondergaat een zeer treurige evolutie. Er is veel afgunst, en je wordt nagenoeg uitsluitend op vaktechnische publicaties voor een zeer beperkt publiek gehonoreerd [...] Het bestel honoreert geen lef meer, maar vlijt. En men brengt het met een gewichtigheid waar de honden geen brood van lusten, maar in feite besteedt men veel geld aan onderwerpen die ondraaglijk licht zijn.’

³⁵⁴ Westerman, F.(2004, december). p. 77.

‘heillose scheiding’.³⁵⁵ Ruim twintig jaar geleden beklemtoonde de Amerikaanse schrijver E.L. Doctorow dat ‘er niet zoiets bestaat als fictie of non-fictie, er is alleen het verhaal’.³⁵⁶ In de jaren negentig geeft non-fictieschrijver en docent Lawrence Weschler zijn colleges op de Sarah Lawrence Hogeschool en de Universiteit van New York de titel *The Fiction of Nonfiction*. In het collegedictaat schrijft hij: ‘Elke narratieve stem, maar vooral elke non-fictiestem, is zuiver fictie en de wereld van schrijven en lezen is verdeeld in diegene die dit weten en zij die dit niet weten of ontkennen.’ Weschler bedoelt waarschijnlijk dat zodra het heden of verleden feitelijk aan het papier wordt toevertrouwd, zij zich per definitie verwijderd van de “werkelijkheid” of “realiteit”. Dat doet echter niet af aan de waarde volgens hem: ‘Mensen hebben klieren die allerlei soorten dingen verbergen. Maar de menselijke geest verbergt verhalen. We leven verhalen na. Dat is de enige manier om te weten hoe we iets moeten ervaren, en dat is onze weelde.’³⁵⁷ Net als andere critici vindt Weschler het nuttiger om onderscheid te maken tussen goede en slechte boeken. In Nederland noemt na Westerman en Corstius ook Nelleke Noordervliet een strenge scheiding tussen fictie en non-fictie dubieus. ‘Het enige zinvolle onderscheid is kwaliteit en verbeeldingskracht tegenover een gebrek daaraan. Daarbij moeten auteurs die graag grenzen overschrijden zich realiseren dat er spelregels zijn die ze hebben te eerbiedigen. De belangrijkste spelregel is dat de lezer niet belazerd mag worden. [...] De lezer moet weten waar de fictie ophoudt en waar de werkelijkheid begint of omgekeerd.’³⁵⁸

Er duiken echter ook andere stemmen op uit verschillende hoeken. Allereerst pleit collega-schrijver Geert Mak zelf geregeld voor behoud van het onderscheid.³⁵⁹ In november 2002 stelt ook journalist en historicus Timothy Garton Ash in *The Guardian* dat er een duidelijke grens moet worden getrokken tussen feitenliteratuur en fictionele literatuur.³⁶⁰ *Feitenliteratuur* impliceert dat de auteurs de feiten proberen te pakken en zich meer richten op informatieoverdracht, zoals in literaire non-fictie. ‘Ik zou willen voorstellen dat de

³⁵⁵ Corstius, H.B.(1996, 30 augustus). *Echt en non-echt*. NRC Handelsblad.

³⁵⁶ Doctorow, E.L. (1988, 27 januari). ‘*There is no longer any such thing as fiction or nonfiction.*’ New York Times Book Review.

³⁵⁷ Boynton, R.(2005). *The new, new journalism. Conversations with America’s Best Nonfiction Writers on Their Craft*. Uitgeverij Vintage Books, New York. p. 404.

³⁵⁸ Noordervliet, N.(2007, 9 maart). *De ketelmuziek van de markt (essay)*. De Groene Amsterdammer.

³⁵⁹ Mak, G.(1998, 16 mei). *Enkele gedachten van een laag insect. Over non-fictie in de literatuur*. Lezing gehouden tijdens het openbare gedeelte van de jaarvergadering van de Maatschappij in het Klein Auditorium van het Academiegebouw in Leiden op 16 mei 1998. Op maandag 25 februari 2008 geraadpleegd op de website van dbnl: www.dbnl.org/tekst/_jaa003199801_01/_jaa003199801_01_0002.htm

³⁶⁰ Ash, T.G.(2002, 16 november). *Truth is another country*. The Guardian. Vertaald door Piet Meeuwse met de titel *Waarheid is een ander land*. Raster (2003), nr. 101. p. 94-103.

feitenliteratuur, behalve alle waarheidstest die voor fictie gelden, nog twee andere, speciale waarheidstests moet doorstaan: die van de ‘feitelijkheid’ en van de waarheidsliefde. Eerst de “feitelijkheid”. Zijn de dingen in de tekst die pretenderen feiten te zijn ook werkelijk feiten, of zijn ze alleen maar om Norman Mailers duidelijke neologisme te gebruiken, factoides? Data, plaatsen, gebeurtenissen en citaten. [...] Waarheidsliefde komt aan het licht in toon, stijl en stem. Dat brengt ons terug bij de artistieke redenen om deze grenslijn te verdedigen. Je kunt vaak uit interne stilistische aanwijzingen al opmaken wanneer een schrijver het slechte pad is opgegaan.’ De auteur noemt als voorbeeld het boek *Brückstücke* (1995) van Benjamin Willkomirski dat een getuigenverhaal zou zijn van de Duitse vernietigingskampen, maar verzonnen bleek te zijn. ‘Materiaal dat, als je eenmaal weet dat het frauduleus is, werkelijk obscene is. Maar zelfs vóór men dat wist zouden alle esthetische alarmbellen hebben moeten rinkelen. Want elke pagina klinkt authentiek vals.’ Hij eindigt zijn betoog met: ‘Het lijkt misschien een ernstige beperking voor elke schrijver de feiten als feiten te respecteren, maar zelfbeperking is een sleutel tot kunst. Deze grens zouden we moeten verdedigen.’³⁶¹ Zes jaar later krijgt de historicus bijval in *De Revisor* van Arjen Fortuin, Bertram Mourits en Allard Schröder die stellen dat ‘literatuur de waarheid liegt’ en ‘non-fictie de waarheid beschrijft’.³⁶² De redactie van *De Revisor*³⁶³ wil de verhoudingen in ere herstellen en “faction” weer ontleden in fictie en non-fictie. Literatuur wordt in de ogen van de redactie ‘bezoedeld door “werkelijkheidselementen” en als er een geschikt beeld is voor literaire non-fictie, dan is het wel: fotoshoppen met je materiaal’.³⁶⁴ De journalisthistoricus bekommert zich dus vooral over de feiten, terwijl de literatuurcritici vrezen voor een verval van de literatuur. Hoewel de beeldspraak van het fotoshoppen niet onjuist is, is de toon denigrerend. Alsof de auteurs van non-fictie hun beeld van de werkelijkheid alleen even oppoetsen om het een literaire gedaante te geven.³⁶⁵ De auteurs willen informatie uit de kenbare wereld verschaffen en de lezer een bron van kennis bieden, maar wel op een literair verantwoorde wijze: dus met ruimte voor sfeer, beelden, individuele ervaringen en de schoonheid van taal.

³⁶¹ Ash, T.G.(2002, 16 november). p. 102

³⁶² Redactie De Revisor.(2008, juni). *Van de redactie*. De Revisor. nr. 2-3. p. 5.

³⁶³ De redactie van De Revisor bestaat in 2008 uit Toef Jaeger, Menno Lievers, Ilja Leonard Pfeijffer, Allard Schröder en Manon Uphoff.

³⁶⁴ Redactie De Revisor.(2008, juni). p. 5.

³⁶⁵ Het is in dat opzicht niet verwonderlijk dat Hans Goedkoop zich in *Een verhaal dat het leven moet veranderen* (2004, p. 195) al afzet tegen “de navelstaarders” van De Revisor die zich louter bewegen in de “cul de sac” van de eigen geest. ‘De wereld buiten lijkt ze domweg onbekend te zijn, een donker continent, en er ontbreekt daarmee een cruciale ondergrond voor de bewijsvoering. Hoe zou je voluit in het leven kunnen staan?’ De Revisor en Raster bestrijden de op de lezer gerichte, realistische of subjectivistische literatuur en verdedigen de tekstgerichte literatuuropvatting, merkt Hugo Brems op in zijn literatuurgeschiedenis: Brems, H.(2006). p.583.

Frictie versus non-frictie

Westerman heeft aan de verdedigers van de tweedeling fictie versus non-fictie maar één boodschap: ‘als onderscheidingskenmerk is het oninteressant en op den duur onhoudbaar’.³⁶⁶ Bij de uitreiking van de dr. L. de Jong-prijs voor eigentijdse geschiedenis op 8 mei 2000 presenteert hij een nieuwe tweedeling: “frictie” versus “non-frictie”. ‘Daarmee bedoel ik heel plastisch: wrikt een tekst iets los? Verrast, ontroert, onthutst hij? Levert hij onverwachte inzichten op? Een andere kijk op de zaak? Er zijn werken die beschrijven wat we al wisten, aanvoelden of konden vermoeden. Boeken die geen ander gevoel losmaken dan herkenning. Non-frictie. Er zijn er ook die ontwrichten, prikkelen, choqueren of heel subtiel je wereldbeeld een graadje uit het lood zetten. Frictie.’³⁶⁷ ‘Frictie en non-frictie is een woordspeling’, geeft de auteur toe, maar het is in zijn ogen een relevanter onderscheid. De term “frictie” – ook niet nieuw in de literatuur – is sindsdien slechts door enkele recensenten, schrijvers en literatuurwetenschappers overgenomen: A.F.Th. van der Heijden in zijn roman *Het schervengericht* (2007), dichter, docent en criticus Ad Zuiderent in zijn lezing ‘Fictie ontmoet non-fictie’³⁶⁸ op Trefpunt Wrocław aan de Universiteit van Wrocław en schrijfster, essayist, vertaalster en recensente Barber van de Pol in haar kritische recensie van de roman *Casino* van Marja Brouwers. ‘Frictie, fictie met de ‘r’ van reportage erin, heeft het voordeel dat niet wordt volstaan met zo’n particulier verhaal waarbij je je al gauw afvraagt: nou en? Kan mij het schelen of ze elkaar krijgen? Waarom zou je dit geprut lezen als er niet een ferme gooi wordt gedaan naar iets algemener?’³⁶⁹

De indeling frictie³⁷⁰ en non-frictie is een mooie vondst van Westerman en zou kunnen worden ingezet in de beoordeling van literaire kwaliteit van boeken. Tegelijkertijd willen wij de genre aanduiding “literaire non-fictie” behouden, omdat het zijn kleur verliest als het samen met fictie op één hoop wordt gegooid en omdat het etiket een service is aan de lezer. Uit zijn

³⁶⁶ Westerman, F.(2004, december). p. 77.

³⁶⁷ Westerman, F.(2004, december). p. 77.

³⁶⁸ Zuiderent, A.(2008, 25 april). *Fictie ontmoet non-fictie. Frictie? Over een voorstel van Frank Westerman.*

Lezing van neerlandicus Ad Zuiderent van de Vrije Universiteit aan de Universiteit van Wrocław. Hij constateerde dat niet alleen in de literaire non-fictie maar ook in de meer traditionele romans zowel literair-technische kwaliteiten als de relatie met de werkelijkheid een opvallende rol spelen. De roman *De verdronkene* (2005) van Margriet de Moor, de eerste grote roman over de watersnood van 1953, is volgens hem het beste voorbeeld van een boek dat iets loswrikt.

³⁶⁹ Pol, B. van.(2005, 8 april). *Een verhaal dat niet mocht bloeien*. De Volkskrant.

³⁷⁰ Opvallend is dat de term “frictie” in het juni-nummer van *De Revisor* ontbreekt, maar Ad Zuiderent wijst erop (in een herschreven versie van zijn lezing) dat de onderscheidende teneur van dit begrip wel degelijk wordt onderkend, met name door Fortuin wanneer hij erop wijst dat Westerman zich ‘door zijn onderwerpen nadrukkelijk met zichzelf te verbinden’, dichter bij het domein van de literatuur bevindt dan auteurs als Mak, Koelemeijer of Van der Zijl. [Fortuin, A.(2008, juni) *Goed geschreven non-fictie*. De Revisor, nr 2-3].

vergelijking van de boeken *Ararat*, *Duivelskermis* (Gerrit Krol) en *De verdronkene* (Margriet de Moor) concludeert neerlandicus Ad Zuiderent overigens dat de term ‘als bindmiddel tussen literaire non-fictie en literaire fictie slecht valt te hanteren’³⁷¹ en daar heeft hij denk ik een sterk punt. Literaire non-fictie heeft eigen kwaliteiten (zie conclusie) die aandacht voor zichzelf verdienen, terwijl veel lezers graag willen weten hoe “werkelijkheidsgetrouw” de feiten zijn die zij krijgen voorgeschoteld. Westerman lijkt er zelf van overtuigd geraakt dat de statische en compromisloze indeling fictie en non-fictie een literaire ontwikkeling van de laatste in de weg staat. Enerzijds lijkt hij bang te zijn dat een deel van het lezerspubliek non-fictie bij voorbaat verwerpt als literaire genre, omdat de psychologische ontwikkeling van personages bijvoorbeeld minimaal is. Anderzijds blijkt hij zich te ergeren aan de eis van verantwoording en de voortdurende afrekening van recensenten en critici met de feiten in het boek. In een interview met Jannetje Koelewijn van het NRC Handelsblad³⁷² antwoordt hij op de vraag of hij zijn feiten aanvult met zijn fantasie: ‘Ik hou van vertellen, van zo goed mogelijk vertellen, om de lezer met me mee te krijgen. Als het voor het verhaal nodig is dat een Renaultje 4 op een bochtige weg een vrachtwagen inhaalt, dan láát ik dat Renaultje 4 op een bochtige weg die vrachtwagen inhalen.’ Ook als het niet waar is?, vraagt Koelewijn. ‘Dat is totaal irrelevant. Totáál irrelevant,’ antwoord de auteur enigszins geprikkeld. En later in het interview: ‘Ik vertel mijn verhaal [...] mijn waarheid en hij hoeft het daar niet meer eens te zijn. Ik wil het waargebeurde verhaal vertellen, op een subjectieve, beeldende manier. [...] Ik ben de regisseur. Ik kies het camerastandpunt.’ In feite zegt Westerman dat literaire non-fictie niet zonder fictie kan, de verbeelding is onontbeerlijk.

De aversie tegen de term non-fictie is met het oog op de literaire ontwikkeling begrijpelijk. Ik deel ook de opvatting van Westerman dat de geloofwaardigheid van het verhaal niet alleen door de feiten, maar ook door het boek zelf moet worden waargemaakt. Ik constateer echter ook dat succesvolle non-fictieauteurs in de Angelsaksische landen aantonen dat het etiket geen goede literatuur in de weg hoeft te staan. Onder de noemers literaire journalistiek, creatieve non-fictie of feitenliteratuur schrijven gewaardeerde (ex)journalisten als Gay Talese, Jon Krakauer, Lawrence Weschler, Ted Conover en John McPhee aangrijpende literaire verhalen. Hoewel de band met de journalistiek onmiskenbaar is en de literatuur gebaseerd is op feiten, prefereer ik persoonlijk de term literaire non-fictie boven de

³⁷¹ Zuiderent, A.(2008, 25 april).

³⁷² Koelewijn, J.(2007, 10 augustus). ‘Ik ben de regisseur. Ik kies het camerastandpunt’; Frank Westerman over ‘Ararat’ en de verbeelding van de non-fictieschrijver. NRC Handelsblad.

andere begrippen. Feitenliteratuur is een term die vooral wordt geassocieerd met kampliteratuur en getuigenissen. Creatieve non-fictie is te vrijblijvend. En de auteurs benaderen hun onderwerp niet vanuit een conventioneel journalistiek perspectief, die vraagt om optimale helderheid en zo objectief mogelijke duiding, maar vanuit een subjectief, problematiserend en soms vertekenend literair perspectief. Zelf zegt Westerman hierover: ‘Mijn boek is geen wetenschap, geen geschiedenis, geen journalistiek, die disciplines zijn geneigd het ongerijmde uit te bannen. Ik streef geen eenduidigheid na. Ik zoek juist dingen op waarvan ik denk: dat valt niet te rijmen. Dat probeer ik te versterken, ik probeer de lezer dat ook te laten meemaken.’³⁷³ En: ‘De werkelijkheid is onuitputtelijk en bedrieglijk. Misvattingen en dwaalsporen horen ook tot het verhaal. Dat is een wezenlijk verschil tussen mijn boeken en de journalistiek. Ik streef geen eenduidigheid na, maar subjectiviteit. Gelaagdheid.’³⁷⁴

Perspectief

Omdat schrijvers van non-fictie zich conformeren aan de feiten, beperken ze zich in hun literaire mogelijkheden. De psychologische diepgang van personages is bijvoorbeeld geheel afhankelijk van wat ze prijsgeven en het werkelijke verloop van een uit de werkelijkheid gegrepen verhaal is slechts beperkt te sturen. Eén van de manieren die veel auteurs gebruiken om daar enigszins aan te ontsnappen, is het opvoeren van hun eigen persoon in het verhaal. Zo kunnen ze moeiteloos genres vermengen, hun eigen psyche blootleggen en hun persoonlijke inzet en zoektocht levendig afschilderen. Naipaul ziet het belang vooral in “Jezelf identificeren tegenover je onderwerp”.³⁷⁵ Voor veel auteurs betekent dit een breekpunt met de journalistiek, waarin de ik-persoon in de meeste gevallen nog taboe is. ‘Ik denk dat bijna elke journalist het moeilijk vindt om zichzelf in een verhaal op te voeren. Het is als de treinmachine die verplicht door rood licht moet rijden. Als je het doet, dan is het wel met het angstzweet in je handen. De ik-vorm moet je heel rustig en selectief gebruiken,’ zegt Mak in *Meer dan de feiten*.³⁷⁶ ‘Wat je te allen tijde moet voorkomen is het ‘kijk mij nou eens’-effect.’ Ook Annejet van der Zijl, Judith Koelemeijer en Rudi Rotthier zijn huiverig voor de ik-vorm.

³⁷³ Versluis, K. (2007, 1 maart). *Ook ik was op zoek naar de Ark van Noach*. Intermediair.

³⁷⁴ Truijens, A. (2007, 9 februari). ‘Letters zijn voor mij elementaire deeltjes’. *De Volkskrant*.

³⁷⁵ Ceelen, H., Bergeijk, J. van. (2007). *Meer dan de feiten. Gesprekken met auteurs van literaire non-fictie*. Amsterdam/Eindhoven, uitgeverij Atlas. p. 166

³⁷⁶ Ceelen, H., Bergeijk, J. van. (2007). p. 199.

