

Rouwende auteurs in een glazen huis

Rouwpoëtica's en literaire rouwtechnieken om de luxaflex te kunnen sluiten door P.F. Thomése, Connie Palmén en A.F.Th. van der Heijden.

Universiteit van Amsterdam

Masterscriptie Nederlandse taal en cultuur

Leerstoelgroep Moderne Nederlandse Letterkunde

Yara van Zon

Studentnummer: 6305555

Eindversie juni 2014

Begeleider: dhr. dr. G.E.H.I. Franssen

Tweede lezer: dhr. dr. S. Besser

Inhoud

Inleiding	4
1. Rouwconventies en tradities	8
Inleiding	8
1.1 Modellen van rouw	8
1.2 Rouwcultuur	10
1.3 Rouw en literatuur	13
Besluit	15
2. Debat rondom autobiografisch schrijven	17
Inleiding	17
2.1 Academische discussie over autobiografisch schrijven	17
2.2 Kritieken op autobiografisch schrijven	19
Besluit	22
3. Reconstructies van verwachtingen vanuit de theorie	23
Inleiding	23
3.1 Paratekstuele technieken	23
3.2 Literaire technieken	27
Besluit	30
4. Positie autobiografische auteurs in het probleem tussen publiek en privé	31
Inleiding	31
4.1 P.F. Thomése - Het geloof in de vorm van de kunst	31
4.2 Connie Palmen - Grens tussen privé en persoonlijk, lectuur en literatuur	34
4.3 A.F.Th van der Heijden - Manoeuvreren in de persoonlijke wereld	36
Besluit	37

5. Rouwpoëtica's en literaire rouwtechnieken in de romans	39
Inleiding	39
5.1 P.F. Thomése – <i>Schaduwkind</i> (2003)	39
5.2 Connie Palmen – <i>Logboek van een onbarmhartig jaar</i> (2009)	44
5.3 A.F. Th. van der Heijden – <i>Tonio</i> (2011)	49
Besluit	55
6. Presentatie auteurs in mediaoptredens en interviews	57
Inleiding	57
6.1 P.F. Thomése – <i>Schaduwkind</i> (2003): een conversatie tussen twee ouders	57
6.2 Connie Palmen – Blootgeven en toch grenzen stellen	59
6.3 A.F. Th. van der Heijden – Tonio in leven houden in Tonio-waardige literatuur	62
Besluit	65
7. Conclusie	67
Literatuur	70

Inleiding

Gevoed door een eindeloze stroom bruin cafégelul op televisie is aandacht van publiek en pers voor het persoonlijke en het concrete toegenomen. Niet alleen de hevige actualiteit vindt een onderkomen in de literatuur, maar ook het autobiografische in de vorm van meestal trieste gebeurtenissen in het leven van de schrijver.¹

In dit citaat geeft schrijver Marcel Möring aan dat hij vindt dat het persoonlijke publiek geworden is. Schrijver Herman Franke sluit zich bij deze opvatting aan: ‘De literatuur wordt meegezogen in de massamediale hang naar het openbaren van de intiemste ervaren van mensen.’² Er lijkt dus een verschuiving plaats te vinden, waarbij wij het idee hebben dat men meer publiek wordt. De intiemste persoonlijke ervaringen worden tegenwoordig op het internet - bijvoorbeeld Facebook - geplaatst. Deze intieme ervaringen betreffen vaak de dood van een dierbaar persoon. Zo kunnen begrafenisfoto’s, rouwberichten en foto’s van de overledenen geplaatst worden om ze samen met vrienden te herinneren. Auteurs lijken volgens sommigen met deze trend mee te gaan: ‘Auteurs schrijven wat lezers willen lezen; lezers bepalen wat de boekenmarkt produceert.’³ Er is geen behoefte meer om iets voor jezelf - privé - te houden, maar alles moet geopenbaard worden aan iedereen die het wil lezen. Het wordt publiek gemaakt. ‘Toegankelijkheid en herkenbaarheid domineren de boekenmarkt,’⁴ aldus P.F. Thomése.

Auteurs die hun persoonlijke leven in hun boeken verwerken, zijn: A.F. Th. van der Heijden, Connie Palmén en P.F. Thomése. Zij schreven allen over de dood van een dierbare. Van der Heijden en Thomése schrijven in hun romans beiden over de dood van hun kind. Van der Heijdens zoon Tonio liet op 21-jarige leeftijd het leven bij een verkeersongeluk. Deze gebeurtenis verwerkt Van der Heijden in zijn requiemroman *Tonio* (2011). Thomése schrijft over het vroegtijdig overlijden van zijn dochtertje Isa in *Schaduwkind* (2003). Palmén legt in *Logboek van een onbarmhartig jaar* (2009) de dood van haar tweede man, een publiek persoon, politicus en D66-oprichter, Hans van Mierlo, vast.

Het overlijden van deze dierbaren van de schrijvers is ‘echt gebeurd’. Maar wat houdt dat in voor hun boeken over deze onderwerpen? Is daarin niets verzonnen of verzwegen?

¹ Möring, 2012.

² Franke, in Missine, 2013 : 14.

³ Missine, 2013 : 14.

⁴ Thomése, 2008 : 1347-1354.

Vertrouwen deze auteurs hun gehele privéleven toe aan hun lezers? In deze werken wordt de persoonlijke rouw waarmee de auteurs kampen publiekelijk gemaakt, maar geven deze auteurs alles prijs? De vraag waarop ik een antwoord zoek is: hoe bakenen de auteurs - Thomése, Palmen en Van der Heijden - de grens af tussen publiek en privé?

A.F. Th. van der Heijden, P.F. Thomése en Connie Palmen schreven een autobiografisch verhaal gegoten in de vorm van een roman of logboek. Het is bijzonder dat deze drie schrijvers geheel andere werken hebben geschreven met hetzelfde onderwerp: rouw. Rouwen is in de moderne tijd een privéaangelegenheid, zoals later in deze scriptie zal blijken, maar het is opvallend dat deze drie auteurs in tegenstelling tot de conventies wel over de dood en rouw schrijven. Er staat geen genre aanduiding op deze boeken met autobiografie, maar de suggestie wordt sterk gewekt dat de gebeurtenissen uit het leven van deze auteurs gegrepen zijn. Daarbij speelt de paratekst een grote rol, zoals de kaft, de titels en de achterflap. Om de auteurs heen is een schemerzone ontstaan, de autofictie genoemd. Deze schemerzone is interessant, omdat er ruimte is voor aanpassing. De auteur kan in deze schemerzone spelen met ambiguïteitsstrategieën en daardoor kunnen de grenzen betreffende publiek en privé bewaakt worden. Hier komt in deze scriptie bij dat de auteurs elk op een andere manier aankijken tegen het publiekelijk maken van persoonlijke gebeurtenissen. Om deze redenen zijn de werken gekozen voor het beantwoorden van de hoofdvraag.

Om de hoofdvraag te kunnen beantwoorden, moeten eerst twee andere vragen worden beantwoord. De eerste vraag is: wat zijn de conventies van rouwcultuur? Bij de beantwoording van deze vraag spelen zingeving, delen, maar ook *privacy* en taboe een rol. Het beschrijven van deze conventies wordt gedaan om de verwachtingen over rouwverwerking op te stellen. Er wordt gebruik gemaakt van *Het uur van onze dood* (1987) van de Franse historicus Phillipe Ariès. Hij geeft een overzicht van rouwverwerking door de tijd heen. Ik focus mij echter enkel op het heden. Tegenwoordig in onze Westerse cultuur is rouwen persoonlijk. Rouwen in de cultuur wordt besproken met gebruikmaking van 'Jongeren in de rouw' (2001) van godsdienstsocioloog en directeur van het expertcentrum van religie en samenleving Kaski Ton Bernts. In dit artikel wordt de dood niet als taboe afgeschilderd, maar er lijkt een tegenstelling plaats te vinden tussen openheid en verdringing van de dood. Vervolgens wordt media en rouw besproken met Margaret Gibsons 'Death and Mourning in technologically mediated culture' (2007). In dit stuk bespreekt Gibson, hoogleraar sociologie, dat de digitalisering en opkomst van de media de dood en rouw publiekelijk heeft gemaakt. Het komt echter vaak voor dat mensen het verdriet van zich af willen schrijven. Vandaar dat ik rouw ook in combinatie met

literatuur wil bespreken. Ik maak gebruik van een hoofdstuk uit het boek *Literatuur in de wereld* (2013), namelijk 'Effect' geschreven door onderzoeker Moderne Nederlandse Letterkunde Gaston Franssen en universitair docent bij de afdeling Nederlandse taal en cultuur Esther Op de Beek om deze relatie te beschrijven. In dit hoofdstuk staat centraal wat het schrijven over rouw teweegbrengt en waarom erover geschreven wordt. Dit wordt besproken samen met *Living Autobiographically* (2005) van Paul John Eakin, geleerde in autobiografisch schrijven, omdat mensen vaak schrijven over hun eigen verdriet en rouw. Vervolgens wordt er dan ook nader ingegaan op autobiografisch schrijven. In eerste instantie wordt het academische debat over autobiografisch schrijven besproken en de kritieken erop. Daarna wordt er een overzicht gegeven van strategieën van autobiografische auteurs om een grens te bepalen gebruikmakend van *Oprecht gelogen* (2013) van hoogleraar Nederlandse literatuurwetenschap Lut Missine. Het gaat, kortom, om emotioneel-psychologische en narratieve conventies die in het werk naar voren komen. Schrijvers zorgen door middel van verschillende strategieën voor verwarring bij de lezer om hun *privacy* en dat van vrienden en familie te bewaken.

Palmen, Van der Heijden en Thomése lijken zich niet aan het persoonlijke van de dood te houden, maar maken het publiekelijk. Dat brengt ons bij de tweede vraag: hoe gaan auteurs met de conventies rondom rouwcultuur om in hun poëtica's, werk en media-optredens. Om de tweede vraag te beantwoorden moet gekeken worden naar de poëtica's van de auteurs. Het gaat om zowel de versexterne als versinterne poëtica. De versexterne poëtica zijn de literatuuropvattingen over literatuur, buiten iemands literaire werk. De versinterne poëtica zijn poëtische opvattingen binnen het literair werk. Thomése, Palmén en Van der Heijden hebben allen een boek geschreven waarin ze hun poëtica uitdragen. Zodoende nemen ze een standpunt in ten opzichte van rouwconventies en autobiografisch schrijven. Om de poëtica van Van der Heijden te beschrijven, wordt eveneens gebruik gemaakt van de poëtica van Van der Heijden die critici hebben geschreven, omdat hierin relevantere uitspraken worden gedaan met betrekking tot de hoofdvraag. Met de opvattingen in de poëtica's kunnen de auteurs de grens afbakenen tussen publiek en privé. De auteur positioneert zichzelf in het publieke domein en reflecteert in de poëtica op het probleem van de grens tussen publiek en privé. Een poëtica is een positiebepaling en biedt de auteur dus de mogelijkheid zichzelf te beschermen tegen het publieke. Dit geldt eveneens voor de uitspraken over rouwconventies of autobiografisch schrijven gedestilleerd uit de romans, de versinterne poëtica. In de romans spelen aspecten als stijl, narratieve technieken en tijd echter ook een grote rol. Met deze aspecten kan de auteur de grens tussen publiek en privé kan afbakenen. Deze aspecten worden vanaf hier literaire

rouwtechnieken genoemd. Tot slot doet de auteur ook uitingen in mediaoptredens en interviews, die kunnen bijdragen aan het gestelde probleem van de grens tussen publiek en privé. Uit de opvattingen van zowel de versinterne als versexterne poëtica kan ook een rouwpoëtica van de auteur worden geschetst.

In het eerste hoofdstuk bespreek ik de conventies rondom rouwcultuur besproken. Eerst ga ik in op verschillende modellen van rouw. Uit deze paragraaf kan geconcludeerd worden dat rouwen vooral in privéomstandigheden gebeurt. Daarna bespreek ik de cultuur, waaruit blijkt dat rouwen niet enkel privé is, maar door nieuwe ontwikkelingen, zoals de media, publieker is geworden. Ik leg uit hoe rouwconventies en media elkaar beïnvloeden. De media spelen steeds meer een belangrijke rol in het rouwproces. Er vindt namelijk een ontwikkeling plaats waarin we duidelijk een verandering zien met de periode ervoor met betrekking tot rouwconventies. Tot slot wordt rouwen in relatie tot literatuur besproken. Als autobiografische auteurs schrijven over rouw kan dat zowel een therapeutische effect voor lezers als voor schrijvers hebben. Het blijkt dat het schrijven over rouw en dood wel gebonden is aan regels. Houden Thomése, Palmén en Van der Heijden zich aan deze regels? Stellen deze auteurs ook zelf regels op? Is literatuur één van de gebieden waarin rouw wordt verpubliceerd?

In het tweede hoofdstuk wordt het debat rondom autobiografisch schrijven weergegeven en de kritieken die het heeft gekregen. Tevens worden kritieken op een autobiografisch proza en poëzie over rouw besproken. In het derde hoofdstuk wordt een reconstructie van verwachtingen geschetst hoe auteurs afstand, maar ook intimiteit creëren. In dit hoofdstuk worden verschillende definities uitgelegd, grensproblemen vastgesteld en de stijl, narratieve technieken en tijd bekeken. In hoofdstuk 4, 5 en 6 staan de gekozen auteurs en casussen centraal.

In het vierde hoofdstuk wordt de reflectie van de auteurs op het probleem besproken aan de hand van hun poëtica's. In het vijfde hoofdstuk worden opvattingen over rouw en de literaire rouwtechnieken beschreven, zoals de in de romans te vinden zijn. In het zesde hoofdstuk bekijk ik verschillende mediaoptredens en interviews van de auteurs waarin zij uitspraken doen over rouwconventies. Tot slot wordt in de conclusie een antwoord op de hoofdvraag gepresenteerd.

1. Rouw

Inleiding

Rouwen is het centrale thema van dit hoofdstuk. Iedereen ondergaat rouw op een andere manier. De één wordt boos en de ander kropt zijn verdriet op. Sommige mensen schrijven een roman over het verlies, om het op deze manier te kunnen verwerken. Rouwen wordt vaak als privé gezien en is niet publiekelijk bespreekbaar. In dit hoofdstuk wordt echter niet het psychologische aspect van rouwen behandeld, maar draait het om rouwen als sociaal-culturele praktijk met tradities en conventies. Om rouwen als sociaal-culturele praktijk uiteen te zetten beschrijf ik modellen van rouw, rouwcultuur en rouw en literatuur. Het onderscheid tussen privé en publiek speelt een centrale rol in dit eerste hoofdstuk.

1.1 Modellen van rouw

Phillipe Ariès beschrijft in *Het uur van onze dood* (1987) vier modellen door de tijd heen, die ook in onze rouwcultuur nog een rol spelen: de dood getemd, de dood van het individu, de dood van de ander en de dood als negatief van zichzelf. Enkel de laatste twee zal ik in dit hoofdstuk uitgebreid behandelen, omdat deze het meest recent zijn. Deze modellen zijn belangrijk voor het begrijpen van rouw in de casussen. De modellen kunnen echter ook naast elkaar bestaan en door elkaar heen lopen.