De laatste vind het technisch moeilijk om zijn eigen mening op te schrijven. ‘Hoe maak je de overgang van die caleidoscoop van andere mensen naar je eigen indruk. Dat zijn bijna altijd onnatuurlijke passages in mijn boeken,’³⁷⁷ aldus de Vlaamse reisschrijver. De twee vrouwelijke auteurs vinden zichzelf niet interessant genoeg en willen niet ‘tussen de lezer en het verhaal in gaan staan’.³⁷⁸

Aanvankelijk deelde ik persoonlijk de voorkeur voor de alwetende verteller omdat die vanuit het perspectief van meerdere personages tegelijk over de gebeurtenissen kan verhalen. De lezer geniet een compleet overzicht van alle gebeurtenissen en het waarom en hoe daarvan. Bovendien kan de observerende camerablik van de ik-persoon paradoxaal afstandelijk en onpersoonlijk zijn.³⁷⁹ Maar de auctoriale vertelsituatie kan de lezer ook lui maken. Na het lezen van de boeken voor het corpus is mijn mening omgeslagen. Het ik-perspectief werkt in non-fictie confronterender, geloofwaardiger en authentieker. Frank Westerman, Lieve Joris en Joris Luyendijk wijzen erop dat het ook eerlijker is ten opzichte van de lezer die zo ‘de beperkte houdbaarheid van mijn observaties kan inschatten’ en ‘weet waar jij staat’³⁸⁰ Lieve Joris wil de lezer meevoeren in die vreemde wereld. Frank Westerman wil juist weer laten zien dat hij zich verhalen toe-eigent en vindt het beter om zijn engagement expliciet te maken. In de verantwoording van *De Graanrepubliek* (1999) schrijft hij: ‘Niets is verzonnen, maar alles is gekleurd: het is een selectie van alles wat mij heeft geboeid, verbaasd of ontroerd. Ik heb mijn trofeeën zo gerangschikt dat ik als een museumdirecteur met mijn tentoonstelling een eigen verhaal vertel.’³⁸¹ Het gebruik van het ik-perspectief kan een vorm van pure zelfverheerlijking zijn, maar die auteurs vallen op de duur door de mand. Sommige recensenten hebben twijfels bij de oprechtheid van deze non-fictionalisten blijkt bijvoorbeeld uit een profiel van Harry Mulisch en diens werk door recensent Arnold Heumakers van het NRC Handelsblad. ‘Tegenwoordig is het gebruikelijk in de zogenaamde “literaire non-fictie” (denk aan Frank Westerman of Geert Mak) dat de schrijver zichzelf ook als een soort personage ten tonele voert: het maakt deel uit van het genre en behoeft geen afzonderlijke rechtvaardiging meer. Dat Mulisch die behoefte nog wel voelde tekent het verschil – wat niets ten nadele van de latere beoefenaars van het genre zegt, maar wel iets ten voordele van

³⁷⁷ Ceelen, H., Bergeijk, J. van.(2007). p. 99.

³⁷⁸ Citaat van Annejet van der Zijl, in: Ceelen, H., Bergeijk, J. van.(2007). p.235.

³⁷⁹ In een interview met Lieve Joris op 6 oktober 2006 (*Ik schrijf, dus ik ben spion*) schrijft Margot Dijkgraaf in het NRC Handelsblad dat ‘Door deze invalshoek te nemen, verliet Joris de afstandelijk observerende camerablik die ze in vorige boeken over Congo graag hanteerde - een significant verschil waardoor ze de lezer meteen het boek intrekt.’

³⁸⁰ Citaten van Joris Luyendijk en Lieve Joris, in Ceelen, H., Bergeijk, J. van.(2007). p.181 en p. 166.

³⁸¹ Westerman, F.(1999). *De Graanrepubliek*. Uitgeverij Olympus, (21^e editie uit 2006), Amsterdam. p. 249.

Mulisch.³⁸² Buiten de feitelijke onjuistheid van zijn opmerking dat de aanwezigheid in het eigen verhaal een onderdeel is van het genre (kijk maar naar Judith Koelemeijer, Annejet van der Zijl en Lieve Joris in haar laatste boek), komt de suggestie dat het ik-gebruik een rechtvaardiging behoeft moralistisch over. In de literaire non-fictie is het juist andersom: het verhaal wordt gerechtvaardigd door de prominente aanwezigheid van de auteur. Met name in *El Negro en ik* van Westerman en *De Plaag* van David van Reybrouck is de ik-figuur onmisbaar, ook vanwege de “metafictie”. De boeken ontroeren door persoonlijke ervaringen en anekdotes, het menselijk mededogen in de observaties en de oprechte twijfels over ethische kwesties en het eigen onderzoek.

Vergelijking met buitenland

Zoals met vrijwel alle ontwikkelingen in de literatuur en journalistiek in de laatste honderd jaar, is ook de opkomst van de literaire non-fictie overgenomen uit de Verenigde Staten en Groot-Brittannië. De literaire journalistiek heeft een grote invloed op de hedendaagse non-fictieauteurs. Auteurs als John McPhee, Jane Kramer, Joan Didion, Ted Conover, Leon Dash en Gay Talese worden door hun Nederlandse collega’s bewonderd en hun verhalen zijn paradigmatisch. Sinds het *New Journalism* is de literaire journalistiek niet meer weggeweest uit de Verenigde Staten en verschillende auteurs hebben de afgelopen jaren boeken gewijd aan het thema literaire of creatieve non-fictie zoals Theodore A. Rees-Cheney met *Writing creative Nonfiction. Fiction Techniques for Crafting Great Nonfiction* (2001), Eric Schlosser met *Fast Food Nation* (2002), Robert S. Boyton met *The New New Journalism* (2005), Lee Gutkind met *In Fact; The Best of Creative Nonfiction* (2005) en *The Best Creative Nonfiction* (2007) en Marc Weingarten met *The Gang That Wouldn’t Write Straight; Wolfe, Thompson, Didion and the New Journalism Revolution* (2005). Het Engelse literaire magazine *Granta* (sinds 1979), opgezet door hoofdredacteur Bill Buford, is zowel een inspiratiebron geweest voor de oprichting van het literaire non-fictietijdschrift *Atlas* (1991) door uitgevers Emile Brugman en Ellen Schalker als voor het literair-journalistieke tijdschrift *Torpedo* (2007) door redacteurs Carel Helder en Mirjam Bosgraaf.³⁸³ De formules van beide bladen zijn afgestemd op het Engelse voorbeeld.

De opmars van de literaire non-fictie in Nederland loopt gelijk op met bloei in Canada en Zuid-Afrika. Op 3 november 2007 schrijft de Canadese schrijver Ken McGoogan in *The*

³⁸² Heumakers, A.(2007, 27 juli). *Het orgasme van de wereld. Het oeuvre van Harry Mulisch (80) tilt de lezer in een groots geheim*. NRC Handelsblad.

³⁸³ Rooduijn, T.(2007, 11 mei). *Gegarandeerd geen columns. Nieuw journalistiek tijdschrift Torpedo is wars van doelgroepdenken*. NRC.NEXT.

Globe and Mail (Canada) dat ‘het tijd is dat we erkennen dat de werkelijk belangrijke literaire vorm niet poëzie, de roman of het korte verhaal is, maar literaire non-fictie’.³⁸⁴ In Zuid-Afrika is onlangs het nieuwe literaire en culturele journaal *Baobab* op de markt gezet, een krant die zowel op papier als op de website veel ruimte vrijmaakt voor de verhalen van literaire (non)fictieschrijvers zoals Niq Mhlongo and Mark Gevisser.³⁸⁵ In veel Angelsaksische ontwikkelde landen zijn er, naast de literatuurprijzen waar non-fictie in kan meedingen, ook talloze literatuurprijzen louter voor literaire non-fictie, zoals de *Charles Taylor Award* in Canada, de *Lannan Literary Award for Nonfiction* in de Verenigde Staten, de *Recht Malan Prize* in Zuid-Afrika en de *Samuel Johnson Prize* in Groot-Brittannië. Dat in Engeland waarde wordt gehecht aan literaire non-fictie blijkt ook wel aan de eis aan studenten van de lerarenopleiding voor Engels die voor het afstuderen een literaire non-fictieverhaal moeten schrijven.³⁸⁶ Ook in Schotland is non-fictie nog altijd populair. In het Hollands dagboek in het NRC Handelsblad (23 augustus 2008) verbaast schrijver Adriaan van Dis zich over het grote aantal non-fictieauteurs op een literatuurfestival in Edinburgh Book Festival, waar hij zelf een lezing houdt. Erg gecharmeerd lijkt hij niet van de auteurs: ‘De paar die ik tot nog toe heb aangehoord, citeren echter allemaal romanschrijvers om hun feiten kracht bij te zetten.’³⁸⁷ Ook in de Scandinavische landen begeven journalisten en schrijvers zich geregeld op het gebied van de literaire non-fictie. Het meest sprekende voorbeeld is de Noorse oorlogverslaggeefster Asne Seierstad die internationaal veel succes heeft gehad met het tevens in het Nederlands vertaalde *De boekhandelaar van Kaboel, een familie in Afghanistan* (2003), waarin ze het doen en laten beschrijft van een Afghaanse middenklasse-familie in het post-Talibantijdperk. Ook de non-fictiethriller *De laserman* van de Zweedse journalist en schrijver Gellert Tamas is een internationaal exportproduct geworden. Hij verhaalt over de dader van een reeks moordaanslagen op burgers in Stockholm tijdens de jaarwisseling 1991-1992 en over alle commotie die ontstaat in de met zichzelf worstelende Zweedse maatschappij.³⁸⁸

Chinese literatuur

Omdat Chinese literatuur slechts in beperkte oplages buiten de landsgrenzen verschijnt, zijn de Nederlandstalige auteurs van literaire non-fictie niet beïnvloed door boeken van Chinese

³⁸⁴ McGoogan, K.(2007, 3 november). *Tilting at the windmills for literary non-fiction*. The Globe and Mail.

³⁸⁵ Redactie(2008, 29 juni). *Opening up new literary spaces and magazines*. The Sunday Independent (South Africa).

³⁸⁶ Mansell, W. & Milne, J.(2008, 27 juni). *English teachers fear two-tier exam*. The Times Educational Supplement

³⁸⁷ Dis, A.van.(2008, 23 augustus). *‘Ik ben hier niemand’*. NRC Handelsblad.

³⁸⁸ Geraadpleegd op de site van de uitgever op vrijdag 22 augustus: www.blueowlbooks.nl/boeken/tamas_1.html

auteurs. Was dat wel het geval geweest, dan had de literaire non-fictie misschien al eerder een enorme vlucht genomen. Non-fictie is niet meer zo overheersend als in de traditionele Chinese literatuur, maar neemt nog altijd een belangrijke positie in bij de moderne Chinese romans die sterk in de traditie staan van het land en voortdurend de realiteit van de maatschappij verweven in hun verhalen. Literatuur leunt in China op de wereld die de schrijver omsingelt, anders dan de westerse literatuur die zich richt op de hersenspinsels van de schrijver. ‘Traditioneel geldt poëzie als het hoogste literaire genre, maar dan als neerslag van een concrete ervaring die getuigt van een aardse, naar buiten gerichte blik. De ziel van de schrijver werd eerder verhuld dan onthuld,’ schrijft recensente Silvia Marijnissen in haar artikel *Onbegrepen diepgang*.³⁸⁹ De Chinese literatuur is volgens vertaler en onderzoeker Mark Leenhouts aards en bevlogen, zeer gericht op de directe leefomgeving, en niet zoals de westerse literatuur vol van fictie. ‘De Chinees kijkt meer om zich heen, beschrijft de aardse dingen die hij ziet en is daarbij niet zo filosofisch. China heeft een totaal andere literaire traditie die in het verleden vooral op geschiedkundige feiten was gebaseerd. Romans werden in het verleden nauwelijks of niet als hoge kunst gezien. Pas later, in de twintigste eeuw, komt daar onder invloed van het Westen verandering in.’³⁹⁰ In het Westen is er nog weinig erkenning voor Chinese literatuur omdat er evenals in de literaire non-fictie een dwingend plot ontbreekt, er niet of nauwelijks naar een ontknoping wordt toegewerkt en lezers er een gebrek aan psychologische diepgang en ontwikkeling in zien. Gelijkenissen met de literaire non-fictie zijn ook de zoektocht naar identiteit en het verheffen van het leven van de kleine lieden. Volgens Mark Leenhouts onderzoeken schrijvers als Wure Ertu, Zhang Chengzhi en Zheng Wanlong – met behulp van hun eigen etnische identiteit – voortdurend de culturele identiteit van China, terwijl anderen – als alternatief aan de uniformiteit van Mao – inzoomen op het individuele leven van de gewone mensen.³⁹¹ Gemeten naar de Chinese literatuur, zou de literaire non-fictie in China waarschijnlijk zonder bedenkingen worden geaccepteerd als literair genre.

³⁸⁹ Marijnissen, S.(2008, 20 juni). *Onbegrepen diepgang. Wie de beste Chinese romans zoekt, is aangewezen op het buitenland*. NRC Handelsblad.

³⁹⁰ Gast, L.(2008, 10 juni). ‘*De Chinees beschrijft de aardse dingen en is daarbij niet zo filosofisch*’ - China kreeg na Mao ‘littelenliteratuur’ Eindhovens Dagblad

³⁹¹ Rong, C.(2005, 22 september). *Mark Leenhouts. Leaving the World to Enter the World: Han Shaogong and Chinese Root-Seeking Literature*. China Review International

§ 6. CONCLUSIE

'As writers we intend to make a difference, to affect someone's life over and above our own. To say something that matters – this is why we write, after all. That's the bottom line: to have an impact on society, to put a personal stamp on history, to plant the seed of change. Art and literature are our legacies to other generations. We will be forgotten, most of us writers, but our books and essays, our stories and poems will always, somewhere have a life.'

Lee Gutkind, *In Fact* (2005)³⁹²

'Kijkend naar mijn levensloop, de dingen die er om mij heen en met mij gebeurden, was ik ervan overtuigd dat de literaire verwerking daarvan vraagt om non-fictie.' Deze quote is niet afkomstig van een non-fictionalist, maar van één van Nederlands bekendste auteurs: Joost Zwagerman. Naar aanleiding van de Gouden Ganzenvaar 2008 die hij in de wacht sleept voor zijn grote betrokkenheid bij de Nederlandse cultuur, publiceren *Trouw* (april) en het *NRC Handelsblad* (juli) spraakmakende interviews met de veelzijdige schrijver. Beide kranten confronteren hem met de vraag waarom hij sinds *Zes sterren* (2002) geen roman meer heeft gepubliceerd, een vraag die de auteur prikkelt. Hij antwoordt:

³⁹² Gutkind, L.(2005). *In Fact. The best of creative non-fiction*. Uitgeverij W.W. Norton & Compagny Ltd, London. p. XXXII

'Tijdens de laatste uitzending van het tweede seizoen (van Zomergasten, n.v.) met als gast Ayaan Hirsi Ali is Submission vertoond. Wat er daarna allemaal gebeurde, is bijna metaforisch. De krankzinnigheid van de gebeurtenissen rondom Hirsi Ali, inclusief de moord op Theo van Gogh, weerspiegelen de krankzinnigheid van het Nederland van nu. Ik zat er met mijn neus bovenop en dat heeft me de polemieken en het pamflettisme in gesleurd'.

Wanneer NRC-recensente Elsbeth Etty hem vraagt waarom hij het nodig vindt zijn 'kostbare talent te steken in dit soort polemieken', repliceert hij:

'Omdat ik de vrijheid van mensen die momenteel in hun rechten worden beknot, belangrijker, dwingender en dringender vind dan mijn eigen luxeproblemen, zoals het werken aan een romanoeuvre. Als ik dan voor onbepaalde tijd de vijand van mijn eigen creativiteit word, dan moet dat maar.

'Trouwens, schrijvers mogen toch ook hun journalistieke liefde belijden? Een van de mooiste boeken van Martin Amis is *Visiting Mrs. Nabokov And Other Excursions*, puur new journalism-achtige verhalen, Tom Wolfe idem dito. Of neem John Updike. Ik herlees zijn essaybundels jaar na jaar, omdat hij altijd zijn onbevangenheid, frisse zin en goede moed heeft behouden. Heerlijk. Aan dat soort mensen neem ik graag een voorbeeld.'³⁹³

En op de vraag of hij de journalistiek niet overboord zou moeten zetten zoals Leon de Winter onlangs, reageert hij:

'Tot nu toe had ik de illusie dat ik verschillende genres naast elkaar kan beoefenen. Overigens plaats ik de roman niet op een voetstuk. De literaire pers doet dat veel te veel, zodanig dat je bijna verantwoording moet afleggen als je een paar jaar geen roman schrijft. Mij heeft het juist een enorme vrijheid gegeven dat ik me niet meer vastnagel aan één bepaald genre. Het heeft me de vrijheid gegeven om poëzie als Roes hoofd hemelt te maken en essaybundels als Pornotheek Arcadië en Transito, boeken die mij even na aan het hart liggen als Gimmick! en Vals licht. Tegenwoordig lees ik minder romans dan vroeger. Mijn aandacht heeft zich verplaatst naar non-fictie en vooral naar essays. Het essay is de moeder aller genres, las ik laatst in een literair tijdschrift. Ik vind bijvoorbeeld de essays van Charlotte Mutsaers nóg beter dan haar romans.'³⁹⁴

In Trouw is Zwagerman "de idealist, de pleitbezorger, de romanticus"³⁹⁵ tegenover Sandra Kooke mogelijksterwijs nog explicieter.

³⁹³ Etty, E.(2008, vrijdag 18 juli). 'Ik heb helemaal geen huizenhoge ambitie'. Joost Zwagerman over 'de journalistieke elite', polemieken, de vrijheid van meningsuiting en de loop der dingen. NRC Handelsblad.

³⁹⁴ Etty, E.(2008, vrijdag 18 juli).

³⁹⁵ Dat zijn de eigen woorden van Zwagerman in het interview: Kooke, K.(2008, 12 april). 'Ik voel me steeds vaker een meneer Foppe'. Trouw.

'Na de dood van Pim Fortuyn in mei 2002 was de verandering die Nederland onderging zo alomtegenwoordig dat ik er een andere schrijftechniek op los wou laten. Het essay, de polemiek en de column leken me passender.'

'Waarom is men zo gepreoccupeerd met de roman? De essays zijn mijn meest persoonlijke boeken. Het is zonde van het genre dat men essays niet substantieel vindt. Bovendien heb ik al zes romans geschreven.'

'Mulisch hield gewoon jaren zijn mond als romanschrijver toen hijzelf vond dat de noodzaak tot het schrijven van non-fictie, documentaires en studies groter was. Gek, er was een tijd waarin dat heel natuurlijk en vanzelfsprekend werd gevonden, een romancier die het beste van zijn kunnen ook wijdt aan andere genres. In onze tijd lijkt je je ervoor te moeten verantwoorden.'³⁹⁶

Ruim twee jaar na zijn Frans Kellendonk-lezing waarin hij romanschrijvers oproept om meer actualiteit in hun romans te verwerken of in ieder geval meer actuele relevantie te geven aan hun romans, geeft Zwagerman dus aan dat hij non-fictie (essays) in deze tijden functioneler vindt dan fictie.³⁹⁷ Het is veelzeggend dat Zwagerman in het ene interview refereert aan onder meer Tom Wolfe en New Journalism en in het tweede aan Harry Mulisch.³⁹⁸ In de turbulente jaren zestig en zeventig achten zij non-fictie eveneens passender en doelmatiger dan fictie. In zijn literatuurgeschiedenis constateert Hugo Brems bovendien dat in de jaren zestig het wantrouwen in de kunsten en literatuur groeit tegenover het subjectieve, het irrationele en de fictie³⁹⁹, terwijl de journalistiek tegelijkertijd begint te twijfelen aan de waarde en het bestaan van objectiviteit.⁴⁰⁰ Reeds in 1970 schrijft de Amerikaanse literaire journalist Gay Talese in de introductie van zijn persoonlijke bundel *Fame and Obscurity, A Book About New York, a Bridge, and Celebrities on the Edge...* (een verzameling van zijn essays, artikelen en verhalen in *The New York Times*): 'Hoewel het leest als fictie, is het geen fictie. Het is, of zou moeten zijn, zo betrouwbaar als de betrouwbaarste rapportage, hoewel het naar een grotere waarheid streeft dan datgene dat kan worden bereikt door een zuivere compilatie van meetbare feiten, het gebruik van directe citaten en de ondergeschiktheid aan een statische organisatorische stijl

³⁹⁶ Kooke, K.(2008, 12 april). 'Ik voel me steeds vaker een meneer Foppe'. Trouw.

³⁹⁷ Zelf heeft hij nog steeds geen gehoor gegeven aan zijn eigen oproep, zijn laatste roman die aan zijn eigen normen voldoet dateert uit 1994: *De Buitenvrouw*. Terwijl auteurs als Désanne van Brederode, Marjolijn Februari, Louis Fresco, Christine Otten en Nelleke Noordervliet gevolg geven aan zijn verzoek, maakt hij het zelf maar half waar: in poëzie en non-fictie.