De dood van de ander

De gemeenschappelijke lotsbestemming uit de middeleeuwen ‘wij moeten allen sterven’ en het besef van de persoonlijke levensloop ‘de dood van het individu’ in de renaissance werden in de romantiek vervangen door ‘de dood van de ander’.⁵ In de romantiek veranderde het perspectief. De romantiek is een periode van de triomf op het gebied van industrie, landbouw, natuur en leven, voortgekomen uit de wetenschappelijke theorieën van de voorafgaande periode.⁶ ‘Een nieuw type gevoeligheid gaat vanaf dat moment de overhand krijgen, de gevoeligheid voor de persoonlijke levenssfeer, in het Engels zo goed tot uitdrukking gebracht in het woord *privacy*.⁷ *Privacy* betekende in veertiende eeuw nog ‘geheim’, vanaf 1590 kreeg het de betekenis ‘persoonlijk’. In de romantiek wordt het persoonlijke uit de renaissance vervangen door het gezin, dat dan in het middelpunt komt te staan. De eigen ik verdwijnt uit beeld en er is dan ook geen angst voor eigen dood, maar voor de geliefde ander. De dood en liefde worden met elkaar

⁵ Ariès, 1987 : 639.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

verbonden. De dode wordt opgehemeld in zijn kist, de dood is pathetisch en schoon geworden in plaats van schokkend en eng. Ariès noemt zelfs aantrekkelijkheid in combinatie met het lichaam van de dode. ‘Maar de dood had nooit het aanzien van opperste schoonheid kunnen krijgen, als hij niet losgemaakt was van het kwaad.’⁸ Hoewel de dood ‘mooi’ is geworden, wordt de dood wel getekend door het verdriet van de nabestaanden. Rouwen kreeg met dit nieuwe perspectief een belangrijkere rol. Een voorbeeld daarvan is dat de kerkhoven weer terugkwamen, maar dan buiten de steden. Vrienden en familie van de overleden dierbare konden op deze kerkhoven mediteren. De staat werd echter wel gesecculariseerd. In deze periode krijgt het private de overhand en dat geldt ook voor de kerk, die zijn maatschappelijke macht verliest.

De dood als negatief van zichzelf

Het hedendaags model wordt nog steeds bepaald door de *privacy*, maar dan in een veeleisender vorm. ‘De reden hiervan is dat men het volmaakte wil en geen van de compromissen verdraagt.’⁹ Dit betekent dat het vertrouwen volledig moet zijn en anders waardeloos is, iets tussen falen en slagen bestaat niet. Deze houding komt voort uit het denkbeeld dat men er zeker van is te falen in het leven. De schoonheid van de dood wordt in deze periode ook weer vervangen door verafschuwing en onaangenaamheid ervan.

Een reden voor het private van de dood is dat in de twintigste eeuw de geneeskunde volop in ontwikkeling kwam, een gevolg daarvan is dat de dood als kwaad niet meer bestond. Daardoor ontstond ten eerste een massale erkenning van onvermogen: de dood werd verzwegen. Ten tweede is de dood in ongetemde staat gekomen, omdat ‘het geloof in het Kwaad nodig was om de dood te temmen.’¹⁰ Het Kwaad is bijvoorbeeld de Duivel en de Hel. ‘Met de Hel verdwenen de zonde en alle variaties van geestelijk en psychisch kwaad[...].’¹¹ De afschaffing van het Kwaad heeft de dood ongetemd gemaakt. De tradities zijn verdwenen en de dood is daardoor onhanteerbaar geworden. Er ontstond eveneens schaamte ten opzichte van de dood. Dit betekende dat de dood niet werd erkend, en dat rouwen daarmee uit de samenleving werd gebannen. Ariès omschrijft dit als volgt: ‘Noch het individu noch de maatschappij is sterk genoeg om de dood recht in het gezicht te zien.’¹² Rouwen is door de verandering van houding ten opzichte van de dood moeilijk geworden. Emotionaliteit moet geweerd worden en in stilte

⁸ Ariès, 1987 : 640.

⁹ Ariès, 1987 : 641.

¹⁰ Ariès, 1987 : 644.

¹¹ Ariès, 1987 : 643.

¹² Ariès, 1987 : 644.

moeten we elkaar begrijpen. De gemeenschap is ‘vervangen door een agglomeraat van op zichzelf staande individuen.’¹³ De pijn – het rouwen – van de nabestaanden mag niet publiekelijk worden getoond, dit is precies tegenovergesteld aan hoe men vroeger rouwde. De tradities van rouwen gaan dus op de schop. Op sterven en rouw rust een taboe, zoals daar bij seksualiteit al eerder sprake van was. Rouwen wordt zelfs als ziekelijk bestempeld. Men zou er mee besmet kunnen worden. De pijn van de rouwenden wordt vergeleken met een diepe wond ‘die natuurlijkerwijs heelt als een littekenvorming, maar niet wordt tegengehouden.’¹⁴

Door deze ontwikkelingen wordt rouwen iets waar de overlevenden zelf uit moeten komen, zonder hulp van de maatschappij en het liefst zonder dat iemand het merkt. Dit laatste is, volgens Ariès, kenmerkend geworden voor de moderne wereld. De dood lijkt echter door de cultuur weer via een open raam de gesloten huizen in te komen. Tegenwoordig wordt de dood namelijk in zowel boeken, tijdschriften, kranten en op televisie uitgebreid besproken. Of er een verandering aan het plaatsvinden is, wordt in de volgende paragraaf bekeken.

1.2 Rouwcultuur

Ton Bernts beweert in zijn artikel ‘Jongeren in de rouw’ (2001) dat rouwen in onze tijd een toenemend probleem is. Door diverse omstandigheden zijn mensen individualistischer geworden – de maatschappij bestaat immers uit een massa individuen. Bernts heeft een literatuurstudie uitgevoerd naar de rouwverwerking bij jongeren en bekijkt wat de houding van de moderne samenleving is ten opzichte van rouwen. ‘De dood is in de loop der tijd uit het dagelijkse leven van de burger verdwenen,’¹⁵ stelt Bernts. In zijn stuk bespreekt hij de oorzaken van het verdwijnen van de dood uit het dagelijks leven. Ook worden de gevolgen van de houding ten opzichte van de dood op het rouwen in de moderne samenleving besproken. Het artikel ‘Death and Mourning in technologically mediated culture’ (2007) van Margaret Gibson wordt gebruikt om de relatie tussen de media en rouw te laten zien. Ik richt mij slechts op de culturele ontwikkelingen, omdat de andere ontwikkelingen aan de hand van Ariès al zijn besproken.

Bernts noemt drie ontwikkelingen, die als oorzaak dienen voor de veranderde houding van de moderne mens ten opzicht van de dood: medisch-technische ontwikkelingen, maatschappelijke ontwikkelingen en culturele ontwikkelingen. De eerste twee ontwikkelingen kunnen kort worden samengevat. Door de medisch-technische en maatschappelijke

¹³ Ariès, 1987 : 643.

¹⁴ Ariès, 1987 : 607.

¹⁵ Bernts, 2001 : 9.

ontwikkelingen is de dood onzichtbaar en individueel geworden. De dood is namelijk een aangelegenheid voor ouderen geworden. Een oud iemand die sterft, heeft weinig gevolgen voor de maatschappij, alleen de overledene is in kleine sociale kringen onvervangbaar. Om die reden wordt de dood ‘een persoonlijke tragedie voor de kleine cirkel van nabestaanden, familie, vrienden.’¹⁶ De omgang met rouwenden is niet meer vanzelfsprekend, vandaar dat rouwenden vaak geïsoleerd raken. Ze rouwen namelijk in stilte. Dit terwijl een voortijdige dood van bijvoorbeeld een kind er juist toe leidt dat het rouwen zwaarder wordt.

De culturele ontwikkelingen vormen een oorzaak voor de veranderde houding ten opzichte van de dood, aldus Bernts. Een eerste ontwikkeling is dat de dood beter bespreekbaar wordt. Het is geen taboe meer. Dit komt vooral door de media, want op televisie, in tijdschriften en boeken horen en lezen we veel over de dood. Daarin wordt ons gevraagd hoe wij het leven het liefste leven en wat we gedaan willen hebben voor de dood. Men wil ook zelf kunnen bepalen hoe men dood gaat en wanneer men dood wil met behulp van euthanasie.¹⁷ Niet alleen wordt de dood en rouw openlijk besproken, er zijn zelfs zelfhulpgroepen en cursussen voor mensen die te maken hebben met de dood. De dood lijkt, kortom, te worden geaccepteerd. Daar staat echter tegenover dat de dood niet rijmt met het maakbaarheidsideaal van tegenwoordig, ‘waarin sterven, lijden en afhankelijkheid slecht passen.’¹⁸ Rouwen lijkt dus ook een proces van verdringing te zijn. Kwetsbaarheid past namelijk niet in het rijtje eigenschappen van de moderne mens, waar succes, autonomie en schoonheid de belangrijkste termen zijn. Het leven wordt in deze visie gezien als ‘een onderneming waarin je groeit en die ook voltooiing kent.’¹⁹ Socioloog Norbert Elias beweert zelfs in zijn artikel ‘Over de dood en de eenzaamheid van de stervenden in onze tijd’ (1980) dat alle ‘dierlijke aspecten’, oftewel ‘het lichamenlijk substraat’ van de mens, waaronder sterven, als pijnlijk wordt ervaren en dus vermeden. Men schaamt zich ervoor.

Verder zou de ontnomen macht van de kerk ook voor een verandering hebben gezorgd. Dit wordt interne secularisatie genoemd: ‘De geloofstradities worden aangepast aan moderne opvattingen, en veel moderne gelovigen hebben een rationeel en abstract godsbeeld.’²⁰ Veel geloofstradities zijn langzamerhand uit het leven van de mens geraakt. De dood is een eindpunt geworden, want men gelooft niet meer in leven na de dood. De troost van de religie is uit het leven van de moderne mens verdwenen.

¹⁶ Bernts, 2001 : 12.

¹⁷ Bernts, 2001 : 15.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Bernts, 2001 : 16.

Deze ontwikkelingen hebben gevolgen voor het rouwproces. De culturele ontwikkelingen zorgen voor een zeer tegenstrijdig beeld van de dood: er is zowel een openheid over de dood als verdringing ervan. Zo zorgen de media ervoor dat de dood en rouwen, bespreekbaar wordt, wat het rouwproces bevordert. De verdringing van de dood zou er daarentegen voor kunnen zorgen dat de rouwende vermeden wordt. Daarnaast zou de rouwende te kort schieten in onze cultuur, waarin gestreefd wordt naar perfectie. Rouwen wordt gezien als een zwakte. Ten slotte noemde ik nog het missen van religie. God dient niet meer als troostend en waarmee het verdriet gedeeld kan worden. De moderne mens mist, kortom, een middel bij het rouwen. Een nieuwe manier om het verdriet te delen, wordt gevonden in de media. Margaret Gibson stelt met haar artikel 'Death and Mourning in technologically mediated culture' (2007) dat de media de mens beïnvloeden en de dood daarom meer publiek is geworden. Zij gaat dus in op de openheid van het rouwen. Tegenwoordig staan de kranten vol met uitspraken over *privacy* rechten. Internet is een bron van alle privégegevens van 'iedereen'. Rouwen lijkt daarin mee te gaan en zijn *privacy* te verliezen.

Gibson schrijft over hoe de dood wordt weergegeven in de media. Ze stelt dat de dood open en bloot wordt gepresenteerd in de media. In de media rust er geen taboe op de dood. De dood is zelfs een belangrijk onderwerp van het nieuws, films, televisieprogramma's en computergames. Niet alleen wordt de dood via technologieën getoond, maar deze technologieën zorgen eveneens voor opgeslagen herinneringen voor de nabestaanden. Zij kunnen bijvoorbeeld e-mails en sms'jes van de overledene bewaren om het verdriet te verwerken.²¹ Het internet zouden we zelfs een opslagplaats voor herinneringen kunnen noemen: 'Public space through roadside memorials and internet archives are now sites where individual life and death is recorded for posterity.'²²

Een andere reden voor het openlijk bespreken van rouwen is dat men ernaar verlangt.²³ Het verlangen om je eigen leven te delen en te laten zien dat hun levensgeschiedenis anders is dan dat van anderen. Het is het dus waard om te openbaren. Tevens kan het internet een plek zijn waar na het rouwen met vrienden en familie, verder gerouwd kan worden met vreemden. Gibson stelt dat het fascinerend is dat de dood en rouwen gepresenteerd wordt als collectief, terwijl iedereen de dood op zijn eigen manier verwerkt. Tot slot veronderstelt Gibson dat het publiekelijk willen maken van de dood 'an effort to breach and transgress the space between

²¹ Gibson, 2007 : 416.

²² Gibson, 2007 : 422.

²³ Ibidem.

the public and private'²⁴ is. Het schrijven van boeken over overleden dierbaren of op internetforums je verdriet delen zou dus een poging zijn om de grens tussen privé en publiek te overschrijden. In de volgende paragraaf wordt de relatie tussen literatuur en rouw besproken. Schrijven over rouw zou een therapeutische werking kunnen hebben op zowel de schrijver als de lezer. Vaak zijn dit autobiografische werken.

1.3 Rouw en dood in de literatuur

In de voorgaande paragraaf heb ik al rouw en cultuur besproken. In deze paragraaf ga ik nader in op een aspect van de cultuur, namelijk literatuur. Regelmatig wordt rouwen in verband gebracht met autobiografisch schrijven, want als je over rouw wil schrijven, moet je het zelf hebben meegemaakt, zo stellen veel lezers. Aan de lezer is een lange tijd voorbijgegaan, Franssen en Op de Beek herintroduceren de lezer. Het effect op de lezer wordt besproken met 'Effect' uit *Literatuur in de wereld* (2013). Literatuur over rouw kan een therapeutisch effect hebben op de lezer. De schrijver ervaart echter eveneens een therapeutisch effect met het schrijven van literatuur, ook dat wordt besproken in deze paragraaf.

'It might be said that each of us constructs and lives a "narrative," and that this narrative is us, our identities.'²⁵ Eakin haalt aan het begin van zijn boek dit aan van neuroloog Oliver Sacks. Eakin zelf voegt daar het volgende aan toe: 'Narrative is not merely *about* self, but is rather in some profound way a constituent part *of* self.'²⁶ De definitie van een autobiografie is dat het verhaal is verbonden met onze identiteit. Autobiografie is niet iets dat we lezen in een boek, het is iets dat we zelf meemaken: een discours van identiteit. Eakin verwoordt dit als volgt: 'Autobiography structures our living.'²⁷ Hij stelt dat de *narrative identity* dynamisch is, omdat we elke dag over onszelf praten in een cultuur die verandert. De cultuur waarin wij leven speelt dus mee in het vormen van je eigen identiteit. Sociale omstandigheden hebben daarbij een belangrijke functie, want onze identiteit wordt daardoor geconstrueerd en gereguleerd. Deze regulatie betekent ook dat men gebonden is aan regels van de cultuur.²⁸

Dat rouw en autobiografie met elkaar verbonden is, zien we aan het voorbeeld dat Eakin noemt, namelijk de 'Portraits of Grief'. Op de site van The New York Times staan filmpjes waarin familie van overledenen van 11 september hun verhaal vertellen. Er wordt verteld hoe

²⁴ Gibson, 2007 : 423.

²⁵ Sacks, in Eakin, 2008 : 2.

²⁶ Eakin, 2008 : 2.

²⁷ Eakin, 2008 : 4.

²⁸ Eakin, 2008 : 23.

het de familie vergaan is na deze aanslag. Veel mensen bekeken de ‘Portraits of Grief’ met intense fascinatie, terwijl het om mensen gaat die we niet kennen en geen publieke personen zijn. Eakin beweert dat de ‘Portraits of Grief’ ons een uitkijkplatform bieden ‘from which we can glimpse in a freeze-frame what our narratively constructed identities might look like in the aggregate.’²⁹ De ‘Portraits of Grief’ toont volgens Eakin, kortom, hoe een *narrative identity system* eruit ziet als het ‘normaal’ functioneert.³⁰

Franssen en Op de Beek beweren dat de narratieve identiteit ervoor zorgt dat een verhaal coherent wordt. ‘Een goed verhaal heeft [...] een kop en een staart.’³¹ Eakin vraagt zich af wat er gebeurt als je identiteit wegvalt. Het voorbeeld dat hij hiervan geeft is een man die Alzheimer heeft en dus niet meer weet wie hij is. Ben je dan je identiteit kwijt en daarmee je narratief? Franssen en Op de Beek beschrijven dit aan de hand van een ander voorbeeld. Een traumatische gebeurtenis, zoals de dood van een dierbare, kan er namelijk toe leiden dat het persoonlijk narratief verstoord is. Coherentie aanbrengen in het persoonlijk narratief wordt gezien ‘als een creatieve activiteit.’³² Als een auteur bijvoorbeeld schrijft over de dood van zijn eigen kind, dan ‘worden creativiteit en verbeelding geacht uitkomst te bieden.’³³ ‘Het werken aan een gezond en stabiel zelf, kortom, is inherent *literaire arbeid*.’³⁴ De therapeutische werking van literatuur is er niet alleen voor schrijvers, maar ook voor lezers. Literaire arbeid confronteert namelijk zowel de schrijver als de lezer met een evenwicht: ‘Enerzijds is het essentieel om een eigen, coherent zelf-narratief te ontwikkelen; anderzijds is het zaak om aan de verwachtingen en verlangens van anderen tegemoet te komen.’³⁵

Dat aan de verwachting van de lezer voldaan moet worden, wil ik illustreren aan de hand van een voorbeeld. De Franse schrijfster Marie Darrieussecq publiceerde in 2007 *Tom est mort*, over een vrouw in de rouw na het overlijden van haar zoon. Er ontstond veel commotie over de roman, omdat Darrieussecq geen overleden zoon heeft. Zij zou dit idee gestolen hebben van de Franse schrijfster Camille Laurens, die over haar dode zoon schreef.³⁶ Met dit voorbeeld wil ik tonen dat de lezers vinden dat een boek over het verlies van dierbaren aan regels gebonden is. Schrijvers hebben dus niet alle ruimte, maar moeten rekening houden met *the rules of the game*.

²⁹ Eakin, 2008 : 7.

³⁰ Ibidem.

³¹ Franssen; Op de beek, 2013 : 238.

³² Franssen; Op de beek, 2013 : 239.

³³ Franssen; Op de beek, 2013 : 240.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Franssen; Op de Beek, 2013 : 242.

³⁶ Missine, 2013 : 21.

Eakin presenteert drie overtredingen waar rekening mee gehouden moet worden als we over onszelf praten. Dat zijn de volgende:

- (1) Misrepresentation of biographical and historical truth.
- (2) Infringement of the right to privacy.
- (3) Failure to display normative models of personhood.³⁷

Deze overtredingen worden zeer serieus genomen. Een misstap kan het volgende betekenen: ‘public condemnation, litigation and institutional confinement.’³⁸ De vragen die hieruit voortvloeien, zijn: wat zijn de voorwaarden in onze cultuur om een persoon te mogen zijn, en aan welke voorwaarden moet je dan voldoen om een levensverhaal te mogen vertellen? De bovengenoemde regels zijn de beantwoording van deze vraag. Deze regels zijn in elke cultuur anders en worden gevormd door sociale en culturele omstandigheden.

Besluit

In dit eerste hoofdstuk heb ik rouw als sociale-culturele praktijk uiteengezet, waarin *privacy* centraal staat. Dit is gedaan met een hiërarchisch schema dat begon bij de maatschappij, vervolgens de cultuur, waarna specifiek is ingegaan op literatuur. Rouw en de maatschappij is besproken aan de hand van *Het uur van onze dood* (1987) van Ariès. Hieruit blijkt dat de volgende termen in de maatschappij een rol spelen: *privacy*, taboe, ziekelijk en besmettend. De dood wordt stilgezwegen en rouwen gebeurt in kleine sociale kringen. Bernts, die besproken is aan de hand van de relatie tussen cultuur en rouw, voegt daar iets aan toe. Door culturele ontwikkelingen zou er namelijk een tegenstelling zijn ontstaan in de houding ten opzichte van de dood. De dood zou namelijk aan de ene kant openlijk worden besproken, maar aan de andere kant worden verdrongen. Het wordt verdrongen, omdat het niet in het maakbaarheidsideaal van de mens van tegenwoordig past. Daarbij komt dat de moderne mens niet meer in God gelooft. Dat betekent dat ze de religie kwijt zijn, waaraan je je kunt vastgrijpen bij vreselijke gebeurtenissen. Media bieden een manier om verdriet en rouw publiekelijk te verwerken. Rouwen lijkt zijn *privacy-status* te verliezen. Volgens Gibson zou rouw, namelijk openlijk worden besproken. Het zou mensen helpen om verder te kunnen rouwen als dat ‘thuis’ niet meer kan, maar Gibson stelt wel dat je de dood op je eigen manier verwerkt. De dood verwerken is geen collectief proces, het is persoonlijk. Bovendien stelt ze dat het publiekelijk maken van

³⁷ Eakin, 2008 : 30.

³⁸ Eakin, 2008 : 32.

de dood het overschrijden van de grens tussen privé en publiek is.

Tot slot heb ik de relatie tussen literatuur en rouw besproken. Als de relatie tussen literatuur en rouwen wordt besproken, kom je al snel uit bij autobiografisch schrijven. Een autobiografisch werk kan als opslagplaats van herinneringen dienen, het kan worden gezien als een manier om de herinneringen aan een dierbare levend te houden en het kan therapeutisch zijn voor zowel de lezer als de schrijver. Deze therapeutische werking is echter wel onderworpen aan regels. Iemand die een verhaal over zichzelf vertelt, moet zich volgens Eakin houden aan de volgende regels: het vertellen van de waarheid, het respecteren van *privacy* en voldoen aan normatieve modellen van persoonlijkheid. Een concept dat een rol speelt is *narrative identity*, dit wordt gevormd door sociale omstandigheden en cultuur.

Thomése, Palmen en Van der Heijden hebben allemaal een autobiografisch werk over rouw geschreven. Rouw wordt in deze tijd als privéaangelegenheid gezien. De media lijken ervoor te zorgen dat rouw en de dood hun *privacy-status* verliezen. Dit zien we ook terug in de drie werken. Er zijn echter wel regels aan verbonden, die door Eakin zijn opgesteld. Wat zijn de opvattingen over rouw van de drie auteurs en houden ze zich aan de regels van literatuur over rouw? De antwoorden op deze vragen komen terug in hoofdstuk 4, 5 en 6.

2. Debat rondom autobiografisch schrijven

Inleiding

In dit hoofdstuk bespreek ik eerst het recente debat over de grenzen van egoliteratuur. Daarbij maak ik gebruik van de artikelen van columnisten Aleid Truijens en Bas Heijne, die schrijven over *reality hunger*. De discussie die Truijens en Heijne aanhalen, is niet zo nieuw als we zouden denken. Hoogleraar moderne Nederlandse literatuur en algemene literatuurwetenschap Anne Marie Musschoot laat zien dat het debat al jaren gaande is. De kritieken uit deze eerdere debatten gelden nog steeds en dan in het bijzonder voor rouwliteratuur. Er worden twee voorbeelden van rouwliteratuur weergegeven om dit aan te tonen, namelijk *I.M.* (1998) van Palmen en *De Tussentijd* (2004) van Anna Enquist.

2.1 Academische discussie over autobiografisch schrijven

‘Van onder welke steen zijn ze toch opeens tevoorschijn gekomen, die auteurs die geen andere bronnen lijken te hebben dan hun eigen bestaan?’³⁹ Dit vroeg schrijfster Renate Dorrestein, die zelf ook meerdere autobiografische stukken publiceerde, zich af in *Het geheim van de schrijver* (2001). Het antwoord op de vraag die Renate Dorrestein stelt, is dat *reality hunger* is ontstaan bij het publiek. Het publiek lijkt ‘verzonnen verhalen’ niet meer interessant te vinden, alles moet echt gebeurd zijn. Deze *reality hunger* is al eerder geconstateerd door Truijens. Zij schreef het artikel ‘Honger naar echt: Superego’s domineren literatuur’ (1998) in *de Volkskrant*. Het debat rondom autobiografisch schrijven is aangewakkerd. Hoewel oudere studies en meningen uiteenlopen, biedt Jaap Oversteegen onderscheid een handig schema om een onderscheid te maken tussen voor- en tegenstanders in het debat.

Er kunnen twee kampen gescheiden worden wat betreft de discussie over autobiografische romans. De vorm-vent-discussie uit het interbellum lijkt weer op te laaien. In het interbellum waren er twee partijen namelijk enerzijds de vormisten, die stellen dat de vorm correleert met de inhoud. Bij de vormisten speelt de vraag hoe vorm en inhoud met elkaar in verhouding staan een grote rol. Anderzijds zijn er de ventisten. Bij de ventisten gaat het om een ontmoeting met een persoonlijkheid, namelijk de auteur.⁴⁰ Om verschillen aan te geven in het debat van de autobiografische roman gebruik ik, kortom, de termen van de vorm-ventdiscussie. De

³⁹ Dorrestein, 2000 : 95.

⁴⁰ Oversteegen, 1969 : 1.

vormisten zijn in het debat gaande over de autobiografische roman tegen. De pendant – ventist -is voor.

Ventisten

Schrijver Rogi Wieg neemt plaats aan de kant van de ventisten. Hij pleit in zijn pamflet ‘Het lef om van je lyrisch ik een ik te maken’ (1997) voor een nieuwe vent-literatuur. In dit pamflet schrijft hij dat auteurs actuele werkelijkheden in hun literatuur moeten verwerken. Truijens merkt echter op dat Wieg termen door elkaar haalt. Zij stelt het volgende: ‘Autobiografisch schrijven impliceert niet vanzelf dat er een ferm standpunt wordt ingenomen over maatschappelijke kwesties.’⁴¹ Een andere ventist was de auteur J.J. Voskuil. In zijn studententijd werd hij gegrepen door het pleidooi van de vent door Ter Braak en Du Perron. Voskuil won zelfs de Libris Literatuur Prijs in 1998 met zijn autobiografische roman *Het bureau 3: plankton* (1997). Trouw-columniste Monic Slingerland schrijft in ‘Een explosieve combinatie’ (1999) dat Voskuil een vent wil zijn en geen literaire trucs nodig heeft.⁴² Dit zijn enkel twee voorbeelden van voorstanders van de autobiografische roman. Er lijken daarentegen veel meer tegenstanders van het genre te zijn.

Vormisten

Truijens is geen fel tegenstander van autobiografische romans. Auteurs schrijven over zichzelf en laten zien dat de romanpersonages van vlees en bloed zijn. Zij beweert dat dit zou betekenen dat het afgelopen zou zijn met het literaire schimmenspel. Toch stelt ze dat als wij ons eigen leven beschrijven, dit alsnog fictie is. Het leven is immers een handvol illusies. De eigen identiteit, de ik, is onderwerp geworden van de literatuur. Hoewel Truijens geen moeite lijkt te hebben met de opkomst van de autobiografische roman, stelt zij dat ‘herkenning’ absoluut geen rol mag spelen. We hebben het namelijk over literatuur, voor herkenning hebben we de televisie. Literatuur dat niet wordt aangeprezen ‘vanwege het autobiografische karakter, maar juist om de superieure vorm [is] [...] een vanzelfsprekende keuze.’⁴³ ‘Literatuur is geen welzijnswerk,’⁴⁴ aldus Truijens.

Bas Heijne bespreekt in ‘Werkelijkheid tussen aanhalingstekens’ (2010) het boek van David Shields, *Reality Hunger; a Manifesto*. David Shields lijkt zich aan te sluiten bij Truijens’ opvatting over autobiografische romans. Hij lijkt de honger naar echtheid zelf ook te hebben, maar hamert op de vorm. Hij hemelt de roman op met een vorm, dat hij een lyrisch essay noemt.

⁴¹ Truijens, 1998.

⁴² Slingerland, 1999.

⁴³ Truijens, 1998.

⁴⁴ Ibidem.

‘Die vorm bevindt zich ergens tussen het journalistieke verslag en de roman in.’⁴⁵ De werkelijkheid moet geëngageerd zijn in de roman. De roman verbeeldt de werkelijkheid, maar verzint hem niet. Heijne noemt deze combinatie tussen fantasie en fictie echter een vluchtheuvel. Deze roman is namelijk een beschrijving van een onwerkelijke werkelijkheid.⁴⁶

Truijens haalt Thomése aan in haar betoog. Thomése staat lijnrecht tegenover Wieg en verdedigt net als Truijens en Shields de vorm-opvatting. ‘De narcistische samenzwering’ (1998) geschreven door Thomése is een betoog tegen de schrijver die meegaat in de honger van het publiek. De vorm is volgens Thomése het belangrijkste. Hij stelt dat ‘literaire criteria’ in massaboeken, waaronder hij de autobiografische roman rekent, geen rol speelt. De vorm is zo’n criterium. Thomése beweert dat een literaire eigenheid – ofwel de vorm – een nadeel zou zijn. ‘Een boek moet kunnen worden samengevat, het kan pas succes hebben wanneer het *in een andere vorm* niets van zijn betekenis verliest.’⁴⁷ Andere kenmerken van het massaboek zijn toegankelijkheid, echtheid en aannemelijkheid. ‘Het publiek ziet in hen [de coryfeeën] zichzelf terug, maar dan honderdmaal, duizendmaal, honderdduizendmaal vergroot – het is een gigantische narcistische samenzwering.’⁴⁸ Thomése is dus tegen de autobiografische roman en daarmee ook tegen de ventisten.

Ondanks het debat over de autobiografische roman blijven schrijvers de realiteit gebruiken in hun boeken. ‘Heeft de verbeelding het afgelegd tegen de realiteit, die altijd een graadje erger is?’⁴⁹ vraagt Truijens zich af. Waar is de tijd van de grote drie gebleven? De Grote Drie, die zin gaven aan de chaos in het leven. Truijens stelt: ‘De waarheid zou een waarheid moeten zijn die niet in het eigen leven besloten ligt.’⁵⁰

2.2 Kritieken op autobiografisch schrijven

De discussie omtrent egoliteratuur is niet alleen van deze tijd, maar het staat in een langere traditie van discussies. In ‘Het gekoesterde ego: autobiografisch schrijven tot het einde van het millennium’ (1999) beschrijft Anne Marie Musschoot de kritieken van de jaren zeventig tot negentig. Dat deze kritieken nog steeds geldig zijn, laat ik zien aan de hand van twee voorbeelden, namelijk Palmens *I.M.* (1998) en Enquists poëziebundel *De tussentijd* (2004).

⁴⁵ Heijne, 2010.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Thomése, 1958 : 1350.

⁴⁸ Thomése, 1958 : 1354.

⁴⁹ Truijens, 1998.

⁵⁰ Ibidem.

Voor beide voorbeelden geldt dat het thema rouw is. Het onderwerp ligt erg gevoelig en de kritiek geldt daarom extra voor rouwliteratuur.