³⁹⁸ Mulisch en Wolfe profiteren in de jaren zestig beiden van het verdwijnen van het taboe op "ik", een taboe dat in het laatste decennium min of meer opnieuw is verbroken door Mak en Westerman.

³⁹⁹ Brems, H.(2006). *De literatuur van 1955 tot 1965*. p. 229. Noot: de Nederlandse Nulgroep (Amando) en de internationale Fluxus-beweging maakten dat wantrouwen expliciet door objecten en gebeurtenissen uit de dagelijkse werkelijkheid tot kunst te verheffen.

⁴⁰⁰ Ceelen, H. & Bergeijk, J. van.(2007). p. 17.

van de oude stempel.⁴⁰¹ (We zien daarin een verschil met de huidige lichte non-fictionalisten die de subjectiviteit juist cultiveert). Hoewel Zwagerman andere genres beoefent, is hij een groot en uitgesproken bewonderaar van de journalistieke literatuur van Tom Wolfe, Truman Capote en Norman Mailer. Voor Zwagerman lijkt het ondanks zijn kritische benadering geen twijfel dat de *New Journalists* ook literatuur bedreven, maar dan 'literatuur op basis van journalistieke feiten'.⁴⁰² 'Onweerstaanbaar grappig, barstensvol vertellersbravoure en messcherp in zijn ontleding van de kastenmaatschappij is het werk van Tom Wolfe', meent de auteur.⁴⁰³

Succesverhaal non-fictie

De ontboezemingen van Zwagerman zijn illustratief voor de huidige bloei van non-fictie. Die is al decennia geleden ingezet met de ontplooiing van autobiografische romans, getuigenisliteratuur, dagboeken en sleutelromans, maar de aandacht verschuift sinds *Hoe God verdween uit Jorwerd* (1996) steeds meer naar *literaire* non-fictie. De aandacht en waardering van het genre is zeker niet nieuw – in 1995 werd *Darwin's Hofvijver* (1994) van bioloog Tijs Goldschmidt al genomineerd voor de AKO Literatuurprijs⁴⁰⁴ en sinds 2000 dingen fictie en non-fictie voor de Vlaamse Gouden Uil naar dezelfde literatuurprijs. Na 11 september 2001 is de opmars van de literaire non-fictie en non-fictie echter wel in een stroomversnelling gekomen. Zo leggen uitgeverijen zich steeds meer toe op non-fictie, worden kookboeken alsmaar vermengd met naar literatuur neigende persoonlijke levensverhalen en filosofieën, blijven vooral politieke biografieën (Dirk Jan de Geer, P.W.A. Cort van der Linden) of autobiografieën (Paul Rosenmoller, Hedy d'Ancona, Ruud Koole) aan populariteit winnen, krijgen steeds meer openbare bibliotheken afzonderlijke kasten voor boeken met het nieuwe etiket "echt gebeurd", biedt de Hogeschool Utrecht geregeld cursussen aan voor literaire non-fictie met Annejet van der Zijl en Frank Westerman als gastdocenten en heeft de Universiteit van Utrecht haar zinnen gezet op een leerstoel *literaire non-fictie* en de Vrije Universiteit of de leerstoelen *creatief schrijven* en *literair schrijven*.⁴⁰⁵ Nederlandstalige non-fictie is ook een succesvol exportproduct geworden, zo blijkt dat laatste jaren op de *Frankfurter Buchmesse*, de grootste boekenbeurs ter wereld. Vooral Turkije en China zijn in de ban van de

⁴⁰¹ Geciteerd uit: Gutkind, L.(2005). *In Fact. The best of creative non-fiction*. Uitgeverij W.W. Norton & Compagny Ltd, London. p. XXVII

⁴⁰² Zwagerman, J.(1998, 17 oktober). *Risotto op, New Journalism af*. De Volkskrant

⁴⁰³ Zwagerman, J.(2005, 15 januari). *Tom Wolfe, the man van de Amerikaanse literatuur; Meester van de snelle typeringen*. Vrij Nederland

⁴⁰⁴ Kunstredactie.(1995, 12 september). *Non-fictie op shortlist AKO-prijs*. NRC Handelsblad.

⁴⁰⁵ Pronk, I.(2007, 14 november). *Waar heb jij leren schrijven? Op de universiteit*. Dagblad Trouw.

Nederlandse non-fictieboeken.⁴⁰⁶ Binnen de (met name Amerikaanse) filmwereld winnen de films die op echte gebeurde verhalen zijn gebaseerd aan gezag, het blijkt bijna een garantie te zijn voor commercieel succes. De film *Into de Wild*, gebaseerd op het non-fictieboek van literaire journalist Jon Krakauer, is een ongekeerde hit en draait sinds enkele maanden ook met groot succes in Nederland. In de misdaadliteratuur zijn de *truecrime*-boeken niet aan te slepen. Verkoophits zijn onder meer *Handboek Holleeder* (2007) van Vrij Nederland-journalisten Marian Husken en Harry Lensink, het boek dat zich volgens uitgever Balans ‘als een thriller laat lezen’ en *De man die onzichtbaar wilde blijven* (2007) van Arnoud Groot & Jan Libbenga over meester-witwasser Robert Jan Doorn dat in de ogen van uitgever Nieuw Amsterdam vergelijkbaar is met een ouderwetse schelmenroman. ‘Er lijkt maar geen eind te komen aan de reeks boeken, die dit jaar zijn verschenen in het genre *true crime*,’ schrijft Hubert Smeets in augustus 2008 in het NRC Handelsblad onder de kop *De onweerstaanbare opmars van misdaad in de non-fictie*. ‘En net zo belangrijk: ze zijn bestemd voor alle rangen en standen. [...] *True crime* is ook een spiegel van het maatschappelijke verkeer.’ Misdaadliteratuur is inmiddels het populairste boekenggenre in Nederland, is onlangs door de Stichting Collectieve Propaganda van het Nederlandse Boek (CPNB) bekendgemaakt.⁴⁰⁷ Uitgeverij Nieuw Amsterdam publiceert sinds mei 2008 het literaire *true crime*-tijdschrift *Koud bloed*, geïnspireerd op- en een hommage aan de gelijknamige klassieker *In Cold Blood* van Truman Capote (1966). Het tijdschrift bevat niet alleen non-fictie – ook fictieauteurs als A.F.Th van der Heijden en Eva Maria Staal publiceren er hun verhalen in – maar het waargebeurde vormt wel de hoofdmoot van *Koud bloed*. Misdaadjournalisten krijgen de ruimte om hun verhaal volledig aan te kleden met literaire technieken en spraakmakende details, waarvoor in kranten geen plaats is. Het literaire gehalte van de non-fictieverhalen blijft vooralsnog echter op hetzelfde bescheiden niveau steken als de verhalen in het voetbaltijdschrift *Hard Gras*. Het is ook afwachten of de non-fictieverhalen voldoende aftrek zullen vinden, literaire tijdschriften als *Kinbote* en *Torpedo* stoeien immers nog steeds met beperkte oplages. Het succes van (literaire) non-fictieboeken houdt daarentegen aan. Voor de AKO-literatuurprijs heeft de jury in totaal tien non-fictieboeken (van de 25) geselecteerd, waaronder *Het complot van België* van Chris de Stoop, dat in het corpus onderaan is geëindigd in de hiërarchie van literairheid. Aangezien boeken als *Het pauperparadijs* en *Anna Boom* uit 2008 (al zijn die misschien niet ingestuurd door de uitgever) niet zijn genomineerd,

⁴⁰⁶ Fortuin, A.(2007, 9 oktober). *Nederlandse schrijvers doen het beter dan ooit. Buchmesse Frankfurt nadert kookpunt*. NRC Handelsblad.

⁴⁰⁷ Redactie GPD.(2008, 22 mei) *Thrillers zijn meest gekocht, meest geleend en meest gelezen*. GPD Dagbladen.

blijkt dat de jury van de literatuurprijs een andere mening heeft over de literairheid van het laatste boekwerk van De Stoop. Duidelijk is daarmee in ieder geval dat de jury engagement en (politieke) actualiteit in de boeken van groot belang acht. Genomineerd zijn ook *De heimweefabriek* van Douwe Draaisma, *Brussel-Eurabia* van Arthur van Amerongen en *Elisabeth de Flines* van Machiel Bosman.⁴⁰⁸ Deze drie boeken hadden mogelijkerwijs een plaats gekregen in het corpus van deze scriptie, al afficheren de auteurs zich niet als “literaire” schrijvers. Overigens bevinden binnen de fictieboeken op de AKO-lijst *Rode regen* (Cees Nooteboom) en *Stil maar* (K. Schippers) zich op de grens van fictie en essay.

Waar komt die hernieuwde populariteit van literaire non-fictie vandaan? Laten we teruggaan naar de hypothesen in de inleiding, enkele daarvan hebben zich in deze thesis laten overtuigen van hun waarheidsgehalte. Het lijkt er inderdaad op dat non-fictie tegemoet komt aan de behoefte van veel mensen – vooral oudere lezers (zie bijlage) – aan houvast en het *vormen van een eigen of gezamenlijke identiteit* (1) in deze verwarrende tijden. De non-fictieverhalen kunnen terugkoppeling bieden op vragen als: wat is een individu, een samenleving, een gemeenschap wat is een identiteit, een natie en welke waarden zijn voor iedereen en welke voor jou alleen?⁴⁰⁹ Ook de vraag die de Amerikaanse literaire journalisten zich stellen is relevant: hoe creëert een snelgroeiende maatschappij van immigranten een nationale identiteit?⁴¹⁰ De huidige succesverhalen zijn bijna allemaal gebaseerd op het verleden, want juist daarin zijn de wortels van een gezamenlijke identiteit te vinden: het is de herkenning die mensen aanspreekt. ‘[...] in periodes waarin een samenleving zoekende is, zie je wel vaker dat men teruggrijpt op de geschiedenis,’ signaleert Jan Brokken.⁴¹¹ Mensen willen een herkenbaar verhaal, zegt Geert Mak. ‘Het succes van *Hoe God verdween uit Jorwerd* kun je voor een groot deel verklaren uit het feit dat mensen hun eigen leven in een context geplaatst zagen. Nadat dat boek was uitgekomen, kreeg ik keer op keer te horen dat mensen zich erin herkenden. Zo was er een oude boer die eenzaam in de bovenkamer zat en Jorwerd in handen gestopt had gekregen. Drie dagen lang kwam er zo nu en dan een harde klap op de tafel en dan hoorde je, in het Fries: “En zo is het!”’⁴¹² Daar sluit de waarneming van essayist Bas Heijne uit 2005 op aan: ‘We leven in het tijdperk van de gedeelde ervaringen, omdat er voor mensen die geen trek hebben in de collectieve blikvernaauwing van

⁴⁰⁸ Kunstredactie. (2008, 27 augustus). *AKO-lijst vol met non-fictie*. NRC Handelsblad.

⁴⁰⁹ Een aantal van deze vragen werpt Carel Peeters op in zijn uiteenzetting van het werk van Bas Heijne. *De allure van het midden* (2007, 3 november). Vrij Nederland.

⁴¹⁰ Boynton, R.(2005). p. xxiv.

⁴¹¹ Ceelen, H. & Bergeijk, J. van.(2007). p. 218.

⁴¹² Ceelen, H. & Bergeijk, J. van.(2007). p. 109.

het fundamentalisme, die er niet voor voelen hun bewustzijn ondergeschikt te maken aan één enkel wereldbeeld, geen andere manier is om een gevoel van gemeenschap te ontwikkelen.’⁴¹³ Suzanna Jansen ziet de beleving of ervaring van de lezer als sleutel van het succes. ‘Als je je al lezend kunt inleven in een personage dat op zijn beurt deel uitmaakt van een grotere geschiedenis, word je zelf deel van die geschiedenis,’ zegt ze in een interview. ‘Dat maakt het interessant. Ik was nooit geïnteresseerd in de Napoleontische tijd, maar nu wilde ik er alles van weten. Als het werkt, plaatst zo'n boek de lezer in een groter geheel.’⁴¹⁴

De commerciële successen van de literaire non-fictie kunnen doorredenerend ook worden verklaard aan de hand van de *behoefte aan feiten* (2) in de samenleving. Historicus James Kennedy ziet in Nederland een enorme interesse in feitelijkheid, vooral bij zijn studenten: ‘Mijn geschiedenisstudenten vertellen een verhaal in de vorm van een reeks feiten. Je weet hier dingen als je de feiten kent.’⁴¹⁵ Alleen om gelezen en onder een groot publiek besproken te worden, moeten die feiten mooi worden verpakt, zo tonen Mak, Van der Zijl en Koelemeijer aan. Hun boeken worden door meer lezers opengeslagen dan de historische pillen van gerenommeerde historici die teveel blijven steken in vaktermen, die uitgaan van grote voorkennis bij de lezer en die teveel trachten om hun onderzoek een zweem van objectiviteit mee te geven. Elke historicus weet echter dat elke reconstructie uit het verleden subjectief is. ‘Het blijkt dat met schrijven overal een keuze gemaakt en een perspectief aangebracht is, dat er geen feiten bestaan zonder interpretatie en geen waarheid of werkelijkheid zonder bewerking,’ schrijft hoogleraar Franse letterkunde Sem Dresden reeds in 1991.⁴¹⁶ Waarheid en werkelijkheid blijven altijd betwistbaar, welke middelen de schrijver ook gebruikt. Lezers zijn blijkbaar ook overtuigd dat een boek van Geert Mak ze net zoveel (of meer) leert als een geschiedenisboek, terwijl het nog plezierig leest ook. Overigens is hier geen sprake van een nieuwe ontwikkeling. In het begin van de jaren zestig trekt auteur Harry Mulisch een veel groter publiek met zijn reportages over het proces Eichmann dan alle andere verslaggevers. Essayist en kroniekschrijver Abel Herzberg beweert in zijn inleiding van *Eichmann in Jeruzalem* (1962) dan wel dat ‘geen roman ooit zo boeiend is als een proces-verbaal in een strafzaak’⁴¹⁷, zijn boek is vergeleken met *De zaak 40/61* (1962), van Harry Mulisch dat in 2006 voor de zeventiende keer is herdrukt, een commerciële flop. Dat is opmerkelijk gezien

⁴¹³ Heijne, B.(2005, 8 april). *Spreek me aan, lezer*. NRC Handelsblad.

⁴¹⁴ Somers, M.(2008, 25 januari). *Armoede kruipt onder je huid*. NRC Handelsblad

⁴¹⁵ Alberts, J.(2008, 23 augustus). ‘*Nederland is te ordentelijk*’. *Historicus James Kennedy over de Fortuyn-revolte, het embryodebat en de onaangename publieke sfeer*. NRC Handelsblad.

⁴¹⁶ Dresden, S.(1991). *Vervolging, vernietiging, literatuur*. Uitgeverij Meulenhoff, Amsterdam. p. 44-45.

⁴¹⁷ Abel Herzberg doelt expliciet op de strafzaak tegen Adolf Eichmann die hij begin jaren zestig uitvoerig beschrijft en commentarieert in de Volkskrant en in zijn eigen boek.

critici het werk minstens zo karakterologisch, maar feitelijker, verhelderder en juridischer noemen dan het verslag van Mulisch.⁴¹⁸ De meest logische verklaring is dat het grote publiek een literair boek (in ieder geval met literaire middelen geschreven, n.v.) prefereert boven een journalistiek-juridisch werk omdat het leesbaarder, aangrijpender en persoonlijker is. Evenals de literaire non-fictieauteurs van vandaag mengt Mulisch verschillende genres: reisverhalen (reizen naar Israël, Berlijn en Auschwitz), essays, autobiografie en journalistieke verslaggeving.

De behoefte aan herkenning en feitelijkheid werkt ook door in de *waardering van het lezerspubliek voor engagement en statements* (3). Lezers blijken te willen weten welke standpunten auteurs innemen en waar en hoe ze in het leven staan. Hoe denken ze over sociale thema's, waar ergeren ze zich aan in de samenleving en wat zijn hun morele dilemma's? Het is opvallend dat de auteurs van literaire non-fictie vrijwel allemaal progressief zijn en een politieke voorkeur voor links (lijken te) hebben. Engagement is niet alleen politiek, uit de essays van Bas Heijne blijkt bijvoorbeeld dat engagement voor hem bestaat uit het gegeven dat uit het werk van een kunstenaar of schrijver blijkt dat hij of zij worstelt met zijn ideeën, met zijn plaats in de werkelijkheid, met zijn houding in de tijd en met zijn materiaal. De kunstenaar moet beschrijven 'hoe de werkelijkheid wordt ondergaan'.⁴¹⁹ Dat kan vanzelfsprekend in fictie, maar net zo goed of wellicht beter in non-fictie, waar de auteur altijd oprecht en realiteitgetrouw dient te schrijven.

Literaire non-fictie vs. postmodernisme

Een andere hypothese voor het succes van literaire non-fictie richt zich op het postmodernisme. Ook voor de *tegenreactie op het postmodernistische fragmentarische schrijven* (4), valt veel te zeggen: een verhaal moet in de "echte" wereld staan, een coherente samenhang hebben, een begin en einde hebben en een logische opbouw volgen. Weliswaar maken auteurs als Frank Westerman, David van Reybrouck en Suzanna Jansen veelvuldig gebruik van de verworvenheden uit het postmodernisme (metafictie, intertekstualiteit en kruisbestuivingen van teksten en genres), maar ze willen de lezers niet op de verkeerde been zetten, zijn wars van ironische relativering en willen het bestaan duiden. De opleving van de literaire non-fictie kan ook worden gezien als reactie op de postmoderne cultuur of huidige

⁴¹⁸ Wijnen, H.(1997, 18 november). *De onnavolgbare Abel Herzberg*. NRC Handelsblad.

⁴¹⁹ Heijne, B.(2004). *Schrijven tegen de bierkaai. Over engagement*. In: *De Werkelijkheid*. Uitgeverij Prometheus, Amsterdam. p. 162.

tijdgeest die worden getypeerd als vluchtig, caleidoscopisch en hedonistisch.⁴²⁰ Mensen worden in de informatiemaatschappij overladen met informatie en weten niet meer wat te kiezen: de auteurs van non-fictie selecteren voor hen: bovendien geven ze duiding, context en betekenis aan “vluchtige” informatie. De *kwaliteiten en eigenschappen van goedgeschreven non-fictie - de scherpe observaties, kleuren en geuren van werkelijke gebeurtenissen en herkenbaarheid* (5) - kunnen zonder twijfel een verleidende werking uitoefenen op lezers, maar in het stilistisch vermogen en taalgebruik kunnen de meeste auteurs nog veel opsteken van de taalkunstenaars van fictieliteratuur. De *suggestie dat lezers geen fictie meer nodig hebben* (6) omdat de wereld al complex, absurd en overweldigend genoeg is, kan onvoldoende worden onderbouwd: wel kan aannemelijk worden gemaakt dat lezers hechten aan een duidelijke relatie met de buitenwereld en met feiten en vergelijkingsmateriaal uit het (her)kenbare leven: romans als *Knielen op een bed violen* (2005) van Jan Siebeling, *De wandelaar* (2007) van Adriaan van Dis en ‘*Nieuw- Lelieveld*’ (2007) van Robert Anker geven daar uitdrukking aan.

Onvrede met journalistiek

Dat de populariteit te maken heeft met *onvrede over de journalistiek* (7), is zeer plausibel. Het enorme succes van het kritische essay *Het zijn net mensen* (2006) van Joris Luyendijk over de gebreken van journalistieke verslaggeving komt niet uit de lucht vallen. De voormalige correspondent in Egypte en Palestina schrijft weliswaar louter over de journalistieke praktijk in het Midden-Oosten, maar veel van zijn waarnemingen zijn ook representatief voor de mechanismen binnen de gehele media. Zo constateert de auteur onder meer dat media vaak het verhaal brengen dat het al bestaande beeld bevestigt. ‘Wie alleen de uitzondering krijgt, gaat deze aanzien voor de regel’, schrijft Luyendijk.⁴²¹ De winnaar van de NS Publiekprijs 2007, slaat bij zijn verschijning in Nederland in als een bom met vergaande gevolgen. ‘Vanaf dit moment kijk ik nooit meer op dezelfde manier naar het Journaal’, zo luidt de veelgehoorde reactie. Want – zo beseffen lezers – de tv-kijker en krantenlezer worden door westerse media vaak onjuist voorgelicht en komen in feite weinig over de “werkelijkheid” in het Midden-

⁴²⁰ L. Cahoone. (1994). *From Modernism to Postmodernism*. Cambridge/Mass. 1996. In: Brok, N.(2002). *Civiele journalistiek. Het belang van de professie voor het publieke domein*. In: Bardoel, J., Vree, F. van. e.a.(2002). *Journalistieke cultuur in Nederland*. Amsterdam University Press, p. 379.

⁴²¹ Luyendijk, J.(2006).*Het zijn net mensen.Beelden uit het Midden-Oosten*. Uitgeverij Podium, Amsterdam. p 44. Luyendijk schrijft ook: ‘De beelden die media van de werkelijkheid geven, spelen weer een rol in die werkelijkheid, en angst kan werken als een self-fulfilling prophecy, maar hoop en vertrouwen ook. Wat zou er gebeuren als journaals niet langer het spektakel brachten dat bang maakte, maar de alledaagsheid die hoop en vertrouwen gaf? En hoeveel mensen zouden zich nog opblazen als ze wisten dat niemand van hun offer zou horen, omdat de media het negeerden?’ (p. 175).

Oosten te weten. Berichtgeving uit een dictatuur als Egypte is simpelweg onmogelijk omdat een journalist niet de middelen heeft zijn vingers op de werkelijke toestanden in het land te leggen. Zo kan het gebeuren dat journalisten het Nederlandse publiek een ‘gefilterd, vervormd, gemanipuleerd, versimpeld en partijdig’ beeld voorschotelen. Kritiek op de media is overigens universeel: in Groot-Brittannië is er consternatie ontstaan na de verschijning van het populaire boek *Flat Earth News* (2008), waarin onderzoeksjournalist Nick Davies het falen van de journalistiek in het tijdperk van de informatiechaos beschrijft. Hij beweert volgens recensent Corine Vloet van het NRC Handelsblad dat het nieuws in veel Britse kranten commercieel, ongecontroleerd en onbetrouwbaar is. ‘Al met al heeft de commercialisering van de journalistiek geleid tot een verarming van het nieuwsaanbod, tot steeds meer kranten die allemaal dezelfde goedkope, hapklare, “veilige”, politiek niet-controversiële informatie herkauwen’, aldus Davies.⁴²²

De behoefte aan echtheid en aan authenticiteit – door Mak aangehaald – is mede ontstaan door het kopieergedrag en napraten van kranten en het bevestigen van het stereotype beeld. In het vaktijdschrift *De Journalist* verschijnen regelmatig interviews met journalisten en critici die zich ergeren aan de voortdurende bezuinigingen en het daarmee samenhangende gebrek aan nieuwsgierigheid, diepgaand onderzoek, journalistieke dapperheid en originaliteit.⁴²³ Volgens communicatiewetenschapper Jo Bardoel oriënteert de journalistiek zich teveel op de politiek en de politieke functionaliteit van de samenleving en heeft het te weinig aandacht voor het persoonlijk leven.⁴²⁴

In *Meer dan de feiten* betreuren literaire journalisten zoals Geert Mak (‘Een krant doet marktonderzoek en schrijft vervolgens precies wat de lezers prettig vinden om te lezen’), Judith Koelemeijer (‘Ik had het gevoel dat ik steeds aan de oppervlakte bleef hangen. Dat ik de mensen over wie ik schreef geen recht deed’) en Annejet van der Zijl (‘De waarheid raakt

⁴²² Vloet, C.(2008, 17 mei). ‘Wat doen we met de kranten?’; Nick Davies over falende journalistiek. NRC Handelsblad, zaterdag bijvoegsel.

⁴²³ ‘Nieuws was vroeger alles wat afweek van het gebruikelijke,’ zegt Afrika-correspondent Aernout Zevenbergen van het AD. ‘Tegenwoordig is nieuws alles wat onze angsten bespeelt. Het gevolg is dat onze lezers, kijkers en luisteraars clichés krijgen voorgeschoteld en niet meer worden verrast.’ Elings, M.(2008, 15 augustus). *Vrede verkoopt niet*. *De Journalist*, jaargang 113, nr 13, p. 15.

⁴²⁴ De nadruk ligt in het nieuws nog teveel op de daden van officials: burgers komen slechts aan het woord ter illustratie en de werkelijkheid wordt gezien door een bestuurlijke bril en geanalyseerd in bestuurlijke categorieën. De schrijvende journalistiek verkeert in zwaar weer. Kranten zijn steeds afhankelijker van de inkomsten van advertenties, waarmee de journalistieke onafhankelijkheid van redacties in het geding komt: de grenzen tussen commercie en redactionele inhoud lijken te vervagen. Steeds meer dagbladen verschijnen in tabloidformaat en ruimen slechts met uitzondering plaats in voor lange reportages, verhalen en interviews. Journalisten hebben geen duidelijk beeld meer van hun lezers, de krant is ‘geen meneer meer’ en de dalende oplages van kranten resulteren in een dalend aanzien van journalisten. De kwaliteit van kranten komt daarmee in het geding. In: Bardoel, J.(2002). *Het einde van de journalistiek? Nieuwe verhoudingen tussen professie en publiek*. In: Bardoel, J., Vree, F. van. e.a.(2002). *Journalistieke cultuur in Nederland*. Amsterdam University Press, p. 367.

op korte termijn maar al te vaak zoek in die fixatie op nieuws. Pas als je er met terugwerkende kracht naar kijkt, wordt vaak duidelijk hoe dingen echt in elkaar zaten, en wat ze betekenden')⁴²⁵ de neiging van kranten en tijdschriften om almaar kortere artikelen te publiceren en de abonnee slechts gemakkelijk verteerbare verhalen voor te schotelen. Ook de taal in de geschreven media stuit lezers tegen de borst. Clichématig en routineus taalgebruik van de media vervuult onze ervaringen, suggereert de Vlaming Joris Note in zijn roman *Hoe ik mijn horloge stuksloeg* (2006). T. van Deel bestempelt het boek in Trouw als een verweer tegen de platte tijdgeest, tegen de voorstellingen van de wereld die worden bepaald door de media. 'Tegenover deze bijna routineuze en daarom niet meer echt beleefde wereld, wil de hoofdpersoon van deze roman (van Note, n.v.) zijn eigen ervaring stellen. Hij doet dat noodzakelijk met gebruikmaking van de taal, waardoor hij in conflict raakt met de wijze waarop er voortdurend van die taal gebruik wordt gemaakt.'⁴²⁶

Tegelijkertijd gaat er ook een *positieve invloed uit van kranten*: ze bieden verschillende perspectieven op het nieuws middels opiniepagina's en ze steken meer tijd en energie dan voorheen in het organiseren van een publiek debat. Binnen de recensieproductie verschuift het accent ook steeds meer naar non-fictie, al gaat dat ten koste van de aandacht voor poëzie.⁴²⁷ Een discutabele ontwikkeling in de journalistiek die commercieel bijdraagt aan het succes van literaire non-fictie is *de enorme aandacht van de media voor de persoonlijke achtergrond van de schrijver* (8), boven het product. Mak noemt het de "persoonscultus" rond auteurs, die de accenten heeft verlegd van de boeken naar de auteurs zelf.⁴²⁸ 'Wat het best verkoopt, zijn de boeken waarin de lezer de persoon van de schrijver voelt,' meent Piet de Rooij, historicus aan de Universiteit van Amsterdam.⁴²⁹ Volgens essayist Bas Heijne is het een harde waarheid dat naarmate de wereld om ons heen onpersoonlijke wordt, er in de kunst zelf steeds meer gezocht wordt naar het persoonlijke. In zijn essaybundel *De werkelijkheid* (2004) schrijft de essayist dat media enerzijds 'een ongezonde aandacht voor de persoonlijke achtergrond van de schrijver' aan de dag leggen en anderzijds dat lezers 'steeds meer om persoonlijke literatuur vragen en vooral therapeutisch lezen, dat wil zeggen, ze zoeken vooral

⁴²⁵ Ceelen, H. & Bergeijk, J. van. (2007). In volgorde van citaten: p. 109, p. 43, p. 227.

⁴²⁶ Deel, T. van. (2006, 10 juni). *Verweer tegen de platte tijdgeest; Joris Note's aanval op mode, cliché en gemakzucht*. Dagblad Trouw.

⁴²⁷ Dijk, N. van. & Janssen, S. (2002). *Een eeuw schrijvende journalistiek. De reuzen voorbij*. In: Bardoel, J., Vree, F. van. e.a. (2002). p. 227.

⁴²⁸ Mak, G. (1998, 16 mei). *Enkele gedachten van een laag insect. Over non-fictie in de literatuur*. Opnieuw geraadpleegd op www.dbnl.org/tekst/_jaa003199801_01/_jaa003199801_01_0002.htm op 10 augustus 2008.

⁴²⁹ Broer, T. (2004, 28 februari). *De bindende buitenstaander; Geert Mak*. Vrij Nederland.

instant troost en bevestiging in de boeken die ze openslaan'.⁴³⁰ De waarneming van Heijne is ongetwijfeld oprecht en realistisch, maar gaat voor de literaire non-fictie slechts ten dele op. Veel lezers zoeken louter naar referentie en lezen de boeken niet om er gelukkiger van te worden maar om herinneringen op te halen, te vergelijken en te delen.

Sommige uitgevers verklaren de groeiende interesse in literaire non-fictie aan de onvrede die er heerst over de literatuur. 'Mensen beklagen zich over de diepgang van de literatuur,' stelt uitgeefster Mizzi van der Pluijm van uitgeverij Contact vast. De werkelijkheid die ze in romans aantreffen komt niet overeen met de werkelijkheid die ze kennen. Non-fictie laat je beter begrijpen hoe bepaalde mechanismen werken.'⁴³¹ Ongetwijfeld geldt dit voor een groep lezers, maar gezien de enorme gevarieerdheid van romans die zich het laatste jaar steeds meer aantrekken van de buitenwereld, lijkt deze analyse inmiddels achterhaald. Ik ben er sterk van overtuigd dat de kwaliteiten en eigenschappen van de huidige literaire non-fictie de belangrijkste stimulans is voor mensen om eerder naar een non-fictieboek te grijpen.

Optimale verzilvering

De behoefte van schrijvers om zich te wenden tot literaire non-fictie heeft op haar beurt ook te maken met de *technologische verworvenheden* (9). Nooit eerder zijn schrijvers in staat geweest zoveel materiaal bij elkaar te vergaren. Archieven, weblogs, digitalisering van boeken: op allerlei manieren wordt informatie toegankelijker. Ook mensen zijn toegankelijk via profielensites (hyves), gespecialiseerde websites en talloze ingenieuze zoekmachines. De mogelijkheid om het leven van mensen in te duiken – binnen elke laag van de bevolking – is eenvoudiger dan ooit tevoren. Veel persoonlijke informatie over de top van de maatschappij is altijd verborgen gebleven, maar nu ligt soms zelfs zeer gevoelige informatie openlijk op straat. Auteurs van non-fictie profiteren hier optimaal van: ze onderscheiden zich niet meer zozeer door het vergaren van informatie, maar door hun overdachte, originele en vakkundige selectie in de bijna onoverzienbare massa van data, feiten en gegevens. Eén van de grootste nieuwe uitdagingen is om de betrouwbaarheid van de bronnen vast te kunnen stellen.

Een stimulerend effect gaat daarnaast uit van de *verschillende fondsen die de continuïteit van de non-fictieverhalen kunnen garanderen* (10). 'Tien of vijftien jaar geleden

⁴³⁰ Heijne, B.(2004). *Schrijven tegen de bierkaai. Over engagement*. In: *De Werkelijkheid*. Uitgeverij Prometheus, Amsterdam. p. 154.

⁴³¹ Dijkgraaf, M.(2006, 29 december). 'Echt waar' is de redding van fictie. *Wie jong is, wordt gevormd door romans - maar is er nog fictie na de vijftig?* NRC Handelsblad.

was het bijna onmogelijk om een groot non-fictieboek te financieren. Nu kan dat wel' stelt columnist en schrijver Martin Bril.⁴³² Als we alleen kijken naar de boeken uit het corpus zien we het enorme belang van de financiële ondersteuners. Het Nederlands en Vlaams Fonds voor de Letteren (*Het complot van België, Anna Boom*), Fonds bijzonder Journalistieke Projecten (*Het Pauperparadijs, Anna Boom*), het Fonds voor de Letteren, de Stichting Democratie en Media en de Stichting Fondsenwerving Militaire Oorlogs- en Dienstslichtoffers SFMO (*Sonny Boy*), Stichting Fonds voor de Letteren en Fonds van het Nederlands Instituut voor Zuidelijk Afrika (*Het uur van de rebellen*) leveren een grote bijdrage in de totstandkoming van de boeken. In de literaire fictie is de invloed van fondsen en subsidies beperkter, veel romanschrijvers doen het zonder deze financiële hulpmiddelen. In Groot-Brittannië en met name de Verenigde Staten kunnen auteurs het zich veroorloven, dankzij de financiële middelen van kranten, tijdschriften en uitgevers, om jaren tijd te spenderen aan één verhaal. Uit de interviewbundel *The New New Journalism* (2005) blijkt dat Gay Talese, de schrijver van het "beste Amerikaanse tijdschriftartikel van de vorige eeuw"⁴³³ - *Sinatra Has a Cold* (1966)- ,dagen over enkele zinnen kan doen⁴³⁴, dat Ted Conover een klein jaar undercover is gegaan voor een verhaal over het Amerikaanse gevangeniswezen (*Newjack*, 2000)⁴³⁵ en dat Jonathan Harr acht jaar betaald voorwerk (door uitgeverij Random House) verrichtte voor *A Civil Action* (1995).⁴³⁶ Nederlandse uitgevers en fondsen ontbreken de middelen nog om dergelijke ondernemingen veelvuldig te financieren, maar dankzij de fondsen kunnen steeds meer auteurs zich maanden of jaren in een project storten en vastbijten. Een auteur die al naam heeft gemaakt als schrijver of journalist, kan het zich in het Nederlands taalgebied permitteren degelijk te investeren in het onderwerp en in de uitwerking van het verhaal. Zo wijdde Judith Koelemeijer ruim vijf jaar aan haar boek *Anna Boom* (twee jaar langer dan Geert Mak met het vuistdikke *In Europa*), ongeveer even lang als Suzanna Jansen aan *Het Pauperparadijs*. De fondsen kunnen op hun beurt auteurs stimuleren om de boeken een hoge maatschappelijke relevantie te geven en meer oog te krijgen voor de literaire mogelijkheden.

Literaire fictie vs. literaire non-fictie

In deze thesis hebben we gepleit voor behoud van het onderscheid fictie en non-fictie. Tussen literaire fictie en literaire non-fictie zijn talloze verschillen in eigenschappen, kwaliteiten en

⁴³² Ceelen, H.& Bergeijk, J. van.(2007). p. 150.

⁴³³ www.esquire.com/features/ESQ1003-OCT_SINATRA_rev_ Geraadpleegd op maandag 18 augustus 2008.

⁴³⁴ Boynton, R.(2005). p. 375.

⁴³⁵ Boynton, R.(2005). p. 6.

⁴³⁶ Boynton, R.(2005). p. 103. In totaal spendeerde Jonathan Harr negen jaar aan het boek. In 1998 werd het boek verfilmd door regisseur Steven Zaillian met John Travolta en Robert Duvall in de hoofdrol.

perspectieven en daarin onderscheiden ze zich. De verschillen zijn in het corpus en op andere plaatsen al zijdelings aan bod gekomen, maar om het pleidooi tegen het einde kracht bij te zetten is het handzaam om nog een overzicht te bieden van de kwaliteiten van goede literaire non-fictie. In het corpus hebben we al ondervonden dat (1) literaire non-fictie – vaker dan in fictie – filmisch is en wordt opgebouwd uit scènes. Een schrijver als Westerman zegt zichzelf ook als regisseur te zien.⁴³⁷ In moderne fictie springen scènes vaak onverwachts over van de ene op de andere, maar dat is in de literaire non-fictie meestal niet het geval. De weergave in scènes sluit aan bij ons visueel ingestelde informatietijdperk waarin de beelden dominant zijn: in reclame, films en informatieartikelen. Bij de goede verhalen gaan de scènes niet alleen om datgene wat erin gebeurt, maar ontstijgen ze die eerste informatieve inhoud en krijgen ze een grotere betekenis in het verhaal. Daarnaast zijn de (2) handelingen van de personages (of de ik-figuur), de sfeer en de beelden van de omgeving over het algemeen belangrijker dan de gedachten en de wereld in de hoofden van personages, die in literaire fictie vaak cruciaal zijn. Non-fictionalisten hanteren een andere manier van vertellen omdat ze het moeten stellen zonder de eerder aangehaalde *stream of consciousness*. Ook de (3) plot of de intrige is van ondergeschikt belang in non-fictie. De acties en gebeurtenissen worden zelden verankerd in één centrale gebeurtenis. In fictie wordt een te sterk plot soms als een zwakte gezien omdat het de aandacht zou afleiden van de thema's, karakters en dramatische ontwikkelingen,⁴³⁸ maar auteurs als Leon de Winter of Renate Dorrenstein maken er wel degelijk gebruik van. Vooral in misdaadromans is er veel aandacht voor de plot.

De schrijvers van literaire non-fictie onderscheiden zich (4) meer dan schrijvers van fictie door een onderzoekende en geëngageerde houding, ze raken gefascineerd door iets of iemand, gaan dan op onderzoek uit en laten zich vaak leiden door wat er met hun gebeurt (Westerman, Jansen, Joris). Ze voeren dat onderzoek op papier voorbij hun persoonlijke wereld, op de grens van het private en publieke. De non-fictieauteurs maken dan wel gebruik van persoonlijke, spannend vertelde anekdotes en van beschrijvingen over hun persoonlijke zoektocht, uiteindelijk overheerst in de tekst de stijl van het verslag van een onderzoek.⁴³⁹ Goede literaire non-fictie biedt vrijwel per definitie (5) een historische (*Anna Boom*), sociologische (*Het Pauperparadijs*) of antropologische (*El negro en ik*) context die de lezer nodig heeft om het verhaal voor te stellen in de juiste perspectieven en om verbindingen te

⁴³⁷ Koelewijn, J.(2007, 10 augustus). 'Ik ben de regisseur. Ik kies het camerastandpunt'; Frank Westerman over 'Ararat' en de verbeelding van de non-fictieschrijver. NRC Handelsblad.

⁴³⁸ Appel, R. & Tex, C. den.(2008, 11 juli). De misdaadroman versus de literaire roman. NRC Handelsblad.

⁴³⁹ Al opgemerkt door Ad Zuiderent (VU) in zijn lezing *Fictie ontmoet non-fictie. Frictie?* op 25 april 2008 aan de Universiteit van Wrocław.

kunnen leggen met de kenbare wereld. De verhalen die veelal zijn gebaseerd op documenten, dagboeken, interviews, bieden de lezer nu nog vaker een wetenschappelijke of historische transparantie, mede omdat het verhaal leunt op de zienswijze van de kleine lieden (die is immers begrijpelijker dan de complexe Grote Geschiedenis). Dat brengt ons op het belang van de *microstoria* (6) in bijna alle literaire non-fictieverhalen. De term, die is bedacht door de Italiaanse historicus Carlo Ginzburg⁴⁴⁰, stamt oorspronkelijk uit de geschiedschrijving en doelt op de taak van historici om zich te interesseren voor het kleine verhaal in reactie op nationale of politieke geschiedschrijving. In de literatuur gaat het om de vertellingen over onbekende individuele lotgevallen (de kleine lieden), waarmee thema's worden belicht die niet zozeer historisch zijn als wel van alle tijden. Opgroeien en ouder worden. Armoede en rijkdom. Eenzaamheid en liefde.⁴⁴¹ ‘Met voorbijgaan aan het tussenliggende gebied van het historische, verbinden ze het eenmalige met het onvergankelijke,’ schrijft literatuurcriticus Rob Schouten.⁴⁴² De *microstoria* helpt de auteurs voorbij de stereotypen en clichés te kijken en de Grote Geschiedenis een persoonlijke relevantie te geven die voor bijna elke lezer herkenbaar is. Ook in fictie is de *microstoria* een bekend verschijnsel, maar het heeft in die literatuur een minder sterke signatuur dan in de literaire non-fictie. Frank Westerman gebruikt – anders dan bijvoorbeeld Geert Mak die het verhaal vertelt van de caféhoudster, de boer of de kruidenier – de verhalen van de kleine mensen louter als “contrastvloeistof”⁴⁴³ voor zijn eigen verhaal.