De eerste stap van de kritieken op de autobiografische romans in de jaren zeventig is gezet door Franse literatuurcriticus en filosoof Ronald Barthes. Barthes schreef in 1968 het essay 'La mort de L'Auteur' waarin hij de auteur dood verklaart. De tekst is daarmee een verzameling van citaten geworden, waarin meerdere betekenissen zich verschuilen. De betekenis van een tekst is voor ieder anders. De auteur is niet meer degene die een eenduidige boodschap in de tekst legt. Dat betekent dat de auteur geen invloed meer heeft op de betekenis, want het stuk staat op zichzelf.⁵¹ Barthes lijkt met deze opvatting een begin te maken met de kritieken op autobiografische romans. Dit zorgde ervoor dat er voortaan een taboe rustte op dagboeken en biografieën: ikliteratuur was een zonde.⁵²

Eind jaren zeventig vond een omslag plaats. Dit wordt door Musschoot 'het nieuwe egotijdperk'⁵³ genoemd. In Nederland vindt een uitbarsting plaats van autobiografisch schrijven. Er kwamen verschuivingen op historisch-maatschappelijk vlak – waarin de eigen ik centraal staat - die de literatuur veranderde. *De Revisor* werd ingezet als vernieuwingsbeweging. In *De Revisor* ging 'de verinnerlijking samen met de terugkeer van de filosofisch onderbouwde ideeënroman.'⁵⁴ Ook in de jaren tachtig was er nog geen felle kritiek, maar juist verbreding van het genre. Onze Vlaamse burens pikten de trend eindelijk op en zorgden voor verbredende perspectieven. Zo kwamen er boeken op de markt over de eigen ik waar een sociaalhistorische dimensie aan toegevoegd werd.⁵⁵ De neoromantische romans behelzen allemaal een kroniek van een tijdperk. Deze romans bevatten eveneens allen 'een pact met de lezer' waarbij de lezer ervan uitgaat dat de auteur, verteller en personage samenvallen.⁵⁶

In de jaren negentig kwamen er nog meer varianten. Varianten zijn: puur memoireproza, direct autobiografisch proza en ongecompliceerde reconstructie van het eigen verleden. De realiteit blijft de lezer boeien. De grens tussen literatuur en werkelijkheid wordt door steeds meer schrijvers opgezocht. Deze grens lijkt te vervagen. Auteurs schrijven meer over hun eigen leven, waarin de verschrikkelijkste gebeurtenissen hebben plaatsgevonden. Er ontstaat wel meer kritiek op het door de lezers geliefde genre. Critici waarderen deze autobiografische romans namelijk vaak niet. Veel auteurs wordt pathetiek verweten en feiten zouden geen rol

⁵¹ 'Alles is tekst: twee soorten postmodernisme'.

⁵² Musschoot, 1999 : 62.

⁵³ Musschoot, 1999 : 63.

⁵⁴ Musschoot, 1999 : 64.

⁵⁵ Musschoot, 1999 : 65.

⁵⁶ Ibidem.

meer spelen. Er ontstaat dus verwarring in het genre van de autobiografische roman.⁵⁷ Deze verwarring zorgt daarentegen ook voor de aantrekkelijkheid van het genre. Het genre is gênant en verontrustend, vandaar dat het al zo'n lange tijd tegenstand krijgt,⁵⁸ aldus de Franse literatuurwetenschapper Philippe Lejeune. Hoewel de autobiografie een volwaardig genre is geworden, blijven de kritieken terugkomen, zoals we in de eerste paragraaf hebben gezien. Vragen die hierboven zijn opgeroepen, zijn nog steeds actueel. Om de actualiteit van de opgeroepen vragen te tonen, worden *I.M.* (1998) en *De Tussentijd* (2004) besproken.

Exhibitionisme, narcisme en ijdelheid zijn drie kenmerken, die door critici vaak in verband worden gebracht met autobiografisch schrijven.⁵⁹ Musschoot noemt daarvan een bekend voorbeeld, namelijk Palmens *I.M.* (1998) waarin zij – volgens veel critici – haar persoonlijke leven op een gênante wijze prijsgeeft. Palmen kreeg veel kritiek op haar wijze van schrijven. Haar eerste autobiografische roman heeft volgens criticus Hans Goedkoop helemaal niets met literatuur te maken.⁶⁰ Columniste en publicist Emma Burnt noemt het zelfs 'een zoetsappige keukenmeiderige soap.'⁶¹ Anderen recensenten ergeren zich vooral aan haar fragmentarische stijl. Daarnaast is er niet alleen kritiek geuit op het werk zelf, maar betrof het ook de persoon, Connie Palmén, zelf. Zo zou Palmén zich schuldig maken aan 'de publieke exploitatie van particuliere emoties.'⁶²

Anna Enquist (pseudoniem van Christa Widlund-Boer) publiceerde de poëziebundel *De tussentijd* (2004) over de dood van haar dochter. Enquist kreeg veel kritiek op deze bundel, vooral van mannelijke recensenten. Deze kritiek gaat niet zoals bij Palmén over het blootgeven van haar persoonlijke leven, maar haar wordt vaak pathetiek verweten. Ze vinden haar romans en tevens deze bundel een pathetisch 'ouwenwijventoontje' hebben.⁶³ Enquist wordt zelfs gezien als de zondebok van het autobiografische auteurschap. Zij wordt door dichter en polemist Ilja Leonard Pfeijffer samen met andere dichters als Jansema en Herzberg het volgende toegerekend: 'Dichters die alleen over de werkelijkheid kunnen en mogen schrijven.'⁶⁴ Hoogleraar klassieke talen en criticus Piet Gerbrandy reageert fel op de dichtbundel van Enquist. Hij noemt de bundel 'larmoyante kitsch' en 'schaamteloos

⁵⁷ Musschoot, 1999 : 67-68.

⁵⁸ Lejeune, in Musschoot, 1999 : 73.

⁵⁹ Musschoot, 1999 : 68.

⁶⁰ Maas, 1998.

⁶¹ Swanborn, 1999.

⁶² Ibidem.

⁶³ Hanssen, 2004.

⁶⁴ Hanssen, 2004.

sentiment'.⁶⁵ Enquist zou haar verdriet etaleren. Daarbij komt dat ze veel kunstenaars benoemt en daaraan haar eigen persoonlijke ervaring koppelt.

Uit het bovenstaande kunnen we drie voornaamste kritiekpunten op autobiografisch schrijven formuleren: narcisme, pathetiek en het strooien met grote kunstenaarsnamen. Andere critici hebben echter principiële bezwaren tegen het genre. Zij vinden dat autobiografische proza of poëzie toegankelijk, herkenbaar en doordrenkt is van voyeurisme. De criticus zou hier zelfs aansprakelijk voor zijn, omdat de aandacht van het werk naar de auteur (de persoon) verplaatst. Het gaat in eerste instantie niet meer over het verhaal en de vorm, maar om zaken rondom het werk. Uit de twee voorbeelden blijkt dat recente literatuur nog steeds dezelfde vragen oproept als in vroegere jaren.

Besluit

In dit hoofdstuk omtrent de discussie over autobiografisch schrijven geschetst. In de eerste paragraaf is een scheiding gemaakt tussen twee partijen, namelijk de ventisten en vormisten. Veel ventisten zijn er in deze tijd niet meer te vinden. Wieg is een voorbeeld van iemand die zich hard maakt voor de autobiografische roman, waarin de actuele werkelijkheid centraal zou moeten staan. Thomése staat aan de kant van de vormisten. Hij vindt dat de vorm de hoofdrol verdient in een boek en niet het persoonlijke. Truijens, Heijne en Shields sluiten zich bij deze opvatting aan. Zij keren zich echter niet tegen het genre, maar benadrukken dat de vorm van belang is en niet herkenning en echtheid. Deze discussie is echter van alle tijden. Het begon namelijk met Barthes, die in 1968 de auteur dood verklaarde. In de jaren zeventig werd het genre van tafel geveegd en kreeg de auteur geen rol meer. Eind jaren zeventig lijken autobiografische boeken toch weer terug te komen. Ze worden op dat moment beter ontvangen. Auteurs kwamen erachter dat het goed verkocht en haalden trucs uit om aan de kenmerken van autobiografisch schrijven te voldoen. De lezers bepaalden wat er op de markt kwam. De kritiek laait echter weer op. Dat kritieken uit die tijd nog steeds gelden, zien we terug in Palmens *I.M.* (1998) en *De tussentijd* (2004) van Enquist. Waar ijdelheid, narcisme en pathetiek de belangrijkste kritiekpunten zijn. Daarnaast zijn er een aantal critici die het 'autobiografisch schrijven' hoe dan ook hekelen. De lezer bepaalt hoe hij het werk leest en daardoor ontstaat vaak verwarring. In het volgende hoofdstuk wordt dieper ingegaan op hoe deze verwarring wordt veroorzaakt.

⁶⁵ Gerbrandy, 2004.

3. Reconstructies van verwachtingen vanuit de theorie

Inleiding

In dit hoofdstuk wordt met behulp van *Oprecht gelogen* (2013) een overzicht van begrippen en strategieën weergegeven. Lut Missine beschrijft in dit boek autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985. De vervagende grens tussen feit en fictie biedt een middel voor auteurs om zichzelf te beschermen. Thomése, Palmen en Van der Heijden spelen met het genre, maar ook literaire technieken zijn van belang. Hoe moeten deze boeken worden gelezen, als fictie of als autobiografie? Wanneer is een roman een autofictie en wanneer een autobiografische roman? Hoe wordt er in dit genre gewerkt met strategieën en wat is daarvan het effect op de lezer? De hoofdvraag van dit hoofdstuk is: hoe creëert de auteur afstand of intimiteit om een grens af te bakenen? In de eerste paragraaf worden paratekstuele technieken besproken en in de tweede paragraaf literaire technieken.

3.1 Paratekstuele technieken

Om het een en ander duidelijk te maken leg ik verschillende termen uit, die van belang zijn bij de beoordeling van een boek. Tevens kunnen deze termen door auteurs gebruikt worden om hun eigen boek een stempel te geven. Tot slot zullen deze termen de grensproblemen proberen in te perken. Het verschil tussen autofictie en autobiografische roman wordt geduïd. Het begrip authenticiteit speelt een belangrijke rol. Het gaat, kortom, om de paratekst, dat een verbinding tussen lezer en tekst voorstelt. In dit geval gaat het om het genre dat de auteurs kiezen voor hun werk.

Authenticiteit

De term authenticiteit heeft een lange geschiedenis en wordt in verschillende contexten geplaatst. Om het verschil tussen de autobiografische roman en de autofictie te kunnen bepalen, moet dit begrip eerst duidelijk worden. In verschillende contexten, zoals juridische context, archeologie en kunst, betekent authentiek: wettelijke betrouwbaarheid of (afkomstig van) betrouwbare herkomst. Dit staat tegenover begrippen als: ‘namaak’ of ‘kopie’.⁶⁶ In menselijk gedrag bedoelen we met authenticiteit iets als: oprechtheid of eerlijkheid. In het geval van een autobiografische tekst is dit begrip complex te noemen. Missine beschouwt authenticiteit ‘als een effect van de autobiografische tekst op de lezer, dat door de vorm en stijl wordt bereikt.’⁶⁷

⁶⁶ Missine, 2013 : 38.

⁶⁷ Missine, 2013 : 39.

De lezer speelt dus een belangrijke rol bij het bepalen van de authenticiteit van een tekst. De voorkennis van de lezer is in deze situatie niet weg te denken. Er zijn echter wel regels aan verbonden, zoals is getoond in het eerste hoofdstuk.

Grensproblemen

Lejeune was de eerste die een oplossing zocht voor het probleem dat er geen hard onderscheid gemaakt kan worden tussen een echte en fictieve autobiografie.⁶⁸ Hij hanteert hierbij een pragmatische benadering. De paratekst is volgens hem een criterium om verschil te maken tussen de autobiografie en roman. De autobiograaf zou een autobiografisch pact tekenen. Dat betekent dat de auteur de verteller is, en de verteller het personage.⁶⁹ Dit autobiografische pact werd echter gezien als leesoptie. Een voorbeeld daarvan is wederom *I.M.* (1998) van Palmen. Palmen pretendeert dat zij een roman heeft geschreven, omdat zij het zegt.⁷⁰ Missine geeft een reden waarom Palmen een autobiografisch werk toch een roman wil noemen, namelijk:

Zo'n auteur kan om uiteenlopende redenen het autobiografisch gehalte van zijn werk ontkennen: hij kan dat doen om zijn privacy en die van familieleden af te schermen, om zijn creatieve vrijheid te claimen of om de literaire aanspraak van zijn werk veilig te stellen.⁷¹

Uiteindelijk is het de lezer die beslist hoe het werk gelezen wordt. Daar kunnen uitspraken van de uitgeverij, auteur en critici wel aan bijdragen.

De genreonderscheidingen van Lejeune zijn bekritiseerd door inzichten die tot stand zijn gekomen door de *linguistic turn*. Een autobiografie wordt geïnterrogatiseerd door het denkbeeld dat taal ontoereikend is. Het probleem is dat er geen werkelijkheid zou bestaan voorafgaand aan het schrijven. Missine komt tot de conclusie dat dat zou betekenen dat de grens tussen autobiografisch en niet-autobiografisch zou verdwijnen. Wat zou dit voor de toekomst van autobiografisch schrijven betekenen? Missine haalt hoogleraar literatuur en mediastudies Bernd Scheffer aan, die in *Interpretation und Lebensroman* (1992), aangeeft dat de literaire toekomst van de autobiografie ligt 'in ihrem gleichsam restlosen Untertauchen in der übrigen Literatur.'⁷² Dit zou betekenen dat de autobiografie gelijkgesteld wordt aan alle literatuur. De autobiografie is namelijk net als alle literatuur fictie ofwel maakwerk geworden. Missine beweert echter dat Scheffer geen gelijk krijgt. Lezers worden namelijk aangetrokken tot

⁶⁸ Missine, 2013 : 30.

⁶⁹ Missine, 2013 : 31.

⁷⁰ Palmen, 1999 : 60-62.

⁷¹ Missine, 2013 : 23.

⁷² Scheffer, in Missine, 2013 : 41.

autobiografische werken. Het besef dat de taal de werkelijkheid niet kan beschrijven, lijkt de hedendaagse lezer niet af te schrikken.

Autobiografische roman versus autofictie

Missine probeert de grenzen tussen de genres beter af te scherpen door de termen scherper te omschrijven. Om de grensproblemen in te perken, is ook het begrip autofictie verzonnen. Wat zijn de verschillen tussen de autobiografische roman en de autofictie? Missine maakt een duidelijk onderscheid tussen de twee genres getoond in schema (1). In eerste instantie vraagt Missine zich af, waarom de term autofictie eigenlijk bedacht is. Voor ‘auto’ is gekozen, omdat er overeenkomst is tussen de auteur, de verteller en het personage. Voor ‘fictie’ zijn er twee argumenten. Het eerste argument is gebaseerd op een promotioneel aspect. Roman of fictie geeft geen genre aan, maar lijkt enkel aan te duiden: ‘Dit is waardevol, dit is fictie en dus literatuur.’⁷³ De negatieve connotatie van autobiografisch schrijven wordt dus eigenlijk weggenomen. Ten tweede is er een inhoudelijk argument. Een verhaal is namelijk niet chronologisch, maar er zijn flarden verwerkt uit het ‘echte leven’. De mogelijkheden van taal spelen hierbij een rol. In het eerste schema zien we deze verschillen ook terug.