De verschillen blijken talrijk. Zo is literaire non-fictie ook (7) zelden autonoom (geen sociaaleconomische, politieke, institutionele of poëtische autonomie of een autonomie als schrijversidentiteit)⁴⁴⁴, terwijl literaire fictie meestal wel degelijk een bepaalde autonomie waarborgt. Literaire non-fictie bemoeit zich vaak met de maatschappij. De auteurs vallen vaak op door hun (politieke) engagement, ze laten zich op sleeptouw nemen door maatschappelijke ontwikkelingen of motieven en ze lijken dicht bij de gewone burgers te staan. Autonomie is ook geen doel van de auteurs, ze willen zich juist engageren. Belangrijk is (8) dat literaire non-fictie anders dan romans toetsbare uitspraken doet over de werkelijkheid. De schrijvers komen – frequenter dan in fictie – met nieuwe feiten en inzichten over de wereld. De werkelijkheidsgehalte van de tekst wordt vaak versterkt door gebruik van landkaarten,

⁴⁴⁰ Molho, T.(2004, 23 maart). *Carlo Ginzburg: Reflections on the intellectual cosmos of a 20th-century historian*. History of European Ideas. Volume 30, Issue 1, p 121-148.

⁴⁴¹ Zeeman, M.(1998, 26 juni). *Een nieuwe geschiedschrijving, maar een ongemakkelijke*. De Volkskrant.

⁴⁴² Schouten, R.(2004, 11 september). *Jezelf etaleren - dat is wel genoeg ; Het matte narcisme van de jonge garde*. Dagblad Trouw.

⁴⁴³ Ceelen, H., Bergeijk, J. van.(2007). p. 31.

⁴⁴⁴ Bax, S.(2007). p. 478-485.

stambomen en afbeeldingen. Literaire non-fictie moet het hebben van de informatieoverdracht (9), de informatie krijgt bijna altijd een organische plaats in het verhaal, daar waar romans het organische geheel graag doorbreken. De schrijver moet wel kunnen instaan voor de zorgvuldigheid, de betrouwbaarheid en in sommige gevallen de verifieerbaarheid van informatie. Een ander punt (10) dat de non-fictieverhalen niet het resultaat zijn van een streven naar objectiviteit of een uitgebalanceerd verhaal (zoals bij het *New Journalism* in de jaren zestig en zeventig, n.v.), maar van een streven naar een persoonlijke stem, dito inzichten en perspectieven en een subjectieve weergave van emoties. Schrijvers als Frank Westerman, Suzanna Jansen en Frans Denissen benadrukken dit keer op keer in interviews.⁴⁴⁵ In de discussie hebben we al aangemerkt dat auteurs van literaire fictie in de geest van T.S. Eliot nog een zekere objectiviteit in patroon, vorm en inhoud willen bereiken. De Amerikaans-Britse dichter verklaart de term “objective correlative”⁴⁴⁶ in 1919 als ‘een stel voorwerpen, een situatie of een reeks voorvallen die een bepaalde emotie in een kunstwerk moeten objectiveren.’⁴⁴⁷ Hij meent dat auteurs formules moeten ontwikkelen door een objectieve correlatie (samenhang) uit een reeks voorwerpen, situaties of ketting van gebeurtenissen. Deze correlatie uit materiële objecten dient gevoel te onthullen zonder gevoel te vermelden en dient volledig gescheiden te zijn van de persoonlijkheid van de schepper.⁴⁴⁸ Schrijvers moeten anders gezegd het subjectieve overstijgen, want dat is wat goede kunst volgens Eliot doet. Het begrip is vaak bekritiseerd, maar heeft nog altijd een sterke autoriteit binnen de literaire fictie. De non-fictionalisten (11) slagen er vooralsnog onvoldoende in (hoewel het vaak geen streven is) om een gelijkwaardige gelaagdheid, complexiteit en ambiguïteit in het verhaal te brengen als romanschrijvers. Alleen Westerman en Joris weten dat tot dusver enigszins te bereiken. Vanzelfsprekend maakt literaire non-fictie gebruik van bestaande (of overleden) personen die op papier (12) opnieuw volkomen en levensecht worden, de wetenschap dat het om “echt bestaande” personages gaat, maakt anders dan in fictie dat het lijkt alsof de lezer de personages zelf gesproken heeft. De lezer van literaire non-fictie beschouwt het verhaal meer

⁴⁴⁵ Westerman, F.(2004, december). p. 76.

⁴⁴⁶ Eliot, T.S.(1919). *Hamlet and His Problems*. In: *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1922) Geraadpleegd op woensdag 27 augustus van www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=783

⁴⁴⁷ Zo zou de weemoed die een man soms overvalt wanneer hij aan zijn overleden vrouw terugdenkt, tastbaar kunnen worden gemaakt door hem het vertrek te laten betreden waar hij zich bij voorkeur ophield, door hem daarin enkele zeer persoonlijke dingen van haar te doen terugvinden, door de kamer te laten baden in het gele licht van een late herfstzon, enz. Volgens Eliot is een dergelijke “objectieve” dramatisering de enige artistiek verantwoorde manier om in een literair werk een emotie uit te drukken en bij de lezer over te brengen, omdat z.i. het rechtstreeks noemen van de emotie moet worden vermeden. In: Gorp, H. van. (2007). *Lexicon van literaire termen*. Wolters-Noordhoff, Groningen. p. 327.

⁴⁴⁸ De Amerikaanse literaire internetencyclopedie www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=783. Geraadpleegd op woensdag 27 augustus 2008.

dan de lezer van fictie (13) als een bron van kennis. Hij of zij wil meer te weten komen over hoe het er in het heden aan toegaat (in het verleden aan toeging), hoe mensen denken (dachten), handelen (handelden) en hoe de wereld er in de perspectieven van de personages uitziet (uitzag). De lezer wil het boek waarschijnlijk lezen alsof hij bij de beschreven gebeurtenissen aanwezig was. De voorsprong (14) die de *litteraire journalisten* ten opzichte van de romanschrijvers hebben, is dat het gereconstrueerde verhaal al een bepaalde geloofwaardigheid bevat en dat mensen – zoals Joris Luyendijk aanstipt – al bij voorbaat zijn geïnteresseerd in “de werkelijkheid”.⁴⁴⁹ De ruwe diamant die ze in handen hebben, dient alleen nog geslepen te worden om te kunnen schitteren.

In de literaire non-fictie wordt de literatuur naar mijn oordeel vooral gezien als een spiegel, het toont ons het leven dat - of de wereld die we (her)kennen of in ieder geval kunnen plaatsen in een context. De literatuur als spiegel is wellicht een typerende literatuuropvatting voor de literaire non-fictie.

Transponeren tot literatuur

Natuurlijk zijn de literaire non-fictieschrijvers schatplichtig aan de romankunst. De verworvenheden van romanschrijvers die ooit zuiver waren weggelegd voor fictie, worden aan het eind van de 20^{ste} en het begin van de 21^{ste} eeuw optimaal benut door de non-fictionalisten. Denk onder meer aan de dialogen, de kleurrijke beschrijvingen, het plot, de menselijke intimiteit, het specifieke van details, de karakterisering en de originele standpunten. Het verschil is alleen dat het niet meer is verzonnen, maar uit het kenbare leven is gereconstrueerd. Dat leidt ons terug naar de hoofdvraag van deze thesis, die als enige van de vragen uit de inleiding nog niet volwaardig is beantwoord: *Wat is er voor nodig om non-fictie te transponeren tot literatuur?* Een goed voorschot wordt in *De Revisor* van juni 2008 al gegeven door schrijver, essayist en vertaler Allard Schröder. ‘Non-fictie is literatuur, maar alleen dan wanneer ze *door wijze van denken, formuleren en het kiezen van beelden* (1) in staat stelt met nieuwe ogen naar de wereld te kijken – wat trouwens een opgave van alle literatuur is; allen dan *als de vorm daarvoor aanleiding geeft* (2) [...]; alleen dan als het *betooft* niet slechts op de helderheid van de rede, maar ook op *de kracht en de overtuigingskracht van de taal* (3) berust [...]; alleen dan wanneer het *individuele universeel wordt* (4), wanneer het *gedocumenteerde of beschrevene dankzij de taal uitstijgt boven de traditionele vormen* (5) die de argeloze lezer vertrouwd zijn. [...] *Taal, vorm, beeldend*

⁴⁴⁹ Ceelen, H., Bergeijk, J. van.(2007). p. 174.

vermogen, betoogkracht, inzicht, daarom gaat het bij non-fictie. En om niets anders.⁴⁵⁰ Het is een interessant en constructief uitgangspunt, waar ik me bij aansluit. In deze thesis leg ik ook de nadruk op het belang van een gevarieerde, veelzijdige of boeiende stijl (poëtische functie). Ik kan me volledig vinden in de woorden van *New Journalist* Norman Mailer: ‘Style, after all, is revelation.’⁴⁵¹ In goede literaire non-fictie moet het verhalende altijd uitstijgen boven het wetenschappelijke of historische, de informatie moet als een boeiend verhaal worden gedoceerd en de auteur mag niet te uitleggerig worden. Een goed literair non-fictieverhaal moet een rijkdom aan indrukken geven, die in de vaak eendimensionale non-fictie verborgen blijven. Auteurs dienen – evenals in fictie – de wereld achter de clichés en stereotypes te laten zien. Ze moeten schijnbare tegenstellingen met elkaar in een gespannen evenwicht brengen: wetenschap en kunst, onderzoek en autobiografie, poëzie en essay, analyse en intuïtie. Om non-fictie te transponeren tot literatuur moeten de auteurs een zekere (betekenis)gelaagdheid, gedetailleerdheid en complexiteit van maatschappelijke verschijnselen bieden, zoals romanciers dat kunnen. Niet beter dan fictie, maar anders. In de woorden van Lee Gutkind: ‘Non-fictie moet evenals fictie emoties prikkelen, inspirerende ideeën doorgeven, stilistische grenzen doorbreken en sociale conventies in twijfel trekken.’⁴⁵² Moeten is een te groot woord, maar het zijn bruikbare normen voor goede literaire non-fictie. Mak, Westerman, Van der Zijl, Brokken en Lieve Joris verdienen krediet voor wat ze al hebben bereikt: ze bieden ons nieuwe ervaringen en leiden ons door wonderlijke bestaande werelden die onze kennis omtrent de wereld verrijken en ons tegelijk helpen te ontsnappen uit de benauwde dagelijkse realiteit.

Het genre van de literaire non-fictie kan geen volwassenheid worden ontzegd, maar er zit nog heel veel rek in. De auteurs hebben hun verhalen tot nu toe vooral op het verleden geënt. De familiegeschiedenis is nu in, maar de toekomst ligt naar mijn idee niet in deze verhalen. Het is weer tijd om het Amerikaans en Engels voorbeeld te volgen, waar schrijvers tevens de actualiteit en het dagelijks leven in literaire verhalen verheffen tot bijzonder leeswaardige producten die prikkelen en provoceren. De Nederlandstalige schrijvers hoeven zichzelf niet zo op de borst te kloppen als sommige *New Journalists*⁴⁵³, maar kunnen wel iets leren van het lef en de journalistieke dapperheid. Het is tijd om de gebaande paden te verlaten en nieuwe in te slaan. In Nederland hebben Marcel van Engelen met *De Gelukzoeker* (2008)

⁴⁵⁰ Schröder, A.(2008, juni). ‘Dat vind ik nu eenmaal’. De Revisor, nr. 2-3. p. 42.

⁴⁵¹ Mailer, N.(1995, 3 oktober). *Why Picasso Biography Quotes So Fully*. The New York Times.

⁴⁵² Gutkind, L.(2007). *The best creative non-fiction*. W.W. Norton & Company, New York, Londen. p. XIV

⁴⁵³ Met name Truman Capote, Hunter S. Thompson en Tom Wolfe hebben daar een handje van.

en Frank Westerman met *Ararat* (2007) al een goede aanzet gegeven, net als Lieve Joris in Vlaanderen. Het hoofdthema van *Ararat* (religie), is een actueel onderwerp, tevens gerelateerd aan de groeiende behoefte bij mensen aan een eigen identiteit en zingeving. Westerman beschrijft zijn eigen zoektocht, de evolutie in zijn eigen leven en laat nieuw licht schijnen over het eeuwige debat tussen religie en wetenschap. Het is mooi dat zijn persoonlijke ontwikkelingen tevens worden geïllustreerd aan de hand van zijn taalspelen, zijn eigen stijlontwikkelingen.

De gelukzoeker van journalist Marcel van Engelen is een non-fictieboek over de illegale migratie in Nederland en een portret van een Senegalees die het beste uit het leven wil halen, maar daarin niet altijd even gelukkig is.⁴⁵⁴ *De Gelukzoeker* leert ons meer over het maatschappelijke perspectief en gunt ons de mogelijkheid ons te verplaatsen in de belevingswerelden van Amadou. Het boek – dat verfilmd gaat worden door productiemaatschappij Stetz Film⁴⁵⁵ – geeft weer hoe het illegale leven van immigranten er aan toe gaat, hoe mensen tot bepaalde daden komen en hoe ze zichzelf in de voet schieten. Het is deze actuele relevantie die de ontwikkeling van non-fictie stimuleert. Ook het essayistische *Palestina als adderkluwen* (2008) over het Israëliisch-Palestijns conflict van auteur Wessel te Gussinklo is in dat opzicht een aanwinst. De auteur probeert het conflict in al zijn complexiteit bloot te leggen en doet dat volgens VN-recensent Jeroen Vullings met literaire middelen en met de ‘inzet van een authentiek schrijverschap’.⁴⁵⁶ Te Gussinklo beschouwt de geschiedenis van beide bevolkingsgroepen, zoekt historische parallellen en graaft zich in de kern van het joodse en islamitische geloof.⁴⁵⁷

Hoe de toekomst eruit ziet voor de literaire non-fictie is moeilijk te voorspellen. Zal de opmars zich doorzetten of wordt het een halt toegeroepen zoals in de jaren zeventig.⁴⁵⁸ Is de noodzaak tot non-fictie wellicht minder groot als we in politiek en economie opzicht weer in rustig vaarwater belanden, of groeit de behoefte aan duiding alleen maar omdat we meer en

⁴⁵⁴ De journalist geeft het relaas van Amadou en zijn illegale leven in Amsterdam weer over een periode van vijf jaar. Zijn leven en werk in Amsterdam, zijn terugkeer naar Senegal en de stroeve vriendschap tussen Amadou en Van Engelen worden uitvoerig beschreven. De auteur maakt daarvoor gebruik van literaire stijlmiddelen als innerlijke monologen en het opvoeren van spanning in scènes.

⁴⁵⁵ Redactie. (2008, 3 september). *Illegaal in Nederland. Boek wordt verfilmd*. Dagblad De Pers.

⁴⁵⁶ Vullings, J. (2008, 28 juni). *Voor Israël; Nederlandse literatuur / Topessayistiek van Wessel te Gussinklo*. Vrij Nederland.

⁴⁵⁷ Uitgeverij J.M Meulenhof schrijft dat Te Gussinklo probeert de “adderkluwen” die het conflict is te ontwarren. ‘Hij geeft de lezer inzicht in zijn denkproces, in hoe elke verklaring tekortschiet en weer verworpen moet worden. En hij laat zien hoe zowel de Israëli’s als Palestijnen slachtoffer zijn van een tragische en onafwendbare keten van gebeurtenissen. Te Gussinklo’s betoog biedt geen simpele oplossingen, maar wel een verpletterend inzicht in de loop van de geschiedenis.’ Geraadpleegd op vrijdag 22 augustus 2008: 2008.www.nobelprijzvoordeliteratuur.nl/Meulenhoff/result-titel.asp?ISBN=9789029081498.

⁴⁵⁸ Hagen, P. (2002). *Schrijvers ‘De grens vervliegt’*. In: *Journalisten in Nederland. Een persgeschiedenis in portretten 1850-2000*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 2002. p. 90.

meer overspoeld worden door informatie en we steeds meer moeite hebben om keuzes en selecties te maken? In het Nederlands taalgebied zal literaire non-fictie waarschijnlijk nimmer dezelfde status krijgen als in China, waar non-fictie een stevige stempel drukt op de literatuur, maar wellicht kan het ooit hetzelfde prestige winnen dat de literaire journalistiek sinds het *New Journalism* koestert. Naar mijn oordeel is de literaire non-fictie in het Nederlands taalgebied nog maar net op gang gekomen en krijgt het de gelegenheid zich verder te ontwikkelen op literair niveau. Lieve Joris, Frank Westerman en Annejet van der Zijl streven er nadrukkelijk naar literatuur te schrijven en lijken ook bereid om daar de nodige grenzen voor te verleggen. Omdat boeken als *Anna Boom* door de groeiende mogelijkheden van film-, documentaire- en televisiemakers - die heel sterk spelen op gevoel, ervaring en identificatie met behulp van muziek, beeldeffecten en animaties - overvleugeld dreigen te worden, zal de literaire non-fictie zich nog meer moeten onderscheiden dan tot op heden. Zeker voor de jongere generatie lezers – die zijn opgegroeid in de huidige visuele informatiemaatschappij – zijn films, documentaires en televisieprogramma's vaak veel aantrekkelijker voor de ontspanning, informatieoverdracht en ontroering. Schrijvers die een literaire status ambiëren, valt daarom aan te bevelen nog meer te spelen of experimenteren met de taal, een zekere complexiteit, ambiguïteit en gelaagdheid in het verhaal te brengen door verrassende verbanden te trekken en door middel van associatie. Het zou mooi zijn als de auteurs hun specifieke kracht kunnen laten gelden, zoals het vormgeven van hun persoonlijke engagement en betrokkenheid bij de maatschappij (met onbevangen en onbevooroordeelde blik) in boeiende verhalen, het geven van scherpe analyses van situaties, feiten en gebeurtenissen, het registreren van boeiende dialogen, het weergeven van eigen ervaringen en het uittillen van bespiegelingen en observaties boven de puur realistische weergave van het journalistieke of documentaire verslag. In *The New New Journalism* (2005) en in *Meer dan de feiten* (2007) biechten veel auteurs op dat ze vaker literaire fictie lezen dan non-fictie, temeer omdat ze vooral van de fictieschrijvers willen leren.⁴⁵⁹ De auteurs van literaire non-fictie positioneren zich niet tegenover de romanschrijvers en ze verklaren de roman niet dood, maar ze willen juist iets opsteken van hun fictiecollega's door hun werken te lezen en te bestuderen. Literaire non-fictie op zijn best heeft het licht van fictie niet nodig, was mijn overtuiging: de “werkelijkheid” is immers fictief genoeg. Verzinsels zijn wat mij betreft taboe, maar literaire non-fictie kan niet helemaal zonder fictie: fictie geeft non-fictie zijn bestaansrecht en de

⁴⁵⁹ In Nederland noemt Judith Koelemeijer fictieschrijvers als Minco, Haasse, Bordewijk, Mensje van Keulen als inspiratiebronnen, terwijl Joris van Casteren de schrijvers Elsschot, Campert, Gogol, Tsjechov, Belcampo, Nabokov, Hemingway en Raymond Carver als literaire voorbeelden ziet. Mak is weer beïnvloed door Flaubert, Zola, Joseph Roth, John Steinbeck en James Agee. In Ceelen, H., Bergeijk, J. van. (2007). p. 52, p 84 en p. 118.

mogelijkheden zich te ontwikkelen tot literair genre met een duurzame levensvatbaarheid. Lieve Joris en Frank Westerman kunnen, zoals herhaaldelijk aangegeven, in dat proces een voortrekkersrol vervullen. Zij zijn in staat om het fascinerende materiaal uit de “werkelijkheid” optimaal te verzilveren in authentieke verhalen en een brug te slaan tussen document en inleving, gebeurtenis en waarneming, wetenschap en kunst.⁴⁶⁰ Ze voeren de lezers mee in allerlei raadsels en dilemma’s en weten bijna elk verhaal tot leven te wekken. ‘Schrijven, dat is: een nieuwe wereld scheppen door dingen te herbenoemen,’⁴⁶¹ zeg ik Westerman na. De literaire non-fictieschrijver van de toekomst doet dat met een gelijkwaardig literair vermogen aan die van zijn fictiecollega’s. Alleen ent hij zijn woorden op de bestaande realiteit, de realiteit die zelfs de beste fictieschrijvers – als het gaat om complexiteit, wonderlijkheid en onwaarschijnlijkheden – vrijwel onmogelijk kunnen overtreffen.

§ 6. BIJLAGE

De lezers van literaire non-fictie

Als het gaat om de lezers van (literaire) non-fictie doen twee clichés zich gelden: ze bestaan hoofdzakelijk uit mannen en ze zijn in leeftijd de vijftig gepasseerd. ‘Mannen zijn ellendige wezens die houden niet van fictie maar van feitjes,’ bevestigde schrijver Arthur Japin onlangs de eerste stelling tijdens een literatuuravond in Den Bosch.⁴⁶² ‘Ik denk dat we ontdekt hebben dat fictie heel, heel erg belangrijk is voor vrouwen en voor mannen veel minder,’ sprak onderzoekster Lisa Jardine in 2004 na een grondige bestudering van het leesgedrag van mannen en vrouwen.⁴⁶³

Uit verschillende onderzoeken, waarvan de meest recente in 2004 door de Britse wetenschappers Lisa Jardine en Annie Watkins van de Universiteit van Londen, blijkt dat mannen tussen hun twintigste en vijftigste een voorkeur hebben voor non-fictie. Pas later gaan ze ook weer fictie lezen. Het onderzoek onder 800 mannen en vrouwen in opdracht van de

⁴⁶⁰ Freriks, K.(2008, juni). *Alle boeken als nectar uit de hemel gezogen*. De Revisor, nr. 2-3. p. 111.

⁴⁶¹ Ceelen, H., Bergeijk, J. van.(2007). p. 29.

⁴⁶² Zande, T. van de.(2008, 8 maart) 'Schrijven is acteren, je kruipt in de huid van je hoofdpersonen', *Mannen komen voor de feiten, vrouwen voor fictie*. Brabants Dagblad

⁴⁶³ Redactie NRC (2006, 14 april). *Vrouwen lezen veel fictie, mannen vooral non-fictie*. NRC Handelsblad.

Britse krant *The Guardian* wees uit dat mannen tot hun vijftigste liever grijpen naar biografieën of historische boeken. Ruim twaalf jaar geleden maakte onderzoeker Ed Tan, psycholoog aan de Vrije Universiteit Amsterdam, onderscheid tussen twee belangrijke types emoties, die elk een eigen rol spelen bij de ervaring van het film kijken. Deze types zijn de fictie-emoties (F-emoties) die volgens Tan vooral optreden bij vrouwen en de artefact-emoties die vooral mannen beïnvloeden (A-emoties). Zeer waarschijnlijk gelden deze emoties volgens hem evenzeer bij het kijken van toneel, het beschouwen van kunst en het lezen van een boek.

De F-emoties staan in relatie tot de fictieve wereld en de verschillende gebeurtenissen die zich daarin voordoen.⁴⁶⁴ De lezer betreedt via haar voorstellingsvermogen een fictieve wereld, waarin weliswaar geen werkelijke dreiging bestaat, maar die wel een emotionele impact bij haar heeft. Zo heeft het liefdesverhaal van een zoon die zijn vader probeert te begrijpen in de roman *Knielen op een bed violen* (2005) van Jan Siebelink een geheel andere emotionele impact op de lezer dan de rauwe, cynische en pessimistische wereldvisie in de roman *Elementaire deeltjes* (1998) van de Franse auteur Michel Houellebecq. De lezer maakt zich druk om de handelingen van de acteurs, maar zij kan nauwelijks invloed uitoefenen op het verhaal. De lezer moet de emoties daarom met de hoofdrolspelers beleven, zij moet in de huid kruipen van de protagonist. Het emotioneel meeleven van de lezer kent een hevige vorm in de ervaring van spanning. F-emoties zijn vooral empathisch van aard zijn; de emotionele reacties volgen op een emotionele ervaring van een andere persoon. De term empathie wordt dan verkozen boven identificatie omdat het volgens Tan kan bogen op veel meer empirische ondersteuning, ten tweede een oorsprong kent in de sociale psychologie en ook aansluit bij de emotietheorie van Nico H. Frijda.

Tegenover de fictie-emoties staan de artefact-emoties die in deze context minder interessant zijn. De A-emoties reflecteren het besef bij de lezers van een boek van de formele kenmerken van het medium.⁴⁶⁵ A-emoties worden bij de lezer wakker gemaakt als hij het besef heeft dat de representatie kunstmatig of gemanipuleerd is. Op dat moment is het object van de emotie niet meer de fictieve wereld, maar het medium als artefact. De artefact-emoties kunnen de kop opsteken naar aanleiding van de kunstzinnige kwaliteiten van een boek, zoals de typografie of de schrijfstijl. Het begrijpen van het verhaal of het herkennen van de stijl zijn verschijnselen die de lezer kan beroeren. Verondersteld wordt dat mannen zich niet zo sterk

⁴⁶⁴ Tan, E. S.(1996). *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah, Erlbaum. p. 39.

⁴⁶⁵ Tan, E. S (1996). *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah, Erlbaum. p. 65

inleven in de fictieve wereld als vrouwen en eerder de neiging hebben om van een afstand op het boek te reflecteren.

Zowel de F- als de A-emoities kunnen een positieve dan wel negatieve invloed hebben op de leeservaringen. Vrouwen kunnen zich via de F-emoities inleven in de hoofdrolspelers, mannen kunnen de negatieve en positieve emoties ervaren via de A-emoities door het boek als artefact te herkennen en de situatie in de fictieve wereld dus ook als zodanig. De F-emoities bepalen de keuze van de personages waarmee de toeschouwer zich identificeert, de A-emoities bepalen met name de mate van de emotionele reactie op de objecten en het reflectieve oordeel na afloop.⁴⁶⁶ Om A-emoities op te roepen, moet de toeschouwer meer gemotiveerd zijn dan voor de F-emoities. Er vanuit gaande dat mannen en vrouwen gemiddeld dezelfde motivatie en culturele competentie tonen, is het logisch dat vrouwen fictie meer beleven en meer waarderen dan mannen. In het emotieproces (zoals uiteengezet door Frijda) haken mannen naar veronderstelling bovendien eerder af dan vrouwen.

Het succes van de literaire non-fictie is geregeld toegeschreven aan de vergrijzing. In interviews geven veel mannelijke auteurs aan dat ze – anders dan het Britse onderzoek aantoonde – op late leeftijd meer interesse krijgen voor non-fictie. Essayist Bas Heijne (1960) schrijft in 2005 dat hij alle symptomen van verwaten lezers waar hij zich voorheen zo aan ergerde, ook bij zichzelf begon waar te nemen: ‘geen zin meer om de literatuur bij te houden, geen zin om belangstelling op te brengen voor alles wat verschijnt enkel en alleen omdat het verschijnt, een groeiende voorkeur voor romans die zich al bewezen hebben, en, nooit gedacht, een groter wordende hang naar non-fictie.’⁴⁶⁷ Martin Bril (1959) is naar eigen zeggen rond zijn veertigste opgehouden met het lezen van fictie. ‘Fictie is iets voor pubers en vrouwen. Als je ouder wordt, ga je echte boeken lezen: klassiekers en boeken waar je iets van opsteekt. Je wilt je schaarse tijd goed gebruiken.’⁴⁶⁸ Ook generatiegenoot Joost Zwagerman (1963) ervaart het, zo bekend hij in dagblad Trouw. ‘Misschien ligt het ook aan mijn leeftijd. Ik lees zelf ook minder romans. Mannen van boven de veertig schijnen zelden nog romans te lezen, terwijl jongens dat juist wel doen. Als ze al iets lezen. Maar ik wil er niet te diep over nadenken. Ik volg mijn hart. Ik denk nooit: nu moet ik weer een roman schrijven. Ik heb geen uitgestippelde loopbaan. En wat zijn die paar jaar zonder romans nou op de eeuwigheid?’⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ Castelijns, J.W.G.(2007, februari). *Een onderzoek naar de toepassingsmogelijkheden van het filmtheoretische concept van identificatie binnen de spelervaring*. Doctoraalscriptie Universiteit Utrecht. p. 26.

⁴⁶⁷ Heijne, B.(2005, 8 april). *Spreek me aan, lezer*. NRC Handelsblad.

⁴⁶⁸ Ceelen, H., Bergeijk, J. van.(2007). p. 150.

⁴⁶⁹ Kooke, K.(2008, 12 april). *‘Ik voel me steeds vaker een meneer Foppe’*. Trouw.

Cijfers die de stelling – dat naarmate je ouders wordt, je steeds meer non-fictie gaat lezen – zijn nauwelijks te vinden, maar verschillende onderzoekers op de universiteiten (o.a. de overleden prof. Dr. Hugo Verdaasdonk van de Universiteit van Tilburg en prof. Dr. Dick Schram van de Vrije Universiteit van Amsterdam) spraken in 2006 in het NRC Handelsblad hun vermoedens uit dat de ouder wordende mens een voorkeur opbouwt voor non-fictie.⁴⁷⁰ ‘Ik heb nooit anders gehoord’, aldus Verdaasdonk, destijds hoogleraar marketing en sociologie van het boek. ‘Als je in je jonge jaren die literaire toppers eenmaal gehad hebt,’ zegt Schram, ‘dan kan daar later weinig meer naast staan. Een roman wordt dan minder snel als dwingend ervaren. Ook komt het vaker voor dat je denkt: dat heb ik al eerder voorbij zien komen.’ Onderzoeker literatuurwetenschap Els Andringa aan de Utrechtse universiteit heeft wel concreet gekeken naar leesgedrag bij ouderen. ‘Wie veel tijd heeft voor terugkijken, blijkt het eigen leven graag te vergelijken met dat van anderen. Iedereen van boven de vijftig heeft ingrijpende dingen meegemaakt. Ik denk aan een man met een Indische achtergrond. Pas op latere leeftijd was hij veel informatie over Indië gaan verzamelen. Dat soort informatie vind je vaker in non-fictie dan in fictie, vooral in biografieën, autobiografieën en dagboeken.’⁴⁷¹

⁴⁷⁰ Dijkgraaf, M.(2006, 29 december). *‘Echt waar’ is de redding van fictie. Wie jong is, wordt gevormd door romans - maar is er nog fictie na de vijftig?* NRC Handelsblad.

⁴⁷¹ Dijkgraaf, M.(2006, 29 december).

§ 8. BRONVERMELDING

Inleiding

Boeken

- Maatje, C.(1970). *Literatuurwetenschap. Grondslagen van een theorie van het literaire werk*. Eerste druk. Oosthoek's Uitgeversmaatschappij B.V.
- Maatje, C.(1977). *Literatuurwetenschap. Grondslagen van een theorie van het literaire werk*. Vierde druk. Scheltema & Holkema BV.
- Goldschmidt, T.(2000). *Oversprongen: beschouwingen over cultuur en natuur*. Uitgeverij Bert Bakker.
- Goedkoop, H.(2004). *Een verhaal dat het leven moet veranderen. Essays over de wisselwerking tussen literatuur en werkelijkheid*. Uitgeverij Augustus. Amsterdam/Antwerpen.
- Boynton, R.(2005). *The new, new journalism. Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft*. Uitgeverij Vintage Books, New York.
- Rigney, A.(2006). *Het leven van teksten. Een inleiding tot de literatuurwetenschap*. Amsterdam University Press.
- Brems, H.(2006). *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1945-2005*. Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam.
- Gorp, H. van. (2007). *Lexicon van literaire termen*. Wolters-Noordhoff, Groningen.

Kranten- en tijdschriftartikelen

- Brandt Corstius, H.(1996, 30 augustus). *Echt en non-echt*. NRC Handelsblad.
- Vogelaar, J.(1999). "Zwijgen". Raster 84, Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam.
- Schutter, D. de (2003, 9 juli). *Het bloeien van de bijl*. De Financieel-Economische Tijd.
- Goedegebuure, J.(2002, 18 oktober). *AKO-nominaties: fictie en non-fictie*. GPD Dagbladen.
- Blom, O, (2003, 1 februari). *J.J. Voskuil en A.F.Th. van der Heijden, 'Er is maar één Proust en dat is Proust zelf*. Vrij Nederland.
- Fallaux, E.(2005, 13 augustus). *Speculaties*. Hoofredactioneel commentaar. Vrij Nederland.
- Wijndelts, W.(2006, 20 januari). *Echt gebeurd gaat boven alles*. NRC Handelsblad.
- Vries, J. de.(2006, 8 september). *De literaire oogst van '9/11'*. De Groene Amsterdammer.
- Kieft, E. (2007, 6 april). *Gedoemd tot onmacht? Twee boeken tonen de ambities en de beperkingen van de literaire non-fictie*. NRC Handelsblad.
- Hageman, E.(2007, 25 april). *Hans Koning 1921-2007*. Dagblad Trouw.
- Hofste, M.(2008, 26 april). *Schrijver en commentator Hugo Borst 'Moet ik van tv?'* Dagblad de Pers.

Internet

- Wolfswinkel, R.(1997, januari). Gerard Durlacher en de pijn van de herinnering. http://www.dbnl.org/tekst/_han001199701_01/index.htm. Geraadpleegd op maandag 7 april 2008.
- Koppenol, J.(2007). Literatuur als systeem. Wetenschappelijk tijdschrift voor de Nederlandse taal- en letterkunde. Website: <http://www.neerlandistiek.nl/?000130>. Geraadpleegd op donderdag 10 april 2008.

Theoretisch kader

Boeken

- Mulisch, H.(1962). *De zaak 40/61. Een reportage*. De Bezige Bij, Amsterdam.
- Johnson, E.W. & Wolfe, T.(1973). *The New Journalism*. Picador, Londen.
- Schipper, R.(1979). *Realisme; de illusie van werkelijkheid in literatuur*. Van Gorcum, Assen.

- Luxemburg, J. van, Bal, M. & Weststeijn, W.G.(1981). *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Vijfde herziende druk in 1985. Uitgever Coutinho, Muiderberg.
- Fokkema, D. & Ibsch, E.(1984). *Het Modernisme in de Europese letterkunde*. Uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam.
- Spanos, W.V.(1987). *Repetitions: The Postmodern Occasion in Literature and Culture*, Uitgeverij Baton Rouge and London, Louisiana State, p. 13-147.
- Dresden, S.(1991). *Vervolging, vernietiging, literatuur*. Uitgeverij Meulenhoff, Amsterdam
- Kramer, M. & Sims, N.(1995). *Literary Journalism. A New Collection of the Best American Nonfiction*. Uitgeverij Ballantine Books, New York.
- Loon, K.G. van.(1997). *Vannacht is de wereld gek geworden*. Uitgeverij L.J. Veen, Amsterdam/Antwerpen.
- Buurlage,J.(1999).*Onveranderlijk veranderlijk. Harry Mulisch tussen literatuur, journalistiek, wetenschap en politiek in de jaren zestig en zeventig*. Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam.
- Vervaeck, B.(1999). *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Uitgeverij Vantilt, Nijmegen/Brussel.
- Reybrouck, D, van.(2001). *De Plaag, het stille knagen van schrijvers, termieten en Zuid-Afrika*. Uitgeverij J.M. Meulenhoff, Amsterdam - Antwerpen.
- Hagen, P.(2002). *Journalisten in Nederland. Een persgeschiedenis in portretten 1850-2000*, De Arbeiderspers Amsterdam.
- Vuyk, K.(2002). *Het menselijk teveel. Over de kunst van het leven en de waarde van de kunst*. Uitgeverij Klement, Kampen.
- Safranski, R.(2003). *Hoeveel globalisering verdraagt een mens?* Uitgeverij Atlas, Amsterdam. Oorspronkelijke titel: *Wieviel Globalisierung verträgt der Mensch?* Uitgeverij Hanser, München.
- Scruton, R.(2003). *Moderne cultuur. Een gids voor kritische mensen*. Uitgeverij Agora, Kampen. Oorspronkelijke titel: *An intelligent Person's Guide to Modern Culture*, Uitgeverij Ducksworth, Londen.
- Kluun, R.(2003). *Komt een vrouw bij de dokter*. Uitgever Malmberg, Den Bosch.
- Butler, C.(2004). *Postmodernisme. De kortste introductie*. Uitgeverij Het Spectrum. Utrecht.
- Klukhuhn, A. & Jaeger, T.(2004). *Op naar de Sterren, en daar voorbij! Over de geschiedenis van de roman*. Uitgeverij Prometheus, Amsterdam.
- Boynton, R.(2005). *The new, new journalism. Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft*. Uitgeverij Vintage Books, New York.
- Brems, H.(2006). *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1945-2005*. Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam.
- Plate, L. & Smelik, A.(2006). Stof en as. *De neerslag van 11 september in kunst en populaire cultuur*. Uitgeverij Van Gennep/ De Balie, Amsterdam.
- Seth, V.(2006). *Twee levens*. Uitgeverij G. A. van Oorschot, Amsterdam. Oorspronkelijke titel: *Two lives* (2005), Uitgeverij HarperCollins, New York.
- Gorp, H. van. (2007). *Lexicon van literaire termen*. Wolters-Noordhoff, Groningen.
- Ceelen, H., Bergeijk, J. van.(2007). *Meer dan de feiten. Gesprekken met auteurs van literaire non-fictie*. Uitgeverij Atlas, Amsterdam/Eindhoven.
- Bax, S.(2007). *De taak van de schrijver. Het poëtische debat in de Nederlandse literatuur 1968-1985*. Uitgegeven in 's-Hertogenbosch.
- Heijden, A.F. Th. Van der. (2007). *Het schervengericht*. Querido's uitgeverij, Amsterdam.
- Hilhorst, M.(2008). *Hoe schrijf je een familiegeschiedenis*. Uitgeverij Augustus, Antwerpen – Amsterdam.
- Donkers, J.(2008). *Reisverhalen schrijven*. Uitgeverij Augustus, Amsterdam.
- Hartog, K.den. & Kasaboski. T.(2008). *The Occupied Garden*. Uitgeverij McClelland & Stewart, Toronto. Vertaling van Lilian Caris. *De kinderen van de tuinder; een familiegeschiedenis*. Uitgeverij Artemis & co, Amsterdam.