	Autobiografische roman	Autofictie
Naam van personage/verteller in relatie tot naam auteur	Verhuld	Authentiek
Gebeurtenissen	Min of meer echt	Authentiek
De gebeurtenissen worden gepresenteerd als	Fictief	Authentiek

Schema 1

Het gaat om drie criteria waaraan de auteur moet voldoen. Ten eerste moet de naam van het personage of de verteller gelijk zijn aan de naam van de auteur bij een autofictie, terwijl dat bij een autobiografische roman niet zo hoeft te zijn. In een autobiografische roman kan er gebruik worden gemaakt van een andere naam. Ten tweede zijn de gebeurtenissen in een roman ‘min of meer echt’. ‘De echtheidswaarde van deze elementen staat in een roman als het ware tussen haakjes.’⁷⁴ De schrijver heeft fragmenten uit zijn eigen leven gebruikt. Bij een autofictie is dit

⁷³ Missine, 2013 : 47.

⁷⁴ Missine, 2013 : 51.

authentiek. Deze fragmenten zijn wel echt gebeurd, maar gefictionaliseerd. De auteur maakt gebruik van fictionaliseerde technieken. Tot slot speelt ook de presentatie van deze gebeurtenissen een rol. In de autobiografische roman worden deze gebeurtenissen gepresenteerd als fictief, terwijl de autofictie ze als waargebeurd presenteert.

Naar aanleiding van schema (1) zou de autofictie dus meer neigen naar de autobiografie. Vandaar dat er ook nog een onderscheid wordt gemaakt waarin de drie termen worden vergeleken in schema (2). In het onderstaande schema (2) zien we dat de autobiografie, autobiografische roman en autofictie alle drie verschillen op één punt. De autobiografische roman en autofictie verschillen met de autobiografie op het punt van leescontract. De autobiografie biedt namelijk een waarheidspact aan, terwijl de autobiografische roman en autofictie dit niet doen. In de laatste twee genres speelt de auteur namelijk met strategieën om de lezer in verwarring te brengen: de ambiguïteitsstrategieën. De autobiografische roman en autofictie verschillen op het punt van identiteit auteur-personage, zoals in schema (1) ook is aangegeven.

	Leescontract	Identiteit auteur-personage
Autobiografie	Waarheidspact	Naamsgelijkheid
Autobiografische roman	Ambiguïteitsstrategie	Identiteit wordt gesuggereerd
Autofictie	Ambiguïteitsstrategie	Naamsgelijkheid

Schema 2

Missine beweert het volgende: ‘Door een autobiografisch gekleurde tekst de ondertitel ‘roman’, ‘fictie’ of ‘autofictie’ te geven, wil een auteur namelijk aantonen dat hij niet gelooft in de onproblematische referentialiteit van taal.’⁷⁵ De auteur zou daarmee aangeven dat de authenticiteit in de tekst zelf ligt. Dit betekent dat de auteur het heft in eigen hand kan nemen. Hij kan bepalen welke stempel zijn boek krijgt en beïnvloedt daarmee de lezer. Hoe een boek gelezen moet worden is dan niet meer aan de lezer.

⁷⁵ Missine, 2013 : 54.

3.2 Literaire technieken

Veel auteurs zetten hun lezers met strategieën opzettelijk op een verkeerd spoor. Een reden daarvoor zou kunnen zijn dat ze zichzelf willen beschermen in het autobiografische genre. In de vorige paragraaf zijn strategieën buiten de tekst om besproken. In deze paragraaf staat de tekst centraal en worden strategieën in stijl, narratieve technieken en tijd besproken. Deze paragraaf vormt een weergave van literaire technieken die worden verwacht in het autobiografische genre om afstand te scheppen of intimiteit te creëren.

Stijl

‘Fictie is échter, ook al is het een beetje verkleed, aldus Hella Haasse.’⁷⁶ De schrijfster Hella Haasse beweert in dit citaat dat fictie echter is dan feiten. Zij vergelijkt in dit citaat de roman met de autobiografie. Missine noemt een reden voor deze bewering, namelijk dat stijl de expressie is van individualiteit.⁷⁷ Zij vergelijkt stijl met de vingerafdruk van een schrijver.⁷⁸ Dit principe werkt twee kanten op. Stijl maakt de auteur herkenbaar voor zijn lezer, maar een gebrek aan stijl wordt als tekort gezien. Dit is stijl in de brede zin van het woord. De stijl kan ook in engere zin wordt gebruikt. Bepaalde vertelinstanties, focalisaties of specifieke taal heeft effect op de lezer.⁷⁹ Stijl kan eveneens worden gekoppeld aan authenticiteit. Zo zou je eigen stijl het ‘authenticiteitseffect’ versterken. Ook deze samenstelling kan slecht uitpakken. Een bepaalde stijl kan er namelijk voor zorgen dat de autobiografie als oneerlijk wordt beoordeeld. De uitdrager van de stijl moet een authentiek beeld van een persoonlijkheid aan kunnen bieden. De Zwitserse literaire criticus Jean Starobinski beweert in ‘Le style de l’autobiographie’ (1970) het volgende: ‘Stijl beweert te verwijzen naar de “innerlijke” waarheid van de auteur.’⁸⁰ Stilistische authenticiteit wordt door Starobinski verbonden aan temporele afstand tussen het moment van schrijven en beleven. De autobiografische auteur moet wel vanuit het nu spreken om het verleden een stem te kunnen geven. Stijl heeft ‘de paradoxale eigenschap dat ze net door het weergeven verleden op afstand te houden de authenticiteit van deze weergave bewerkt.’⁸¹

De structurele dimensie van stijl is ook van belang. Hieronder valt bijvoorbeeld: woordkeuze, metaforiek, zinsstructuren, logische samenhang, werkwoordstijden en voornaamwoorden.⁸² ‘De stijl kan op specifieke wijze een autobiografische dimensie

⁷⁶ de Rek, 2013 : 2.

⁷⁷ Missine, 2013 : 83.

⁷⁸ Missine, 2013 : 231.

⁷⁹ Missine, 2013 : 84.

⁸⁰ Starobinski, in Missine, 2013 : 85.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Missine, 2013 : 96.

suggereren.⁸³ Enerzijds kan de stijl dus echtheidseffect tot stand brengen door bijvoorbeeld gedetailleerde beschrijvingen. Anderzijds kan de stijl ook fictionaliserend werken door middel van bijvoorbeeld beeldspraak, motieven en structurele herschikkingen. Stijl kan niet los worden gezien van vertelconstructies en focalisatie. Deze twee aspecten worden door Missine gegroepeerd onder narratieve technieken en worden daarom samen besproken.

Narratieve technieken

Als tweede strategie van autobiografische schrijvers worden twee narratieve technieken besproken: vertellersperspectief en focalisatie. In de meeste autobiografische boeken wordt een ik-perspectief gebruikt. Het gebruik van 'ik' in een autobiografisch werk is complex. De 'ik' zou dan namelijk een dubbele functie hebben. Missine duidt dit als volgt:

Enerzijds is het een ik dat door dit 'ik' uit te spreken zichzelf markeert als de instantie die aan het woord is, 'het sprekende ik'. Anderzijds duidt het 'ik' tegelijk een daarvan te onderscheiden instantie aan, namelijk [...] 'het beschreven ik'.⁸⁴

Missine haalt Dorrit Cohn, geleerde in Duitse en comparatieve literatuur, aan die de relaties tussen de 'ikken' heeft onderzocht in *Transparent Minds* (1978). Zij bedacht de term *selfnarration*, waarmee bedoeld wordt dat een ik-verteller over zijn eigen ervaringen en gevoelens vertelt zonder letterlijk te citeren. Daarin onderscheid zij twee vormen: consonant en dissonant. De consonante vorm is het commentaarloos presenteren van ervaringen en gevoelens. In de dissonante vorm worden de ervaringen en gevoelens echter gecorrigeerd in de weergave. Zo kan er door de auteur kritisch of afkeurend worden gesproken over vroegere gevoelens.⁸⁵ Met de dissonante vorm kan de auteur een afstand scheppen tussen de verschillende 'ikken'. De afstand kan tevens worden gecreëerd door gebruik van een personaal perspectief. Tot slot kan de focalisatie ook een rol spelen in het scheppen van afstand. Focalisatie is de verhouding tussen de waarnemer en hetgene dat wordt waargenomen. Het verschil kan dan gemaakt worden in het personage vroeger en nu. Door focalisatiewisselingen wordt de dynamiek van verwijdering en toenadering waarneembaar gemaakt voor de lezer.

Waarom zou de auteur een afstand willen nemen van de 'ik'? Missine geeft twee mogelijke redenen. Ten eerste is dat gène ten opzichte van de lezer: de lezer zou de auteur egotripperij kunnen verwijten, de auteur zou zich kunnen schamen voor intieme bekentenissen

⁸³ Missine, 2013 : 104.

⁸⁴ Missine, 2013 : 105.

⁸⁵ Cohn, in Missine, 2013 : 106.

met als gevolg daarvan een vorm van zelfcensuur, terughoudendheid tegenover bekenden of familie die te kijk worden gezet. Dit zou samengevat kunnen worden in: afstand creëren ter zelfbescherming van de auteur tussen publiek en privé. Ten tweede mnemotechnische redenen: de auteur is zich ervan bewust dat hij niet zeker kan zijn van zijn geheugen. Narratieve technieken, zoals vertelperspectief en focalisatie, kunnen niet alleen afstand veroorzaken, maar vormen samen kenmerken van een verhaal. ‘Wie vertelt, vervormt en verandert, of het nu gaat om een historica, een autobiograaf of buurman.’⁸⁶ Een voorbeeld van een fictionaliteitssignaal is wanneer een andere verteller aan het woord komt dan de auteur, of als er gedachten worden weergegeven, die strikt genomen onmogelijk zijn.

Tijd

Tot slot wordt de tijd besproken. Tijd is, zoals is aangegeven, een belangrijk begrip in autobiografische werken. Starobinski heeft een relatie gelegd tussen stilistische authenticiteit en tijd. De autobiografische auteur schrijft vaak over het verleden en geeft het verleden op die manier een stem. De keuze van persoonlijk voornaamwoorden en grammaticale tijd is echter ook verweven met een houding ten opzichte van het verleden. Daarin kunnen twee vormen worden onderscheiden. Ten eerste het *discours*, de subjectieve modus met de ik-vorm en een veronderstelde toehoorder. Ten tweede de *histoire*, de objectieve modus met de hij-vorm en gekenmerkt door de afwezigheid van referenties aan spreker of hoorder. De autobiografie is een tussenvorm, die de ik-vorm van het *discours* overneemt en de verledentijd van de *histoire*.⁸⁷

Veel auteurs spelen met verschillende vormen en tijden door elkaar heen. Dit veroorzaakt een wisselwerking tussen vervreemding en nabijheid. Een verklaring voor het spelen met verschillende vormen en tijden is dat schrijvers de ongrijpbaarheid van tijd proberen uit te drukken of op te heffen.⁸⁸ Autobiografische geschriften bevatten vaak herinneringsvertellingen. Deze worden over het algemeen achronologisch weergegeven. Dit om te vermijden dat het gelezen wordt als biografisch, omdat deze vorm niet als overtuigend wordt gezien.⁸⁹ Door fragmentaire weergave van herinneringen probeert de schrijver een authentiek effect tot stand te laten komen: onze herinneringen zijn immers ook fragmentarisch. Chronologische weergave wordt gezien als ‘vervalsing’ en wekt wantrouwen.⁹⁰

⁸⁶ Missine, 2013 : 134.

⁸⁷ Cohn, in Missine, 2013 : 181.

⁸⁸ Missine, 2013 : 185.

⁸⁹ Missine, 2013 : 198.

⁹⁰ Ibidem.

Besluit

In dit hoofdstuk zijn er verschillen strategieën besproken wat betreft het afbakenen van een grens van *privacy* van autobiografische auteurs. Ik heb naar zowel de paratekstuele als literaire technieken gekeken.

Ten eerste is er gekeken naar grensproblemen van het genre. Om die reden zijn de autobiografie, autobiografische roman en autofictie met elkaar vergeleken. Er zijn verschillen aan te wijzen aangaande leescontract en identiteit auteur-personage. Zowel in de autobiografische roman als de autofictie wordt gebruik gemaakt van ambiguïteitsstrategieën, terwijl de autobiografie een waarheidspact behelst. De autobiografische roman en autofictie kunnen worden vergeleken op identiteit auteur-personage, maar ook op de presentatie van gebeurtenissen en of deze gebeurtenissen echt zijn. In de autofictie is alles authentiek, terwijl in de autobiografische roman fictie vooraan staat, en de werkelijkheid er zijdelings in is verwerkt. Auteurs kiezen zelf (of samen met hun uitgeverij) welke genreaanduiding hun boek krijgt. De genreaanduiding die wordt gekozen, bepaalt hoe het werk gelezen wordt. De auteur kan met genreaanduidingen spelen om verwarring te veroorzaken bij de lezer en zo een grens bepalen.

Ten tweede heb ik verschillende literaire technieken bekeken, namelijk: stijl, narratieve technieken en tijd. Deze literaire technieken zijn belangrijk voor deze scriptie, omdat ik verwacht dat de auteurs - Thomése, Palmén en Van der Heijden - deze technieken gebruiken om zowel afstand als intimiteit te scheppen. Op deze manier kan de auteur zijn of haar eigen grens vaststellen tussen publiek en privé.

4. Positie autobiografische auteurs in het probleem tussen publiek en privé

Inleiding

Om na te gaan hoe Thomése, Palmen en Van der Heijden denken over publiek en privé, bestudeer ik hun poëtica's. Een poëtica worden 'opvattingen over de aard van het literaire werk'⁹¹ bedoeld. Niet alle poëtica's zijn zo goed te onderscheiden als de eerder genoemde vorm-ventdiscussie. Thomése, Palmen en Van der Heijden hebben eigen opvattingen over de grens tussen afstand en intimiteit en rouwconventies. Deze opvattingen destilleer ik uit hun poëtica's en worden weergegeven in dit hoofdstuk. De tegenstelling persoonlijkheid en onpersoonlijkheid staat in dit hoofdstuk centraal.

4.1 P.F. Thomése – Het geloof in de vorm van de kunst

Thomése publiceerde in 2008 het werk *Nergensman. Autobiografieën* (2008). Daarin geeft hij zijn opvattingen weer over literatuur aan de hand van verschillende essays. Literatuur moet niet herkenbaar of echt zijn, stelde hij al eerder in 'De narcistische samenzwering' (1998) dat ook in *Nergensman. Autobiografieën* (2008) is opgenomen. Toch schreef hij *Schaduwkind* (2003) en eveneens *Nergensman. Autobiografieën* (2008) zelf lijkt een autobiografisch werk te zijn. Dit is ambivalent. Waarom schrijft een vormist – zoals ik hem eerder heb genoemd – een autobiografisch werk? Hoe staat hij er tegenover? Waarom schreef hij *Schaduwkind* (2003)? De aspecten die van belang zijn voor de beantwoording van de vraag hoe Thomése de grens tussen publiek en privé afbakt, zijn: narratieve technieken, stijl, vorm en tot slot zijn herschreven essay.

Ten eerste maakt Thomése gebruik van narratieve technieken. Hij brengt de lezer in de war door verschillende 'ikken'. Thomése stelt dat wat je schrijft niet je levensverhaal is, maar een mozaïek: 'Wat je schrijft is het relaas van een onbekend leven dat je tot je eigen verbazing het jouwe noemt.'⁹² Een citaat uit *Nergensman. Autobiografieën* (2008) dat bij het veroorzaken van verwarring aansluit, is: 'Waar bevindt u zich? Ik bevind mij in het hoofd van een man die zich zegt uit te geven voor P.F. Thomése.'⁹³ Dit lijkt de spil in het boek te zijn. De ik is niet ik, maar P.F. Thomése. Hij vraagt zich zelf ook af: 'wie is ik?'. Het antwoord op die vraag is als volgt:

⁹¹ Oversteegen, 1969 : 2.

⁹² Thomése, 2008 : 32-33.

⁹³ Thomése, 2008 : 40.

‘Ik is een ander,’ luidt het dictum van Rimbaud. Een raadselachtige en onheilspellende regel. Je ziet jezelf ineens in de derde persoon, wat grammaticaal niet is toegestaan. Volgens de grammatica hoor je je steeds te identificeren met wat je doet, bij alles wat je overkomt, overkomt het je *zelf*. Je kunt nooit op een afstandje nieuwsgierig staan toekijken hoe je je eruit redt. Wat je zegt, ben je zelf.⁹⁴

Dit is zeer ambigu. Enerzijds lijkt Thomése te beweren dat ik de ander is. Anderzijds komt uit het citaat naar voren dat hij op een afstandje zou willen kijken naar de ik. Thomése lijkt in het bovenstaande citaat te spelen met de ‘ikken’ en haalt ze door elkaar. Er lijkt nog een tweede verteller boven het werk te staan, een auctoriale verteller. Het volgende staat achter een uitspraak van de verteller: ‘*Anders zou het niet ónbekend zijn, slimbo.*’⁹⁵ De auctoriale verteller geeft commentaar op de ik-verteller. De ik is ongrijpbaar en hij noemt ‘ik’ ook een ‘leeg woord’. Op deze manier beschermt hij zichzelf, omdat de ik, niet hetzelfde is als de auteur, Thomése.

Ten tweede is stijl een belangrijk aspect in de poëtica van Thomése. Stijl kan zowel een expressie van de individualiteit van de auteur weergeven, als een gebrek van de schrijver. De stijl ‘is de ziel van de schrijver, datgene waarmee hij de taal bezielt.’⁹⁶ Het is, kortom, niet de bedoeling dat je andere schrijvers nadoet, maar juist dat je je met stijl onderscheidt en opvalt. Met stijl kan een betekenis gevonden worden.

Een ander aspect dat Thomése naar voren brengt in zijn poëtica, is het verlangen naar echtheid, waar hij kritisch tegenover staat. ‘Het verlangen naar ordening, naar *vorm*, wordt daarmee een verlangen naar het persoonlijke, naar *iemand*. Iemand om in te geloven. Iemand die net als jij ik zegt.’⁹⁷ Met deze passage geeft Thomése aan dat er een verschuiving plaatsvindt. In eerste instantie was de vorm belangrijk, maar tegenwoordig is er enkel een verlangen naar echtheid en herkenning. ‘Men reist voortdurend naar het station waar men al aangekomen is.’⁹⁸ In ‘De narcistische samenzwering’ (1998) staat dit aspect centraal. In *Nergensman. Autobiografieën* (2008) is dit essay opgenomen, maar wel aangepast. Thomése beschrijft in dit essay dat literatuur een product is geworden: tegenwoordig is onderscheidend zijn geen criterium meer van literatuur, maar herkenning. ‘Het literaire, de eigenheid van de door de schrijver gekozen woorden, is in de huidige economische structuur dus vooral een nadeel.’⁹⁹ Een literair boek moet tegenwoordig iets zijn wat iedereen aanspreekt en begrijpt. Thomése is tegenstander van boeken, die voor iedereen samen te vatten zijn. Hij is een vormist:

⁹⁴ Thomése, 2008 : 15.

⁹⁵ Thomése, 2008 : 43.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Thomése, 2008 : 38.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Thomése, 2008 : 152.

als er geschreven wordt vanuit een beleefde ervaring moet er iets gedaan worden met de authentieke inhoud, namelijk de vormgeving. Daarover beweert hij het volgende:

Vorm is onecht – als het tenminste niet de vorm is waarin de werkelijkheid zich aan ‘iedereen’ voordoet, want die wordt voor ‘echt’ gehouden en van een schrijver wordt tegenwoordig voor alles geëist dat hij ‘echt’ is.¹⁰⁰

Voor Thomése is de vorm het belangrijkste, zoals blijkt uit dit citaat. Met de vorm wordt het creëren van taal bedoeld. Goede schrijvers hebben volgens Thomése ‘superieure onverzoenlijkheid’: ‘Ze bezaten een taal, een wijze van uitdrukken waarop de banaliteit van de algemene werkelijkheid vanzelf stuksloeg.’¹⁰¹ Hoewel iedereen zich tegenwoordig richt op de echtheid van de inhoud, zou men zich volgens Thomése moeten richten op de herwaardering van de vorm. Het werk staat op zichzelf, de gevoelens en gedachten van de schrijver worden niet kenbaar gemaakt. De nadruk ligt op de vorm en de stijl.

Thomése schreef echter in 2003 de autobiografische novelle *Schaduwkind*. Gaat dit werk in tegen zijn eigen literaturopvattingen? In *Nergensman. Autobiografieën* (2008) heeft hij aan zijn essay over de narcistische samenzwering iets toegevoegd over zijn autobiografische novelle over de dood van zijn pasgeboren dochtertje, Isa. ‘Als ze niet was doodgegaan had ik waarschijnlijk nooit over haar geschreven, over de drukkertjes van haar rompertje. Nu moest ik wel, er restte mij niets anders.’¹⁰² Hij kon niks anders dan schrijven en maakte ‘een provisorische landkaart voor een geheugen dat de weg kwijt was.’¹⁰³ Schrijven is geen oplossing, maar ‘een brief schrijven zonder het adres te kennen.’¹⁰⁴ Thomése haalt ook Russisch-Amerikaanse schrijver en literatuurcriticus Vladimir Nabokov aan, die stelt dat een boek langer leeft dan een meisje. Hoewel dat klopt in het geval van *Schaduwkind* (2003) noemt Thomése hem alsnog een ‘vuile leugenaar’, omdat het boek dankzij haar tot leven is gekomen.¹⁰⁵ Het therapeutische effect dat Franssen en Op de Beek uiteenzetten in ‘Effect’ lijkt hier van toepassing. Thomése moest het immers schrijven, omdat hij niet anders kon. Wijkt hij met *Schaduwkind* (2003) af van zijn poëtische opvattingen over vorm en stijl? Staan in dit werk dan toch de gevoelens en gedachten van de auteur centraal? Het blijft de vraag of de novelle ook een therapeutisch effect heeft op de lezer. Thomése biedt namelijk geen ‘hulpboek voor

¹⁰⁰ Thomése, 2008 : 157.

¹⁰¹ Thomése, 2008 : 88.

¹⁰² Thomése, 2008 : 162.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Thomése, 2008 : 163.

rouwenden' aan en laat met *Schaduwkind* (2003) zien dat rouwen een privéaangelegenheid is, aldus Etty.¹⁰⁶ Of Thomése zich houdt aan zijn eigen poëtica en de gestelde eisen van Eakin komen we achter in hoofdstuk 5, waarin *Schaduwkind* (2003) als casus wordt geanalyseerd.

4.2 Connie Palmen – Grens tussen privé en persoonlijk, lectuur en literatuur

De poëtica van Palmen is geformuleerd in *Het geluk van de eenzaamheid* (2009). Bij Palmen staat vooral haar geliefde thema de relaties tussen fictie en waarheid en fantasie en werkelijkheid centraal. Eveneens bespreekt zij het persoonlijke karakter van literatuur, dat niet privaat genoemd mag worden. Tot slot is stijl net zoals bij Thomése een belangrijk aspect van literatuur voor Palmen. Palmen speelt graag spelletjes met haar lezers, waarbij de bovengenoemde aspecten van belang zijn.

Ten eerste de verknoping tussen fictie en werkelijkheid. Palmen bevindt zich op het grensvlak tussen fictie en werkelijkheid en daarbij zoekt ze ook de grenzen van het toelaatbare. Volgens Palmen is alles afhankelijk van fictie. Een term die ze niet associeert met 'leugen' of 'onwaarheid', zoals vaak wordt gedacht, maar ze doelt met fictie op 'de opbouwende, betekenisgevende en vernietigende macht van talige verzinsels die een werkelijkheid mogelijk maken en beïnvloeden.'¹⁰⁷ Fictie is ook niet het tegenovergestelde van werkelijkheid en waarheid, maar de werkelijkheid is vergeven van fictie. Het geheugen is namelijk een verhalenmaker. Voor Palmen is de roman geen instrument om de waarheid te vinden, maar een instrument om een mogelijke werkelijkheid te schetsen. Fictie, het alledaagse en het literaire, is namelijk een product van het verzinnen wat iedereen dagelijks doet. Het doel van fictie is juist om betekenis te scheppen en te verlenen.¹⁰⁸ Tevens zoekt Palmen een manier om de fictie te ontmaskeren. Enerzijds schrijft ze erover dat dit een 'persoonlijke preoccupatie' is, anderzijds gaat elk oeuvre van iedere schrijver over de verhoudingen tussen fictie en werkelijkheid.¹⁰⁹ Palmen stelt dat de taal de werkelijkheid kan verhullen of onthullen net zoals een kledingstuk dat kan.

Ten tweede is literatuur persoonlijk. Palmen maakt een duidelijk onderscheid tussen persoonlijk en privé: 'Privé is wat je bewust weghoudt uit het publieke domein; persoonlijk is wat je onvermijdelijk bent zodra je de deur uit gaat en je onder de mensen begeeft [...] het is je

¹⁰⁶ Etty, 2003.

¹⁰⁷ Palmen, 2009 : 12.

¹⁰⁸ Palmen, 2009 : 14.

¹⁰⁹ Palmen, 2009 : 20.

ziel.¹¹⁰ Het persoonlijke kun je dus met iedereen delen, terwijl het private geheim gehouden zou moeten worden. Tegenwoordig is het waargebeurde, het actuele en het private in de mode, dit betekent dat het werk van de verbeelding wordt ontkend.¹¹¹ Het private wordt, aldus Palmen, in lectuur wel getoond, lectuur is kitsch. ‘Kitsch biedt de valse geruststelling dat anderen net zo zijn als jij omdat zij ook huilen bij de dood van hun moeder.’¹¹² Uit deze uitspraak is te concluderen dat Palmen rouwen onder het private rekent en het daarom niet in literatuur thuis hoort. Is dit verenigbaar met zowel *I.M.* (1998) als *Logboek van een onbarmhartig jaar* (2011)? Deze boeken gaan beide over de dood van haar echtgenoten en de rouwverwerking. Is dit dan niet privaat?

Tot slot is de stijl een belangrijk element in Palmens poëtica. Stijl is gekoppeld aan persoonlijkheid. Dit maakt de auteur bijzonder: ‘Stijl is het summum van wie je bent, het karakteristieke van je persoonlijkheid, het markante van je handschrift, het is je zichtbaar geworden ziel.’¹¹³ Dit stemt overeen met de poëtische opvatting over stijl van Thomése. Palmen noemt stijl ook ‘de grootste verrader van onze persoonlijkheid.’¹¹⁴ De stijl bevat echter een paradox. Aan de ene kant is het persoonlijk, aan de andere kant komt het enkel tot stand met behulp van onpersoonlijke middelen, zoals taal. Om daarin onderscheidend te kunnen zijn moet je wel de tradities en conventies kennen. Als je de tradities niet kent, kun je namelijk ook niet vernieuwen. Dit is het tegenovergestelde bij lectuur, waarbij je krijgt wat je verwacht, zo stelt Palmen. Literatuur staat tegenover lectuur, omdat literatuur vervreemdend kan werken. Tevens noemt Palmen het kiezen van de stijl en het genre ‘de intentie van de schrijver.’¹¹⁵ In tegenstelling tot literatuur zou lectuur wel het private prijsgeven. Literatuur toont het persoonlijke via de stijl en vorm. De stijl en vorm staan centraal. Palmen keert zich in *Het geluk van de eenzaamheid* (2009) af tegen auteurs die private gebeurtenissen in hun boek verwerken. De grens tussen persoonlijk en privé is op z’n minst vaag te noemen. Net zoals bij Thomése zal ook Palmens werk worden geanalyseerd in hoofdstuk vijf. Waarbij de openstaande genoemde punten worden meegenomen in de analyse.

¹¹⁰ Palmen, 2009 : 53.

¹¹¹ Palmen, 2009 : 54.

¹¹² Palmen, 2009 : 55.

¹¹³ Palmen, 2009 : 59-60.

¹¹⁴ Palmen, 2009 : 60.

¹¹⁵ Palmen, 2009 : 62.

4.3 A.F.Th van der Heijden – Manoevreren in de persoonlijke wereld

A.F.Th van der Heijden heeft net zoals Thomése en Palmen een eigen poëtica geschreven, namelijk *Kruis en kraai: de romankunst na James Joyce* (2008). Deze poëtica is bekeken, maar anderen doen relevantere uitspraken over Van der Heijdens poëtica. Hoogleraar moderne Nederlandse literatuur en literair criticus Hugo Bousset en neerlandicus en literatuurcriticus Jaap Goedegebuure hebben zich hieraan gewaagd door de opvattingen uit gepubliceerde romans te destilleren. In deze paragraaf worden een paar citaten uit de poëtica van Van der Heijden gehaald en kort besproken wat beide critici betreffende de poëtica van Van der Heijden hebben geconcludeerd. Over de grens tussen publiek en privé is niets geconstateerd.

In *Kruis en Kraai* (2008) doet Van der Heijden de volgende uitspraak: ‘Ik zou in deze brief, met jouw welnemen, de term ‘canon van de dag’ willen ijken. Dat is waartoe ik wil behoren. Ik wil met wat ik schrijf en geschreven heb bij mijn leven een rol spelen in mijn eigen tijd en wereld – de rest is ijdele speculatie.’¹¹⁶ Van der Heijden wil de werkelijkheid tonen in de tijd waarin hij leeft. Hij spreekt over de term canon: een boek in de canon zou eeuwig voort moeten kunnen leven, daar is hij het dus niet mee eens. Vervolgens beschrijft hij de ideale roman: ‘Door een zelfgekozen vorm voor de ongeordende werkelijkheid te schuiven legt hij die werkelijkheid, althans binnen de twee platten van een boek, zijn eigen wil, visie en orde op.’¹¹⁷ In de artikelen van Bousset en Goedegebuure wordt de poëtica en de voorgaande uitspraken breder toegelicht met behulp van citaten uit *De tandeloze tijd*.

Bousset beweert dat in de romans van Van der Heijden een ‘persoonlijke geschiedenis op de achtergrond van een heel tijdsgewricht [wordt geplaatst], dat met grote zorg en veel verve wordt geëvoceerd.’¹¹⁸ Volgens Bousset komt de poëtica van Van der Heijden naar voren in zijn romans. Uit *De tandeloze tijd* citeert Bousset de volgende passage, waarin Albert – de hoofdpersoon – een gesprek heeft met Flix:

Hij [Van der Heijden] zet zich af tegen de ‘enghartigheid’ van het realisme, erkent geen enkele verplichting tegen die zogenaamde werkelijkheid en gaat ervan uit ‘dat je alles wat je aan armzaligs en rottigs op je weg tegenkomt, en waar je niet omheen kunt, achteraf moet kunnen omsmeden, omsmelten tot iets moois, dat tegelijkertijd - verhevigd - de herinnering aan de gruwel in zich bergt’.¹¹⁹

¹¹⁶ Van der Heijden, 2008 : 26.

¹¹⁷ Van der Heijden, 2008 : 29.

¹¹⁸ Bousset, 1993 : 203.

¹¹⁹ Bousset, 1993 : 212.