Kranten- en tijdschriftartikelen

- Woodward, K.L.&Collings, A.(1977, 25 april). *The Limits of 'Faction'*. Newsweek. Editie van de Verenigde Staten.
- Moor, W. de. (1981, 6 februari). *'Alleen in de tijd, op weg naar de dood'*. De Tijd.
- Redactie. (1992, 20 augustus). *Van Dis nuanceert aantijgingen plagiaat*. NRC Handelsblad.
- Mulder, R.(1992, 24 augustus). *Het jachtseizoen is geopend'*. *Adriaan van Dis biedt antropoloog excuses aan*. NRC Handelsblad.
- Maertz, G. (1994, 22 maart). *To criticize the critic: George Saintsbury on Goethe*. In: *Papers on Language & Literature*. p. 115. Vol. V30 No. N2 ISSN: 0031-1294
- Steinz, P.(1994, 16 september). *Jaloers op de oorlog van anderen*. *Adriaan van Dis over zijn autobiografische roman Indische duinen*. NRC Handelsblad.
- Morrison, B.(1998, 12 april). *Books: Too true*. The Independent, Londen.
- Steinz, P.(1999, 12 maart). *'Amerika is altijd een kolonie gebleven'*. NRC Handelsblad.
- Craig, C.(2001, 22 maart). *Scott's Staging of the Nation. Critical Essay. Studies in Romanticism*. Vol. 40 No. 1, ISSN: 0039-3762, p. 13 .
- Redactie. (2001, 8 december). *Van Dis opnieuw van plagiaat beschuldigd*. NRC Handelsblad.
- Meijer, M.(2002, 4 januari) *'Joyce was mijn Old Shatterhand'*. NRC Handelsblad.
- Steinz, P.(2002, 2 februari). *Het huwelijk tussen romantiek en realisme*. NRC Handelsblad.
- Krielaars, M.(2002, 20 september). *Ik buk niet voor de goede smaak*. *Adriaan van Dis over zijn nieuwe roman 'Familieziek'*. NRC Handelsblad.
- Bakker, J-H.(2003, 22 april). *Globalisering als oorzaak voor 'Weltstress'*. GPD Dagbladen.
- Nehring, C. (2003, 1 mei). *Our essays, ourselves: in defense of the big idea*. Harper's Magazine
- Deich, H. (2003, 2 oktober). *Geert Mak gewährt tiefe Einblicke in die Niederlande*. *Süddeutsche Zeitung*.
- Heijne, B.(2004, 3 januari). *'We zijn allemaal veroordeeld tot de borreltafel'*. NRC Handelsblad.
- Schoonhoven, G.(2004, 14 februari). *Van de prins geen kwaad. Genre: faction: twee walletjes*. Elsevier.
- Broer, T.(2004, 28 februari). *De bindende buitenstaander*. Vrij Nederland.
- Ponk, I.(2004, 2 maart). *Tien gelukkige moslims, ontmoette schrijver Rudi Rotthier van 'De koranroute' op zijn reis door 14 landen*. Dagblad Trouw.
- Jongstra, A.(2004, 26 november). *Een huid zwart van de schoensmeer*. NRC Handelsblad
- Chavannes, M.(2005, 14 januari). *'Niets wat ik doe is satire'*. NRC Handelsblad.
- Kuijt, P.(2005, 2 juli). *Altijd geëngageerd gebleven; 'De nachtmerrie dat er niemand is bij wie ik hoor...'* GPD Dagbladen.
- Wijndels, W.(2006, 20 januari). *Echt gebeurt gaat boven alles*. NRC Handelsblad.
- Heumakers, A.(2006, 17 februari). *Groot Kapitaal*. NRC Handelblad.
- Gulpen, H.(2006, 28 juni). *Ik besef dat ik over delicate dingen schrijf*. Geassocieerde Persdiensten (GPD).
- Plate, L. & Smelik, A.(2006, 9 september) *'De hemel kwam al bloedend naar beneden.'* *Kunst tegen het collectieve trauma*. NRC Handelsblad.
- Franke, H.(2006, 15 september). *Romans zijn geen fors uitgevallen kranten*. De Volkskrant.
- Alpert, A.(2006, 22 september). *Viewpoint essay: Incorporating non-fiction into readers' advisory services*. Reference & User Services Quaterly.
- Hulst, A.(2007, maart/april). *De ongedachte hitfabriek*. Tijdschrift Boek.
- Hoeven, R. van der.(2007, 16 maart). *De werkelijkheid bestaat. Een andere manier van lezen*. De Groene Amsterdammer.
- Doorman, M.(2007, 6 april). *De wereldvreemde literatuurkritiek. Reactie op: De werkelijkheid bestaat*. De Groene Amsterdammer.
- Kieft, E.(2007, 6 april). *Gedoemd tot onmacht?* NRC Handelsblad.
- Goedkoop, H.(2007, 20 april). *De smetvrees van de critici. De werkelijkheid in de literaire kritiek*. De Groene Amsterdammer.

- Doorman, M.(2007, 4 mei). *Goedkope kritiek op de critici*. De Groene Amsterdammer.
- Matthews, K.(2007, 22 mei). *Alex Haley's ex-wife, son record oral histories in NYC*. The Associated Press
- 't Hart, K.(2007, 8 juni). *Minder wreed worden; Literatuur en werkelijkheid*. De Groene Amsterdammer.
- Heumakers, A.(2007, 22 juni). *Literatuur strooit zand tussen de raderen. De ideeën van de filosoof Jacques Rancière zijn aan een stille opmars bezig*. NRC Handelsblad.
- Steinz, P.(2007, 20 juli). *'Ik ben een wandelend anachronisme. A.F.Th. over dikke boeken, Griekse mythen en Californische dwergen*. NRC Handelsblad.
- Heumakers, A.(2007, 27 juli). *Zij die sterven, komen aan. Het oeuvre van Harry Mulisch (80) tilt de lezer in een groots geheim*. NRC Handelsblad.
- Jensen, S.(2007, 7 september). *De botoxicatie van de non-fictie*. NRC Handelsblad.
- Steinz, P. (2007, 11 september). *Nog voordat je een bijfiguur wordt*. NRC Handelsblad.
- Huigen, S.(2007, oktober). *Reisliteratuur tussen representatie en identiteit*. Neerlandistiek.nl
- Palm, J.(2008, 2 februari). *Entreekaart tot het verleden. De opkomst van de familiegeschiedenis*. Trouw.
- Dijkgraaf, M.(2008, 18 april). *Literatuur uit het laboratorium*. NRC Handelsblad.
- Zuiderent, A.(2008, 25 april). *Fictie ontmoet non-fictie. Fricie? Over een voorstel van Frank Westerman*. Lezing Trefpunt Wrocław.
- Klok, P. (2008, 31 mei). *Afgestofte familie verhalen; de nieuwe bestseller*. De Volkskrant Magazine.
- Mourits, B.(2008, juni). *Waar gebeurd is wel degelijk een excuus. De grenzen van literaire non-fictie*. De Revisor, nr. 2-3.
- Bruijn, E.(2008, 25 juni). *Geschiedschrijving op menselijk formaat*. Reformatorisch dagblad.
- Heynders, O.(2008, juni). *Politiek in recente romans van vrouwelijke auteurs*. TNLT 124. nr. 2. p. 159-172. Bewerkte tekst van een lezing gehouden op 15 mei 2008 op het symposium Auteur met een politieke boodschap, georganiseerd aan de Universiteit van Tilburg.
- Brinkgreve, C.(2008, 26 juli). *Familiegeschiedenis. Zelfregisseur*. Vrij Nederland.
- Donkers, J.(2008, 16 augustus). *Cricket biedt altijd troost. Joseph O'Neill smeedt 9/11, een liefdesaffaire én sport aaneen tot prachtig proza*. NRC Handelsblad.
- Dijk, Y. van.(2008, 29 augustus). *De Nederlandse literatuur betreedt het post-ironische tijdperk. Vaarwel vrijblijvendheid*. NRC Handelsblad.

Internet

- Geel, J.(1835). Gesprek op den Drachenfels. www.dbnl.org/tekst/geel003gesp01_01/geel003gesp01_01_0004.htm. Geraadpleegd op woensdag 16 april 2008.
- Anbeek, T.(1979). *Kenmerken van de Nederlandse naturalistische roman*. Op: [www.dbnl.nl. http://www.dbnl.org/tekst/anbe001kenm01_01/anbe001kenm01_01_0001.htm#1](http://www.dbnl.nl/http://www.dbnl.org/tekst/anbe001kenm01_01/anbe001kenm01_01_0001.htm#1)
- Musschoot, A.(1984). *Postmodernisme in de Nederlandse letterkunde*. Op [www.dbnl.nl http://www.dbnl.org/tekst/muss002post01_01/muss002post01_01_0001.htm](http://www.dbnl.nl/http://www.dbnl.org/tekst/muss002post01_01/muss002post01_01_0001.htm)
- Vogelaar, J.(1987). Terugschrijven. De Bezige Bij, Amsterdam. In: www.digitalebibliotheek.nl/tekst/voge008teru01_01/voge008teru01_01_0002.htm
- www.leegutkind.com/cnf_genre.html. Geraadpleegd op maandag 5 mei 2008.
- www.britannica.com/EBchecked/topic/124796/coincidentia-oppoositorum, geraadpleegd op 28 mei 2008.
- www.kromagazine.nl/artikel/410/Geert_Mak_'Ik_let_er_ontzettend_op_hoe_je_het_verhaal_v_ertelt'/, (vrijdag 9 november 2007). Geraadpleegd op zondag 10 augustus 2008.
- Lexicon van dbnl door G.J. van Bork. www.dbnl.org/tekst/bork001lett01/lexicon_019.htm, geraadpleegd op 16 juni 2008.
- Zwagerman, J. (2006, februari). Tegen de literaire quarantaine. Frans Kellendonk-lezing 2006. Te vinden op www.joostzwagerman.nl (geraadpleegd 16 juni 2008)

- Vervaeck, B.(2005). *Essay en vertelling in postmoderne tijden*. www.dbnl.org/tekst/verv024essa01_01/verv024essa01_01_0001.htm#1 Geraadpleegd op woensdag 2 juli 2008.
- Archiefdienst.exsilia.net/oralhistory/, geraadpleegd op dinsdag 5 augustus 2008.
- Vries, G. de.(2005, 18 maart). *Franse romanschrijver was geen visionair, maar kind van zijn tijd. Koerier van de techniek. Het dossier Jules Verne*. Geraadpleegd op 5 augustus op: www.jules-verne-club.de/Download/INGR05_p18_27_Dossier.pdf.
- Website Open Universiteit: www.ou.nl/eCache/DEF/1/07/787.html, geraadpleegd op zondag 10 augustus 2008.

Genremodel en corpus

Boeken

- Drop, W.(1970). *Indringend lezen. Analyse van verhalend proza*. Wolters-Noordhoff, Groningen.
- Luxemburg, J. van, Bal, M. & Weststeijn, W.G.(1981). *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Vijfde herziende druk in 1985. Uitgever Coutinho.
- Fokkema, D. & Ibsch, E.(1984). *Het Modernisme in de Europese letterkunde*. Uitgeverij De Arbeiderspers, Amsterdam.
- Haasse, H.(1992). *Heren van de thee*. Uitgeverij Wolters-Noordhoff, Groningen.
- Noordervliet, N.(1997). *Denken, schrijven en geloven*. In: *Denkende schrijvers over filosofie en literatuur* (1997). Uitgeverij Erven J. Bijleveld, Utrecht.
- Mak, G.(1999). *De eeuw van mijn vader*. Uitgeverij Atlas, Amsterdam/Antwerpen.
- Heusden, B. van, Steffelaar, W. & Zeeman, P.(2001). *Literaire cultuur. Tekstboek*, OUNL/Sun.
- Herman, L. & Vervaeck, B.(2001). *Vertelduivels, handboek verhaalanalyse*. Uitgeverij Vantilt, Nijmegen.
- Peters, A.(2002). *De ongeneeslijke lezer: een werkboek*. Uitgeverij Contact, Amsterdam.
- Mak, G.(2004). *In Europa. Reizen door de twintigste eeuw*. Uitgeverij Atlas, Amsterdam/Antwerpen. Zestiende herziende druk in 2007.
- Westerman, F.(2004). *El Negro en ik*. Uitgeverij Atlas, Amsterdam.
- Zijl, A. van der.(2004). *Sonny Boy*. Nijgh & Van Ditmar, Amsterdam.
- Noordervliet, N.(2005). *Altijd Roomboter*. Uitgeverij Augustus, Amsterdam.
- Marx, W.(2005). *Het afscheid van de literatuur. De geschiedenis van een ontwaarding 1700-2000*. Querido's Uitgeverij. Oorspronkelijke titel: *L'adieu à littérature, Histoire d'une dévalorisation XVIIIe-XXe siècle* (2005). Les Éditions de Minuit.
- Rigney, A. & Brillenburg Wurth, K.(2006). *Het leven van teksten. Een inleiding tot de literatuurwetenschap*. Amsterdam University Press.
- Joris, L.(2006). *Het uur van de rebellen*. Uitgeverij Augustus, Amsterdam.
- Gorp, H. van. (2007). *Lexicon van literaire termen*. Wolters-Noordhoff, Groningen.
- Palmen, C.(2007). *Lucifer*. Uitgeverij Prometheus, Amsterdam.
- Westerman, F.(2007). *Ararat*. Uitgeverij Atlas, Amsterdam/Antwerpen.
- Denissen, F.(2007). *De vrouwen van Mussolini. Achter de façade van het facisme*. Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam.
- Stoop, C. de(2007). *Het complot van België*. De Bezige Bij, Amsterdam.
- Bax, S.(2007). *De taak van de schrijver. Het poëtische debat in de Nederlandse literatuur 1968-1985*. 's-Hertogenbosch.
- Ceelen, H., Bergeijk, J. van.(2007). *Meer dan de feiten. Gesprekken met auteurs van literaire non-fictie*. Uitgeverij Atlas, Amsterdam/Eindhoven.
- Mutsaers, C.(2008). *Koetsier Herfst*. Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam.
- Jansen, S.(2008). *Het Pauperparadijs*. Uitgeverij Balans, Amsterdam.
- Koelemeijer, J.(2008). *Anna Boom*. Uitgeverij Atlas, Amsterdam/Antwerpen

Kranten- en tijdschriftartikelen

- Vree, F.van.(1999, 23 december). *Een eeuw van terreur en vernietiging; Groeiende aandacht voor collectieve en individuele herinneringen*. De Volkskrant.
- Vree, F.van.(1999, 29 december). *Iedereen zijn eigen monument; Herdenken*. Dagblad Trouw.
- Blokker, B. (2002, 3 mei/ gewijzigd in 2008, 26 februari). *Wannsee: alle misdaden in één vergadering*. NRC Handelsblad.
- Blom, O.(2004, 4 maart). *De eeuw van Europa*. De Standaard.
- Blokker, J.(2004, 12 maart). *Verdwaald in Europa ; Geert Mak doet verslag van wat hij allemaal over het continent heeft gelezen*. De Volkskrant.
- Stevens, J. & Hoey, Veerle. Van.(2004, 18 november). *Ontwikkelingshulp doet schamen*. De Standaard.
- Truijens, A.(2004, 19 november). *Zwemmend de ondergang tegemoet. Annejet van der Zijls hartverscheurende geschiedenis van twee ongewone geliefden*. De Volkskrant.
- Jongstra, A.(2004, 26 november). *Een huid zwart van de schoensmeer. Frank Westerman volgt het spoor van een opgezette man*. NRC Handelsblad.
- Groot, G.(2004, december). *Bevrijd uit de boeien van de didactiek. Tien jaar non-fictie en essayistiek in Vlaanderen en Nederland*. Deux ex Machina, België.
- Steinz, P.(2004, 3 december). *Het verraad van de Pijnboomstraat. Van der Zijl schreef de geschiedenis van 'Sonny Boy'*. NRC Handelsblad.
- Brunt, E.(2004, 3 december). *Het hoe & waarom van heldendom*. HP/De Tijd.
- Vanheste, T.(2005, 12 februari). *De viriele zwarte man. Faction, de verbeelding aan de macht*. Vrij Nederland.
- Coeck, J.(2005, 19 februari). *De afkeer van margarine. Een emokroniek*. De Tijd.
- Deel, T. van. (2005, 26 februari). *Een slavin van de rijken. Demonstratief portret van 19^{de} - eeuwse dienstbode*. Trouw.
- Hoogervorst, I.(2005, 4 maart). *Overgrootmoeder uit de massa gelicht. Nelleke Noordervliet schrijft over eigenzinnig familielid*. De Telegraaf.
- Beijnum, M.van.(2005, 16 maart). *Bruin kind, blauwe ogen. Annejet van der Zijl beschrijft de onmogelijke geschiedenis van Sonny Boy*. Reformatorisch Dagblad
- Holthof, M. (2005, 21 maart). *Een aanklacht tegen opportunisme*. De Tijd.
- Peters, A. (2005, 14 oktober). *Hoe een luie AKO-jury wikt, zwijgt en beschikt*. De Volkskrant
- Kieskamp, W.(2005, 24 december). *Annejet van der Zijl schrijft alsof ze er bij was*. Trouw.
- Lucas, E. (2006, september). *De sneeuw bedekt alles - Over de stijl van Geert Mak*. Tekstblad nr 2.
- Pleij, S.(2006, 13 september). *Alles, alles, alles wil ik weten*. De Groene Amsterdammer.
- Vidal, K. (2006, 20 september). *'Ik reisde naar de rafelkant van Congo'*. De Morgen.
- Goossens, R.(2006, 26 september). *Ik wil niet veroordelen. Ik wil begrijpen*. Tijdschrift Humo.
- Dijkgraaf, M.(2006, 6 oktober). *'Ik schrijf, dus ik ben spion'*. NRC Handelsblad.
- Beck, A.(2006, 6 november). *Honderd jaar slapen*. De Standaard.
- Wallet, M.(2006, 8 november). *Congolezen zijn overlevers. Lieve Joris beschrijft in roman gruwelen van Eerste Afrikaanse Wereldoorlog*. Nederlands Dagblad.
- 't Hart, K.(2006, 10 november). *Congo leeft*. Leeuwarder Courant.
- Etty, E.(2007, 30 maart). *Palmen geeft Schat zijn hemel terug*. NRC Handelsblad.
- Palmen, C.(2007, 6 april). *Sympathie voor de duivel*. NRC Handelsblad.
- Devoldere, L.(2007, 18 mei). *In bed met Mussolini*. De Standaard.
- Ayad, C.(2007, 24 mei). *Tintouin au Congo*. Libération.
- Bousset, G.(2007, juni). *Liefde en fascisme*. De Leeswolf, nr 5.
- Boom, B. van de.(2007, 6 juli). *Een wip met de laarzen nog aan*. De Volkskrant.
- Hakkert, T.(2007, 21 juli). *De vrouwen in Mussolini's leven*. GPD Dagbladen.
- Etty, E.(2007, 14 september). *Rode maffia slaat toe*. NRC Handelsblad.
- Heusden, B. van. (2007, oktober). *Het leven nagebootst in taal : een cognitieve benadering van de literaire mimesis*. Neerlandistiek.nl 07.08.
- Truijens, A.(2008, 25 januari). *Altijd een dubbeltje gebleven*. De Volkskrant.

- Somers, M.(2008, 25 januari). *Armoede kruipt onder je huid*. NRC Handelsblad
- Werkman, H.(2008, 8 februari). *Het ongelooflijke verhaal van Anna Boom*. Nederlands Dagblad.
- Truijens, A.(2008, 8 februari). *Van ontheemd meisje tot verzetsheldin*. De Volkskrant.
- Wit, L. de.(2008, maart/april) *Je vijf jaar lang vastbijten*. Boekmagazine.
- Schröder, A.(2008, juni). 'Dat vind ik nu eenmaal'. De Revisor, nr. 2-3.
- Wagendorp, B.(2008, juni). *Een goed verhaal*. De Revisor, nr. 2-3
- Mourits, B.(2008, juni). *Waar gebeurd is wel degelijk een excuus*. De grenzen van literaire non-fictie. De Revisor, nr. 2-3.
- Heynders, O.(2008, juni). *Politiek in recente romans van vrouwelijke auteurs*. TNLT 124. nr.2.
- Redactie binnenland.(2008, 12 juli). *Kandidaten Grote Geschiedenis Prijs*. De Volkskrant
- Brok.Y.(2008, juli/augustus). *Wat is literatuur*. Boekmagazine, nr. 3.