Van der Heijden zou het realisme niet breed genoeg vinden en bindt zich niet aan verplichtingen ervan. In het citaat wordt verteld dat vervelende gebeurtenissen omgesmolten kunnen worden tot iets moois. Met deze uitspraak wordt bedoeld dat werkelijke gebeurtenissen worden gebruikt om over te schrijven. Bousset verklaart het citaat als volgt: ‘Als het leven in de breedte en het overwinnen van de tijd en de dood niet mogelijk zijn, dan kan men tenminste *schrijven in de breedte*.’¹²⁰ Goedegebuure refereert aan hetzelfde citaat als Bousset om de poëtica van Van der Heijden te vormen. Hij voegt het volgende eraan toe uit *De Tandeloze tijd* (1983):

Zo probeer ik de daden van mijn vader in een zodanig licht te manoeuvreren, dat ze hun diepere, geheime betekenis verraden, en ze hun volstrekte nuttelosheid verliezen. Ze louter realistisch bezien zou betekenen hun absurditeit en zinloosheid benadrukken.¹²¹

Van der Heijden laat zien dat hij niet enkel zijn persoonlijke leven beschrijft, maar met manoeuvres de werkelijkheid aanpast. Deze manoeuvres kunnen gelijk gesteld worden aan fictionele elementen. Er wordt dus iets toegevoegd of veranderd aan zijn persoonlijke gebeurtenissen. In de beschrijving van Van der Heijdens poëtica komt expliciet naar voren dat de werkelijkheid centraal staat. Van der Heijden heeft vooral autobiografische werken geschreven. Zijn gehele oeuvre is aan elkaar verbonden, doordat hij altijd zijn eigen leven erin verwerkt. Daarbij geeft hij vaak een visie op de werkelijkheid. Bij *Tonio* (2011) is er ook gebruik gemaakt van een waargebeurde gebeurtenis, maar komt hier niet eveneens veel gevoel bij kijken? Van der Heijden lijkt met zijn boek zijn persoonlijke gevoelens en gedachten op te schrijven. Tevens zou een therapeutisch effect bij de lezer opgeroepen kunnen worden. Houdt Van der Heijden zich aan de eisen? Welke literaire technieken past hij toe om afstand of intimiteit te creëren? Dat zal onderzocht worden in het volgende hoofdstuk.

Besluit

Bij autobiografische auteurs verwacht je al snel een poëtica waarbij het draait om de inhoud en niet om de vorm of de stijl. Een poëtica waarin de gevoelens van de auteur centraal staan. Het gefictionaliseerde leven van de auteur voert dan de boventoon. Thomése laat echter zien dat hij zich afkeert van autobiografisme. Hij staat in de vorm-vent-discussie aan de kant van de vormisten. Voor hem zijn vorm en stijl het belangrijkste van literatuur. Hoewel hij zijn persoonlijke leven niet met het publiek zegt te willen delen, lijkt *Schaduwkind* (2003) wel de

¹²⁰ Bousset, 1993 : 212.

¹²¹ Van der Heijden, in Goedegebuure, 2001 : 20.

persoonlijkheid van Thomése te tonen. Thomése beweert zich echter enkel op de vorm te richten. Zijn stijl is naar eigen zeggen de expressie van individualiteit ofwel persoonlijkheid. Hij stelt een grens, doordat hij zich afzet tegen het autobiografisme en beweert een onpersoonlijke inhoud in zijn boeken weer te geven. Palmén sluit zich aan bij de opvatting van Thomése dat stijl gekoppeld is aan persoonlijkheid. Voor haar is het in de war brengen van de lezer door middel van spelletjes tussen werkelijkheid en fictie een belangrijk onderdeel van literatuur. Tevens noemt ze dat literatuur persoonlijk is, maar niet het private dient te tonen. Zij pretendeert enkel het persoonlijke te vertellen. Van der Heijden heeft daarentegen een andere poëtica. Zijn persoonlijke leven staat centraal in zijn boeken. De werkelijkheid wordt beschreven en daarop wordt de visie van Van der Heijden losgelaten. Hij stelt een grens, doordat hij met manoeuvres de werkelijkheid aanpast. Met deze manoeuvres worden fictionele elementen bedoeld. Alleen de werkelijkheid beschrijven zou hij niet kunnen, dat is niet genoeg. Met de uitspraken die gedaan zijn in de poëtica's bakenen de auteurs grenzen af.

5. Rouwpoëtica's en literaire rouwtechnieken in de romans

Inleiding

Thomése, Palmen en Van der Heijden schreven allemaal een autobiografisch werk over de rouwverwerking na de dood van een dierbare. Uit het vorige hoofdstuk blijkt dat ze zichzelf positioneren in de literatuur. Komen deze opvattingen ook terug in hun eigen werk? Welke rouwpoëtica hangen de auteurs aan? Daarnaast is in hoofdstuk 3 een instrument ontwikkeld, waarin verwachtingen zijn gereconstrueerd op welke manier de autobiografische auteur afstand kan scheppen of intimiteit kan suggereren: de literaire rouwtechnieken. Het creëren van afstand of intimiteit zorgt ervoor dat de auteur zichzelf, maar ook zijn familie en kennissen kan beschermen tegen het publieke. Ik bekijk in de autobiografische werken de volgende aspecten, mits deze iets toevoegen aan het antwoord op de hoofdvraag: rouwopvattingen, genre, stijl, narratieve technieken, tijd en overeenkomst met poëtica.

5.1 P.F. Thomése – Schaduwkind (2003)

Na het overlijden van Thoméses kind schreef hij de autobiografische novelle *Schaduwkind* (2003). Opgedragen aan zijn vrouw, Makira, de moeder van Isa. *Schaduwkind* (2003) vertelt het verhaal van twee ouders die hun kind zijn verloren. Waaraan Isa is overleden wordt niet prijsgegeven. Enkel de rouw wordt beschreven. De novelle bestaat uit korte hoofdstukken achronologisch ingedeeld. Het lijken flarden van herinneringen, die bij de verteller opkomen. Hoewel Thomése zich keert tegen autobiografisme, heeft hij toch een autobiografisch werk geschreven met *Schaduwkind* (2003).

Rouwpoëtica

In het eerste hoofdstuk van dit onderzoek zijn verschillende modellen van rouw besproken middels *Het uur van onze dood* (1978) geschreven door Ariès. De dood en rouwen wordt gezien als privéaangelegenheid in het model van 'de dood als negatief van zichzelf'. Er rust een taboe op rouwen. Rouwen wordt niet met anderen gedeeld, maar de dood van een dierbare wordt in een kleine sociale kring verwerkt. In *Schaduwkind* (2003) komt nadrukkelijk naar voren dat rouwen privaat is. Rouwen wordt zelfs als ziekelijk bestempeld. Je zou ermee besmet kunnen worden, aldus Ariès. Dat beschrijft Thomése ook:

En dan begint ze ook buiten te sterven, op plekken zelfs waar ze nog nooit is geweest, in de hoofden van mensen die ze nooit heeft gezien. In hoofden die worden afgewend, uit

schaamte, uit angst voor besmetting, uit lafheid. In hoofden waar ze wordt ontkend en stilletjes wordt doodgemaakt.¹²²

Thoméses beschrijving komt overeen met de houding van de moderne Westerse mens ten opzichte van de dood. Hij ontkent de dood van zijn dochtertje, Isa. Hij probeert het verlies te verdringen. De verteller doet alsof haar dood nooit heeft plaats gevonden, of het verleden nog moet komen. Met de tijd zou het litteken moeten helen, zo luidt het cliché. Bij Thomése is dat echter niet het geval:

De tijd heelt, wordt ervan gezegd. Maar dit moet zijn: de tijd herhaalt. Het is een herhalingsoefening. Je doet hetzelfde net zo lang over totdat je vergeten bent hoe het eerst is geweest. Daarom mocht Orpheus niet kijken. Door haar opnieuw te zien, deed hij haar over. En zo wiste hij haar uit.¹²³

In *Schaduwkind* (2003) is de tijd een belangrijk aspect. De verteller in het werk weet het verschil niet meer tussen het verleden, het heden en de toekomst. Soms lijkt het alsof hij het nog moet meemaken of ze (zijn vrouw en hij) Isa nog niet gekend hebben. Zo zegt hij: ‘Soms vergeet ik dat de toekomst nieuw is.’¹²⁴ De toekomst is weggevaagd door de dood van zijn dochtertje: ‘Zoveel toekomst is tot het verleden gaan behoren, zoveel mogelijkheden zijn ongebruikt gebleven.’¹²⁵

Thomése probeert met *Schaduwkind* (2003) zijn herinneringen op te slaan. Het is een literair monument geworden ter nagedachtenis aan zijn dochtertje. De herinneringen verdwijnen met de dag. ‘Een herinnering kan maar één keer oplichten in het geheugen. Flits! Daarna verstart ze tot dezelfde foto van een gelogen eeuwigheid.’¹²⁶ Er moeten steeds andere woorden gezocht worden voor een herinnering. ‘Ze moet zich kunnen verstoppen op plekken waar niemand kijkt. In de woorden waar ze niet wordt verwacht,’¹²⁷ aldus Thomése. Om zijn dochtertje bij zich te houden moet hij over haar schrijven. Thomése problematiseert de taal, want de taal is niet toereikend genoeg. Hij moet de taal opnieuw uitvinden, omdat de taal het enige middel is om zijn dochtertje levend te houden.

Maar ik moet het ermee doen. Ze is nergens anders dan in de taal. [...] Uit haar lichaam getild en in de taal gelegd. Ze is iemand geworden die steeds opnieuw geboren moet zien te worden: in de woorden die ik voor haar vind.¹²⁸

¹²² Thomése, 2003 : 78.

¹²³ Thomése, 2003 : 30.

¹²⁴ Thomése, 2003 : 57.

¹²⁵ Thomése, 2003 : 58.

¹²⁶ Thomése, 2003 : 85.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Thomése, 2003 : 80.

De taal wordt van twee kanten belicht. Enerzijds is de taal het enige dat Thomése heeft om zijn dochtertje te beschrijven. Anderzijds verwijderd ze zich steeds verder van hem door de taal, omdat hij steeds andere woorden moet bedenken om haar te herinneren. De taal is niet toereikend genoeg om de realiteit te beschrijven. Hij beklagt met deze opvatting impliciet de auteurs die dit wel proberen. De opvatting dat taal ontoereikend is om de werkelijkheid te beschrijven, sluit aan bij de gedachten van Bernd Scheffer weergegeven in hoofdstuk 3. Volgens Scheffer zou de autobiografie in de toekomst gelijk worden gesteld aan alle andere literatuur. Dit omdat de werkelijkheid niet met de taal beschreven kan worden. Thomése lijkt dit met *Schaduwkind* (2003) ook te betogen.

Met de dood van Isa is Thomése een deel van zijn identiteit verloren, schrijft hij. Dat wordt als volgt beschreven: ‘Maar nooit eerder was het sterven zo dichtbij. Zo dichtbij dat het aanvoelt alsof het in mij is gebeurd, mijn binnenste vol dode plekken.’¹²⁹ Als hij het sterven van zijn dochtertje beschrijft, voelt hij zich een ander worden: ‘Iemand die ik nog niet was geweest.’¹³⁰ Het narratief van Thomése is verstoord. De vraag die hieruit voortkomt, is: houdt Thomése zich aan de drie regels van Eakin? De gestelde eisen zijn: de waarheid vertellen, respecteren van *privacy* en voldoen aan normatieve modellen van persoonlijkheid. Hij doet in zijn werk geen uitspraken over of hij de waarheid vertelt, maar doordat het nergens sentimenteel of larmoyant is en een formele stijl bevat, komt het als ‘echt’ over. Tevens wordt weinig tot geen privacygevoelige informatie verstrekt.

Literaire rouwtechnieken

Het scheppen van afstand gebeurt met name door de stijl van Thomése. Het gebruik van narratieve technieken dragen daartoe bij. Daarnaast staat de inhoud van *Schaduwkind* (2003) niet vol met emotionaliteit. Thomése keert zich af tegen sentimentaliteit en dat is terug te lezen in zijn werk. Schept de auteur ook intimiteit op bepaalde vlakken of is dit geheel niet aanwezig in de novelle?

Ten eerste zijn de stijl en de taal belangrijke aspecten in dit werk. Thomése heeft gekozen voor een formele stijl, die bol staat van de metaforen en vergelijkingen. Een voorbeeld daarvan is:

De naam Isa Thomése blijft voor altijd open. Geen punt erachter maar een vraagteken.
Elisa Makira Thomése. Een pakje dat niet wordt opgehaald, een brief die niet is thuis te brengen, een factuur waarvan het laatste termijn vervallen is verklaard.¹³¹

¹²⁹ Thomése, 2003 : 63.

¹³⁰ Thomése, 2003: 100.

¹³¹ Thomése, 2003 : 54.

In dit citaat maakt hij geen gevoelige vergelijkingen. Dat de naam Isa Thomése open blijft staan wordt vergeleken met een pakje dat niet wordt opgehaald. Het gebruiken van formele vergelijken schept afstand. De stijl werkt fictionaliserend en heeft dus geen authenticiteitseffect. Daarnaast haalt Thomése een aantal auteurs aan, die eveneens schreven over de dood van een kind.

Maar nu ik het ‘echt’ zou moeten begrijpen, begrijp ik het niet meer. Net zoals ik Nabokov en Flaubert niet meer begrijp. Hun woorden zijn woorden van anderen over anderen, die men zegt over iets of over iemand, afsluitende, concluderende woorden.¹³²

Hij snapt zijn meesters niet meer, stelt hij. Verhalen over de dood van kinderen gaan maar één of twee alinea’s over het overlijden en gaan vervolgens weer door met het verhaal, zo schrijft hij. Hij is een vreemde geworden in zijn lievelingswerken.¹³³ De deuren moeten niet dicht, maar open, aldus Thomése. Thomése laat tussen de regels wel zien dat hij al deze verhalen kent en gelezen heeft. Ook maakt hij gebruik van intertekstualiteit. Opvallend is dat Thomése zijn woorden zoekt in de Bijbel. In het hoofdstuk genaamd ‘Hooglied’ wordt verwezen naar de Bijbel:

Haar geboorte ervoeren wij als verliefdheid, alles raakte geladen, betoverd door het wonder van haar aanwezigheid. [...] ‘Gelijk een lelie onder de doornen,’ zeg ik na wat in mijn borst gezongen werd, ‘zo is zij onder de dochteren. Ondersteunt gijlieden mij met de flessen, versterkt mij met de appelen, want ik ben krank van liefde.’¹³⁴

Thomése verwijst in dit citaat naar Hooglied uit de Bijbel, waarin de liefde tussen een bruid en bruidegom en tussen god en de gelovige wordt beschreven. De geboorte van zijn dochtertje wordt vergeleken met verliefdheid. Intertekstualiteit werkt tevens fictionaliserend en daardoor wordt de tekst afstandelijker.

Stijl gaat altijd gepaard met vertelconstructies en focalisaties. De afstandelijkheid die in de stijl is geconstateerd, zien we ook terug het perspectief en focalisatie. Toch is hier ook intimiteit te ontdekken. Ten eerste noemt Thomése zijn personages (bijna) nooit bij hun naam. ‘Het zijn de rode schoentjes in de etalage, zeg jij, het is het fietsje waar nu een ander kind op rijdt, zeg ik.’¹³⁵ Zijn dochtertje wordt niet bij naam genoemd, maar wordt afwisselend ‘kindje’, ‘meisje’ of ‘liefje’ betiteld. Tegelijkertijd veroorzaakt dit ook intimiteit. Isa wordt namelijk niet bij naam genoemd, maar krijgt wel troetelnaampjes toegewezen. Thomése lijkt een spel te

¹³² Thomése, 2003 : 67.