Internet

- Beernaert, G. (2007, 29 mei). *Een spelletje fictie-werkelijkheid* op www.derecensent.nl, geraadpleegd op dinsdag 19 februari 2008.
- Imschoot, T. van.(2007, 15 januari). *Mijn kleine Congo*. www.urbanmag.be/auteur/229/tom-van-imschoot, geraadpleegd op dinsdag 13 mei 2008.
- www.boekboek.nl/boekboek/show/id=36148, geraadpleegd op donderdag 3 juli 2008.
- Het Lexicon van dbnl door G.J. van Bork. www.dbnl.org/tekst/bork001lett01/lexicon_014.htm, geraadpleegd op maandag 16 juni 2008.
- Prevos, P. (2004, 24 juli). *Familiegeschiedenis en Historiografie. Genealogie: wetenschap of tijdverdrijf?* <http://prevos.net/heugem/historiografie.pdf>. Geraadpleegd op maandag 4 augustus 2008.

Beschouwing en conclusie

Boeken

- Dresden, S.(1991). *Vervolging, vernietiging, literatuur*. Uitgeverij Meulenhoff, Amsterdam.
- L. Cahoone. (1994). *From Modernism to Postmodernism*. Cambridge/Mass. 1996. In: Brok, N.(2002). *Civiele journalistiek. Het belang van de professie voor het publieke domein*. In: Bardoel, J., Vree, F. van. e.a.(2002). *Journalistieke cultuur in Nederland*. Amsterdam University Press.
- Westerman, F.(1999). *De Graanrepubliek*. Uitgeverij Olympus, (21^e editie uit 2006), Amsterdam.
- Bloom, H.(2001). *De kunst van het lezen*. Uitgeverij Ambo, Amsterdam. Vertaling van: *How to read and why* (2000). , Uitgeverij Scribner. New York.
- Peters, A.(2002). *De ongeneeslijke lezer: een werkboek*. Uitgeverij Contact, Amsterdam.
- Dijk, N. van. & Janssen, S.(2002). *Een eeuw schrijvende journalistiek. De reuzen voorbij*. In: Bardoel, J., Vree, F.van. e.a.(2002). p. 227.
- Hagen, P. (2002). *Schrijvers 'De grens vervliegt'*. In: *Journalisten in Nederland. Een persgeschiedenis in portretten 1850-2000*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 2002.
- Bardoel, J.(2002). *Het einde van de journalistiek? Nieuwe verhoudingen tussen professie en publiek*. In: Bardoel, J., Vree, F. van. e.a.(2002). *Journalistieke cultuur in Nederland*. Amsterdam University Press.
- Goedkoop, H.(2004). *Een verhaal dat het leven moet veranderen. Essays over de wisselwerking tussen literatuur en werkelijkheid*. Uitgeverij Augustus. Amsterdam/Antwerpen.
- Heijne, B.(2004). *Schrijven tegen de bierkaai. Over engagement*. In: *De Werkelijkheid*. Uitgeverij Prometheus, Amsterdam.
- Boynton, R.(2005). *The new, new journalism. Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft*. Uitgeverij Vintage Books, New York.

- Gutkind, L.(2005). *In Fact. The best of creative non-fiction*. Uitgeverij W.W. Norton & Compagny Ltd, London.
- Luyendijk, J.(2006).*Het zijn net mensen. Beelden uit het Midden-Oosten*. Uitgeverij Podium, Amsterdam.
- Brems, H.(2006). *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur, 1945-2005*. Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam.
- Ceelen, H., Bergeijk, J. van.(2007). *Meer dan de feiten. Gesprekken met auteurs van literaire non-fictie*. Uitgeverij Atlas, Amsterdam/Eindhoven.
- Gutkind, L.(2007). *The best creative non-fiction*. W.W. Norton & Company, New York, Londen.

Kranten- en tijdschriftartikelen

- Doctorow, E.L. (1988, 27 januari). 'There is no longer any such thing as fiction or nonfiction.' New York Times Book Review.
- Mak, G.(1992, 24 april). *Bill Buford over de literaire status van non-fictie; 'Alle schrijvers exploiteren hun vrienden.'* NRC Handelsblad.
- Mailer, N.(1995, 3 oktober). *Why Picasso Biography Quotes So Fully*. The New York Times.
- Corstius, H.B.(1996, 30 augustus). *Echt en non-echt*. NRC Handelsblad.
- Wijnen, H.(1997, 18 november). *De onnavolgbare Abel Herzberg*. NRC Handelsblad.
- Zwagerman, J.(1998, 17 oktober). *Risotto op, New Journalism af*. De Volkskrant
- Zeeman, M.(1998, 26 juni). *Een nieuwe geschiedschrijving, maar een ongemakkelijke*. De Volkskrant.
- Ash, T.G.(2002, 16 november). *Truth is another country*. The Guardian. Vertaald door Piet Meeuwse met de titel *Waarheid is een ander land*. Raster (2003), nr. 101.
- Truijens, A. & Wirtz, W. (2003, 29 augustus). *De parade van de mediagenieke auteurs*. De Volkskrant.
- Broer, T.(2004, 28 februari). *De bindende buitenstaander; Geert Mak*. Vrij Nederland.
- Molho, T.(2004, 23 maart). *Carlo Ginzburg: Reflections on the intellectual cosmos of a 20th-century historian*. History of European Ideas. Volume 30, Issue 1, p 121-148.
- Schouten, R.(2004, 11 september). *Jezelf etaleren - dat is wel genoeg ; Het matte narcisme van de jonge garde*. Dagblad Trouw.
- Westerman, F.(2004, december). *Frictie of non-frictie, daar gaat het om*. Deus Ex Machina. Tijdschrift voor actuele literatuur. 28^{ste} jaargang, nr. 111.
- Zwagerman, J.(2005, 15 januari). *Tom Wolfe, the man van de Amerikaanse literatuur; Meester van de snelle typering*. Vrij Nederland
- Heijne, B.(2005, 8 april). *Spreek me aan, lezer*. NRC Handelsblad.
- Pol, B. van.(2005, 8 april). *Een verhaal dat niet mocht bloeien*. De Volkskrant.
- Rong, C.(2005, 22 september). *Mark Leenhouts. Leaving the World to Enter the World: Han Shaogong and Chinese Root-Seeking Literature*. China Review International
- Deel, T.van. (2006, 10 juni). *Verweer tegen de platte tijdgeest; Joris Note's aanval op mode, cliché en gemakzucht*. Dagblad Trouw.
- Dijkgraaf, M.(2006, 6 oktober). *'Ik schrijf, dus ik ben spion'*. NRC Handelsblad
- Mischa, C.(2006, 28 oktober). *'Alles is onder vuur komen te liggen'*. Vrij Nederland.
- Dijkgraaf, M.(2006, 29 december). *'Echt waar' is de redding van fictie. Wie jong is, wordt gevormd door romans - maar is er nog fictie na de vijftig?* NRC Handelsblad.
- Truijens, A.(2007, 9 februari). *'Letters zijn voor mij elementaire deeltjes'*.De Volkskrant.
- Vanheste, T.(2007, 10 februari). *'Zeg, jij gaat toch niet ook al flirten met religie'*. Vrij Nederland.
- Versluis, K. (2007, 1 maart). *Ook ik was op zoek naar de Ark van Noach*. Intermediair.
- Schaevers, M.(2007, 6 maart). *'Zo moet het, vind ik: de dood recht in de ogen kijken'*. Humo.
- Noordervliet, N.(2007, 9 maart). *De ketelmuziek van de markt (essay)*. De Groene Amsterdammer.

- Rooduijn, T.(2007, 11 mei). *Gegarandeerd geen columns. Nieuw journalistiek tijdschrift Torpedo is wars van doelgroepen denken*. NRC.NEXT.
- Kuipers, H.(2007, 5 juni). *Literaire non-fictie*. Dagblad Trouw, De Gids.
- Heumakers, A.(2007, 27 juli). *Het orgasme van de wereld. Het oeuvre van Harry Mulisch (80) tilt de lezer in een groots geheim*. NRC Handelsblad.
- Koelewijn, J.(2007, 10 augustus). *'Ik ben de regisseur. Ik kies het camerastandpunt'*; Frank Westerman over 'Ararat' en de verbeelding van de non-fictieschrijver. NRC Handelsblad.
- Jensen, S.(2007, 7 september). *De botoxicatie van de non-fictie*. NRC Handelsblad.
- Fortuin, A.(2007, 9 oktober). *Nederlandse schrijvers doen het beter dan ooit. Buchmesse Frankfurt nadert kookpunt*. NRC Handelsblad.
- McGoogan, K.(2007, 3 november). *Tilting at the windmills for literary non-fiction*. The Globe and Mail.
- Peeters, C.(2007, 3 november). *Bas Heijne. De allure van het midden*. Vrij Nederland.
- Pronk, I.(2007, 14 november). *Waar heb jij leren schrijven? Op de universiteit*. Dagblad Trouw.
- Jong, J. de.(2007, december). *'De eerste zin, daar staat of valt je boek mee*. Maandblad Onze Taal. nr. 12, p. 344-346.
- Somers, M.(2008, 25 januari). *Armoede kruipt onder je huid*. NRC Handelsblad
- Deahl, R.(2008, 24 maart). *Call It Nonfiction... Sort Of*. Publishers Weekly. V.S.
- Kooke, K.(2008, 12 april). *'Ik voel me steeds vaker een meneer Foppe'*. Trouw.
- Zeeman, M.(2008, 25 april). *Hoe lezers soms reisgenoten worden. Bob den Uyl Prijs 2008*. De Volkskrant.
- Zuiderent, A.(2008, 25 april). *Fictie ontmoet non-fictie. Fricitie? Over een voorstel van Frank Westerman*. Lezing Trefpunt Wrocław.
- Vloet, C.(2008, 17 mei). *'Wat doen we met de kranten?' Nick Davies over falende journalistiek*. NRC Handelsblad.
- Redactie GPD.(2008, 22 mei) *Thrillers zijn meest gekocht, meest geleend en meest gelezen*. GPD Dagbladen.
- Jong, S. de.(2008, juni). *Een illusieloze blik*. De Revisor, nr. 2-3.
- Schröder, A.(2008, juni). *'Dat vind ik nu eenmaal'*. De Revisor, nr. 2-3.
- Mourits, B.(2008, juni). *Waar gebeurd is wel degelijk een excuus*. De Revisor, nr. 2-3.
- Redactie De Revisor.(2008, juni). *Van de redactie*. De Revisor. nr. 2-3.
- Gast, L.(2008, 10 juni). *'De Chinees beschrijft de aardse dingen en is daarbij niet zo filosofisch' - China kreeg na Mao 'littekenliteratuur'* Eindhovens Dagblad
- Marijnissen, S.(2008, 20 juni). *Onbegrepen diepgang. Wie de beste Chinese romans zoekt, is aangewezen op het buitenland*. NRC Handelsblad.
- Mansell, W. & Milne, J.(2008, 27 juni). *English teachers fear two-tier exam*. The Times Educational Supplement
- Vullings, J.(2008, 28 juni). *Voor Israël; Nederlandse literatuur / Topessayistiek van Wessel te Gussinklo*. Vrij Nederland.
- Redactie(2008, 29 juni). *Opening up new literary spaces and magazines*. The Sunday Independent (South Africa).
- Brok, Y.(2008, juli/augustus). *Wat is literatuur*. Boekmagazine, nr. 3.
- Appel, R. & Tex, C. den.(2008, 11 juli). *De misdadroman versus de literaire roman*. NRC Handelsblad.
- Etty, E.(2008, 18 juli). *'Ik heb helemaal geen huizenhoge ambitie'*. Joost Zwagerman over 'de journalistieke elite', polemieken, de vrijheid van meningsuiting en de loop der dingen. NRC Handelsblad.
- Elings, M.(2008, 15 augustus). *Vrede verkoopt niet*. De Journalist, jaargang 113, nr 13.
- Dis, A. van.(2008, 23 augustus). *'Ik ben hier niemand'*. NRC Handelsblad.
- Alberts, J.(2008, 23 augustus). *'Nederland is te ordentelijk'*. Historicus James Kennedy over de Fortuyn-revolte, het embryodebat en de onaangename publieke sfeer. NRC Handelsblad.
- Kunstredactie. (2008, 27 augustus). *AKO-lijst vol met non-fictie*. NRC Handelsblad.

- Redactie.(2008, 3 september). *Illegaal in Nederland. Boek wordt verfilmd*. Dagblad De Pers.

Internet

- Mak, G.(1998, 16 mei). *Enkele gedachten van een laag insect. Over non-fictie in de literatuur*. Lezing gehouden tijdens het openbare gedeelte van de jaarvergadering van de Maatschappij in het Klein Auditorium van het Academiegebouw in Leiden op 16 mei 1998. Op maandag 25 februari 2008 geraadpleegd op de website van dbnl: www.dbnl.org/tekst/_jaa003199801_01/_jaa003199801_01_0002.htm
- www.esquire.com/features/ESQ1003-OCT_SINATRA_rev_ Geraadpleegd op maandag 18 augustus 2008.
- www.blueowlbooks.nl/boeken/tamas_1.html, geraadpleegd op vrijdag 22 augustus 2008.
- www.nobelprijsvoordeliteratuur.nl/Meulenhoff/result-titel.asp?ISBN=9789029081498, geraadpleegd op vrijdag 22 augustus 2008.
- De Amerikaanse literaire internetencyclopedie www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=783, geraadpleegd op woensdag 27 augustus 2008.

Bijlage

Boeken

- Tan, E. S.(1996). *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah, Erlbaum.
- Castelijns, J.W.G.(2007, februari). *Een onderzoek naar de toepassingsmogelijkheden van het filmtheoretische concept van identificatie binnen de spelervaring*. Doctoraalscriptie Universiteit Utrecht.
- Ceelen, H., Bergeijk, J. van.(2007). *Meer dan de feiten. Gesprekken met auteurs van literaire non-fictie*. Uitgeverij Atlas, Amsterdam/Eindhoven.

Kranten- en tijdschriftartikelen

- Heijne, B.(2005, 8 april). *Spreek me aan, lezer*. NRC Handelsblad.
- Redactie NRC (2006, 14 april). *Vrouwen lezen veel fictie, mannen vooral non-fictie*. NRC Handelsblad.
- Zande, T. van de.(2008, 8 maart) *'Schrijven is acteren, je kruipt in de huid van je hoofdpersonen'*, *Mannen komen voor de feiten, vrouwen voor fictie*. Brabants Dagblad.
- Kooke, K.(2008, 12 april). *'Ik voel me steeds vaker een meneer Foppe'*. Trouw.

§. NAWOORD

'Literatuur is een middel, ze laat je ondergaan hoe het bestaan er voor een ander uitziet en helpt je daarmee uit te vinden hoe het er voor jou uitziet, hoe je daarin staat, hoe dat anders kan en beter'

Hans Goedkoop in het NRC Handelsblad 2001⁴⁷²

Met regelmaat ben ik de afgelopen maanden tijdens het schrijven van deze thesis overmand door twijfels. Niet zozeer over het belang van mijn literatuuronderzoek, maar des te meer over mijn eigen zeggenschap in de discussies rondom de literaire non-fictie. Als de deskundigen al geen overeenstemming kunnen bereiken of bepaalde non-fictieboeken tot de literatuur mogen worden gerekend, wie ben ik om daar dan uitspraken over te doen. Niet alleen ontbreekt het me als student cultuurwetenschappen aan fundamentele kennis over (de context van) literatuur, maar er bestaat geen geldende literatuuropvatting meer waar de boeken aan te toetsen zijn. Tegelijkertijd bleek dat juist perspectieven te bieden: want als er geen geldende normen meer zijn, kunnen de oude grenzen worden opgerekt om nieuwe opvattingen te laten ontstaan.

Ik heb me in deze scriptie sterk laten leiden door mijn eigen onderzoek; ik wilde zo onbevooroordeeld mogelijk ontdekken, vergelijken en verrast worden. Mijn opvattingen zijn gaandeweg veranderd: ik begon als een groot bewonderaar van Geert Mak, maar gaandeweg werd ik kritischer op zijn werk en tegelijk kreeg ik steeds meer waardering voor de persoonlijke zoektochten die me voorheen te individualistisch (ik-gericht) waren. Ik heb veel geleerd van de verschillende schrijfstijlen en composities die de auteurs toepassen en ben me steeds meer bewust geworden van de hoge moeilijkheidsgraad om bepaalde verhalen in de juiste vorm te gieten (zoals *Het uur van de rebellen* van Lieve Joris). Vrijwel alle boeken hebben mij geboeid, mede omdat de onderwerpen nauw verband hielden met feiten, problemen en meningen waarmee we ook in het dagelijks leven worden geconfronteerd. De verhalen vormden een "venster op de wereld" en maakten mij duidelijk op hoeveel verschillende manieren tegen de werkelijkheid aangekeken kan worden. Voor aanvang van deze thesis koesterde ik al een voorkeur voor (literaire) non-fictie, na het onderzoek is mijn enthousiasme alleen maar gegroeid: wie weet komt er nog een dag dat ik me ook zelf aan zo'n omvangrijk en ingewikkeld project waag. Tot die tijd, laat ik me graag inspireren, verwonderen en betoveren door de bijzondere werken van de literatuur.

⁴⁷² Goedkoop, H.(2001, 20 april). *'Ons aller wantrouwen'*. NRC Handelsblad.

§. WOORD VAN DANK

Allereerst wil ik hierbij Sander Bax bedanken voor zijn aanmoediging om met het onderwerp *literaire non-fictie* door te gaan, nadat hij mijn essay over de literaire non-fictie in het werk van Harry Mulisch had gelezen. Het enthousiasme en de bevologenheid van Sander heb ik als zeer aanstekelijk ervaren en diens en Helma van Lierops colleges *Polemieken en debatten* vormden een boeiende start van het masterjaar. Sander zou met zijn interesses en kennis op het gebied van literatuur en non-fictie ongetwijfeld ook een goede begeleider zijn geweest voor deze thesis. Veel dank gaat vanzelfsprekend uit naar mijn begeleider Odile Heynders. Zij heeft mij geleerd om niet gelijk af te bakenen en te versimpelen (een journalistieke neiging?), maar om juist door te denken en oog te krijgen voor de complexiteit en ambiguïteit in bepaalde zaken, iets wat ik me heb aangetrokken in deze thesis. Odile's collegereeksen *Intermedialiteit* (samen met Geno Spormans) en *Verandering in Beleving* (met Jan-Jaap de Ruijter) waren pittig en veeleisend, maar daarom ook uitdagend en verdiepend. Ze hebben mijn ogen geopend voor de manier waarop literatuur en essays mijn visie over, en beleving van de werkelijkheid op scherp kan zetten of doen veranderen, hoe ethische opvattingen op losse schroeven worden gezet en hoe literatuur je helpt reflecteren op je eigen rol in de maatschappij.

Daarnaast ben ik Léon Hanssen erkentelijk omdat hij als tweede lezer op wil treden. Zijn collegereeks *Documentenanalyse* gaf mij inzichten in de veelzijdigheid en kracht van poëzie en het vermogen van intermedialiteit. Zijn biografie van Menno ter Braak, de dikke pil over het werk van Johan Huizinga en de veelzijdige reflecties op het werk van Maria Vasalis heb ik vaak doorgebladerd – mede om zijn stijl die gedurfd, uitdagend en vaak poëtisch is en ik kijk daarom uit naar zijn biografie van Piet Mondriaan.

Dat ik mijn pijlen in deze thesis heb gericht op literatuur, is mede te danken aan mijn moeder, die zich als Franstalige heeft opgewerkt tot hoofd sectie Nederlands op een middelbare school in Dordrecht. Zij bracht mij op jonge leeftijd in contact met literatuur en heeft delen van mijn scriptie kritisch op taal bekeken en me gewezen op slordigheden. Ook oud-medestudent Hanneke van Houwelingen (journalistiek) heeft me op die manier verder geholpen. De meeste dank gaat uit naar mijn vriendin Meike Kerstholt die altijd voor me heeft klaargestaan en kritisch meedacht. Op momenten dat de moed me in de schoenen zonk, sleepte zij me er doorheen.