¹³³ Thomése, 2003 : 66.

¹³⁴ Thomése, 2003 : 14.

¹³⁵ Thomése, 2003 : 55.

spelen met afstand en intimiteit. Ten tweede zorgt het ik-perspectief voor intimiteit. Bovendien praat hij vaak in de wij-vorm, waarmee hij zijn vrouw en zichzelf bedoelt. Zijn vrouw wordt eveneens niet bij naam genoemd. Ook spreekt hij weleens tegen Isa, zo zegt hij: ‘Wat je hebt laten liggen, is een toekomst die niemand meer toekomt, een onbemand leven dat er altijd zal zijn zonder ooit een spoor achter te laten. Spoorloos aanwezig.’¹³⁶ Tevens zijn de personages van zichzelf vervreemd. Ze weten niet meer wie ze zijn. Een voorbeeld van deze vervreemding zien we terug in het volgende citaat: ‘Ons huis het huis van twee vreemden. Hebben ze een kind? In de stilte is dat niet goed te horen. Voorzichtig tasten we ons een weg.’¹³⁷

De vervreemding bij de personages zien we ook terug in de tijd. Zoals eerder is beschreven, weten de personages niet meer of Isa in de toekomst nog komt, of dat ze tot het verleden behoort. Er wordt echter wel nabijheid gecreëerd door de auteur door achronologische weergave van herinneringen te laten zien. Door deze fragmentaire weergave van herinneringen wordt een authentiek effect bereikt. Een chronologische weergave wekt wantrouwen, aldus Missine. Thomése speelt met verschillende tijden van zowel verleden tijd als tegenwoordige tijd. Volgens Missine veroorzaakt dit een wisselwerking tussen vervreemding en nabijheid.

Tot slot keert Thomése zich af tegen sentimentaliteit, zoals eerder genoemd. Hij haalt de Amerikaanse dichter Wallace Stevens aan die in de *Adagia* het volgende stelt: ‘Sentimentality is a failure of feeling.’¹³⁸ Emotionaliteit wordt door Thomése niet of nauwelijks getoond in de roman: geen gesnotter, geen drama. Hij stelt zich dus niet kwetsbaar op. Dit sluit aan bij het maakbaarheidsideaal dat Bernts noemt in ‘Jongeren in de rouw’ (2001). Je kwetsbaar opstellen past niet bij de moderne tijd, waar schoonheid, autonomie en succes de belangrijkste kenmerken zijn. Thomése beschrijft sentimentaliteit als volgt:

Bij sentimentaliteit wordt het lijden stevast verkleind en verkneuterd, tot iets waar men zelf boven kan blijven staan. De dood geen afgrond, maar een groeve. Geen niets, maar een iets. Geen verdwijnen zonder einde, maar een laatste snik.¹³⁹

We zouden dit citaat zelfs kunnen lezen als een aanklacht tegen de auteurs die dit wel doen. Dit komt overeen met de poëtische opvattingen van Thomése. In zijn poëtica keert hij zich af tegen de massaboeken, waarin het alleen gaat om herkenning en echtheid. De afstandelijkheid die we aantreffen in de stijl wordt dus ook in de inhoud expliciet verklaard door de auteur. Hoewel dit werk autobiografisch is, blijft de vorm bij Thomése het belangrijkste. Het creëren van taal is de spil in het werk. Hij zoekt naar woorden om zijn dochttertje in leven te houden. Het werk staat

¹³⁶ Thomése, 2003 : 31.

¹³⁷ Thomése, 2003 : 8.

¹³⁸ Stevens, in Thomése, 2003 : 97.

¹³⁹ Thomése, 2003 : 97.

op zichzelf en gevoelens van de auteur worden nauwelijks kenbaar gemaakt, in ieder geval niet op een sentimentele manier. Hij heeft gekozen voor fictie. Dat is gezien zijn stelligheid ten opzichte van autobiografieën logisch te verklaren. Het genre veroorzaakt eveneens afstand.

Conclusie

Taal staat in *Schaduwkind* (2003) centraal. Het is het enige middel om zijn dochtertje nog in leven te houden, maar aan de andere kant raakt hij steeds meer van haar vervreemd door de taal. Elke herinnering heeft andere woorden nodig. Hij stelt zich in *Schaduwkind* (2003) niet kwetsbaar op. De dood en het rouwen wordt als privéaangelegenheid gezien. Vandaar dat Thomése ook geen moeite heeft zich aan de eisen van Eakin te houden.

De afstandelijkheid is terug te vinden in de stijl, focalisatie en perspectief en de afkeer van sentimentaliteit. Thomése blijft ondanks het autobiografische karakter van de roman een vormist. Hij laat zich niet verleiden door zich te richten op de inhoud. *Schaduwkind* (2003) is geen toegankelijke roman voor iedere lezer, maar beklagt tussen de regels het massaboek, dat enkel herkenning en echtheid wil bieden. Dit terwijl de taal ontoereikend is om de realiteit te beschrijven. *Schaduwkind* (2003) is dus niet alleen een autobiografisch relaas voor zijn overleden dochtertje, maar ook een betoog voor het gelijkstellen van de autobiografie met alle literatuur. Het is immers beide fictieel.

5.2 Connie Palmen – Logboek van een onbarmhartig jaar

‘Ik zou een roman schrijven die *Judas* heette, en toen ging mijn man dood.’¹⁴⁰ Met deze zin begint Palmens *Logboek van een onbarmhartig jaar* (2009). Judas lijkt alsnog een centrale rol te spelen in het werk. Palmen heeft een logboek geschreven over de dood van haar tweede man, Hans van Mierlo. Eerder schreef zij de autobiografische roman *I.M.* (1998), nadat haar eerste man, Ischa Meijer, overleed. Dit keer kan ze, zo schrijft ze, echter geen fictie schrijven en heeft ze gekozen voor het genre: logboek. 48 dagen na de dood van Hans van Mierlo is ze begonnen met het maken van aantekeningen. Er komen daarentegen ook herinneringen van voor de dood van Van Mierlo aan de orde.

Rouwpoëtica

Rouwen is bij uitstek privé zoals is getoond in het eerste hoofdstuk. Toch doet Palmen een boekje open over het rouwen om haar geliefde man en publiek persoon, Hans van Mierlo.

¹⁴⁰ Palmen, 2009 : 9.

Rouw bedient zich in het lichaam van dezelfde taal als verliefdheid, er is geen onderscheid. De domme organen verhalen van onrust en begeerte zonder weet te hebben van het verschil tussen het verlangen naar een levende en naar een dode.¹⁴¹

In deze passage beschrijft Palmen rouw. Volgens Palmen zijn de dood en liefde onlosmakelijk met elkaar verbonden. ‘Rouw is verliefdheid zonder verlossing.’¹⁴² Met Van Mierlo is Palmen een deel van zichzelf kwijt geraakt. Zo stelt Palmen: ‘Niet alleen hij is dood, mijn liefste ik is ook dood. De dood heeft mij apart gezet.’¹⁴³ Uit deze uitspraak blijkt dat de identiteit van Palmen door Van Mierlo mee de dood in is genomen. Ze is van hem afgesneden. Haar persoonlijke narratief is daardoor verstoord. Het *Logboek van een onbarmhartig jaar* (2009) lijkt de door Franssen en Op de Beek benoemde therapeutische werking voor de schrijver te hebben, niet voor de lezers. Palmen stelt namelijk dat rouw voor iedereen anders is en sluit zich daarmee aan bij Gibson, die beweert dat iedereen de dood op zijn eigen manier verwerkt. Palmen schrijft dan ook vooral voor zichzelf blijkt uit de uitleg over het *Logboek* ofwel kroniek van rouw aan de dochter van Van Mierlo dat het zal gaan ‘over de liefde voor haar vader, maar vooral over het zelfverlies dat zijn dood met zich meebracht.’¹⁴⁴

Volgens Palmen worden schaamte en seksueel verlangen onderschat in rouwliteratuur. Het seksueel verlangen past bij de vergelijking van Palmen tussen rouw en verliefdheid. Dit seksueel verlangen zagen we ook bij het model ‘de dood van de ander’ beschreven door Ariès. Ariès brengt het lichaam van de dode in verband met aantrekkelijkheid. Palmen verlangt naar het lichaam van Van Mierlo. De herinneringen aan de seks schieten constant door haar hoofd. Haar organen verlangen naar hem zonder het verschil te kennen tussen een levende of dode.¹⁴⁵ Daarnaast schaamt ze zich ook. De schaamte voor de dood en het rouwen wordt eveneens door Ariès gerapporteerd. Palmen verwoordt haar schaamte als volgt:

Ik schaam me voor mijn verwoesting, voor de gebroken staat.
Ik schaam me ervoor dat ik hem niet heb kunnen redden.
Ik schaam me voor de leegte die zijn afwezigheid veroorzaakt in zijn huis.
Ik schaam me ervoor dat hij dood is en dat ik nog leef.¹⁴⁶

Na de dood van Van Mierlo drinkt en rookt ze heel veel. Soms valt ze dronken met kleding aan op de bank in slaap of schopt ze een scène. Deze gebeurtenissen vallen eveneens onder het privé domein. Palmen schaamt zich er wel voor, maar neemt het toch op in haar *Logboek*.

¹⁴¹ Palmen, 2009 : 10.

¹⁴² Palmen, 2009 : 11.

¹⁴³ Palmen, 2009 : 27.

¹⁴⁴ Palmen, 2009: 170.

¹⁴⁵ Palmen, 2009 : 10.

¹⁴⁶ Palmen, 2009 : 232 – 233.

Marie –de dochter van Van Mierlo - is bang dat het *Logboek* van Palmen familie en vrienden zal schaden, zo wordt beschreven in het *Logboek*.¹⁴⁷ Ze is bang dat Palmen zich niet houdt aan de tweede regel van Eakin, namelijk het respecteren van *privacy*. Palmen stelt het volgende: ‘Leken en lezers koesteren een volstrekt ander idee over wat privé is en wat niet dan wij, de schrijvers.’¹⁴⁸ Ze biedt hier een expliciete reflectie op *privacy* aan. Uit het antwoord van Palmen blijkt dat ze niet ieders *privacy* respecteert. Palmen zit ‘gevangen in het persoonlijke.’¹⁴⁹ Zij noemt haar beschrijvingen over rouw dus persoonlijk en niet privaat. Dit terwijl Palmen in haar poëtica beweert dat het schrijven over de dood van je moeder privaat is. Is dat dan niet hetzelfde? Een vriendin van Palmen noemt het een schande dat er foto’s zijn gemaakt van de begrafenis. De fotografen hebben de private gebeurtenis vastgelegd en dat is inbreken in een privéleven. Palmen speelt met de in haar poëtica genoemde tegenstelling tussen persoonlijk en privaat. In de toespraak van Van Mierlo voor de vijftigste verjaardag van Palmen schrijft hij over haar als ‘het nationaal publieke kind van Nederland,’¹⁵⁰ dat ze niet alleen speelt, maar ook is. Dat kind vormt de brug tussen het publieke en particuliere, dat veel meer door elkaar loopt dan bij anderen. Palmen heeft een deel van haar privé-domein ingebracht in het publieke.¹⁵¹ Het uitgeven van dit intieme *Logboek* sluit aan bij deze constatering. In haar *Logboek* geeft ze ook weer een stukje van haar leven prijs.

Literaire rouwtechnieken

Het genre van het logboek lijkt Palmens grootste bescherming tegen het publieke. Dit lijkt paradoxaal, omdat een logboek pretendeert waarheidsgetrouw en intiem te zijn. Palmen pleegt verraad aan het genre, hoe ze dat doet wordt hieronder besproken. Hoewel het genre in haar poëtica onder lectuur gerekend wordt, kiest ze er toch voor.

Het is opvallend dat Palmen heeft gekozen om deze rouw te beschrijven in een logboek, want ze wijkt bijna nooit af van haar romanvorm. Ze kiest voor een logboek, omdat je ‘een log [kunt] hangen in de stroom van het verdriet, de snelheid ervan meten, de diepte ervan peilen.’¹⁵² Het kiezen van een logboek als genre roept een beeld op van de waarheid vertellen, echtheid en werkelijkheid. Dit terwijl Palmen in haar poëtica schrijft dat fictie inbreekt in de werkelijkheid en niet vice versa. Zij kan echter geen roman schrijven, zo stelt ze in *Logboek van een onbarmhartig jaar* (2009):

¹⁴⁷ Palmen, 2009 : 170.

¹⁴⁸ Ibidem.

¹⁴⁹ Palmen, 2009 : 36.

¹⁵⁰ Palmen, 2009 : 152.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Palmen, 2009 : 15.

Het wordt me steeds duidelijker dat ik geen roman zal schrijven. Niet omdat ik er geen fictie van kan maken, maar omdat ik in de pure fictie leef, omdat ik volledig ben overgeleverd aan de verbeelding. Ik maak het heden niet mee. Alles wat er is, bij uitstek ikzelf, is bovenal iets niet.¹⁵³

Palmen denkt dus dat ze geen roman kan schrijven, maar wat zegt het uiteindelijke resultaat? Ze stelt zelfs dat ze haar ‘teugelloze aantekeningen’¹⁵⁴ geen schrijven kan noemen. Ook schaamt ze zich ervoor dat ze schrijft en hoe ze schrijft. Het logboek brengt een authenticiteitseffect met zich mee. Dit genre wordt geassocieerd met het weergeven van de werkelijkheid en niet met fictie. De auteur laat ons meekijken in de aantekeningen die ze maakt, een soort dagboekantekeningen. Dagboeken zijn zeer privé te noemen. Het genre veroorzaakt dus intimiteit. Palmen doorbreekt de intimiteit die het genre met zich meebrengt echter op verschillende manieren. Ten eerste houdt Palmen een slag om de arm door te beweren dat ze zelf in pure fictie leeft. Ten tweede beweert ze dat het haar genre niet is, maar dat ze nu tot niets anders in staat is. Met de schrijfster Kristien Hemmerechts bespreekt Palmen het genre in haar *Logboek*. Hemmerechts betoogt van het genre te houden, ‘omdat het haar disciplineert, haar dwingt de werkelijkheid scherper op te merken, direct een formulering te vinden voor de observaties.’¹⁵⁵ Palmen concludeert dat zij dat niet kan, zij slaagt er alleen in als ze het romanesker maakt, en dat doet ze ook. Ze problematiseert namelijk dat het autobiografisch genre de waarheid dient te bevatten. Zo stelt ze:

Het bedrieglijke aan de narratieve belofte van dagboeken, logboeken, memoires en autobiografieën, is dat ze eerlijk zijn, dat ze de waarheid vertellen. Ik weet nu hoe het gaat. Ik weet dat je meer níet opschrijft dan wel. Ik weet dat je kronkelt en draait, dat je veel verzwijgt om jezelf en anderen te sparen, maar ook dat het geheugen zelf je al aan het bedriegen is.¹⁵⁶

Dit betekent, kortom, dat het haar uiteindelijk gelukt is het romaneske in haar *Logboek* te brengen. Tevens maakt ze expliciet dat ze niet alles heeft opgeschreven en dat ze zelfcensuur heeft toegepast. Het ‘kronkelen en draaien’ zou wellicht kunnen duiden op verzwijgen en verzinnen, omdat je nooit de hele waarheid kan vertellen, maar een selectie maakt en vervormt. Door dit te noemen, stelt Palmen een grens op, waardoor ze zichzelf kan beschermen. In de laatste regel beweert ze eveneens dat het geheugen je in de steek laat, dit sluit aan bij de mnemotechnische redenen die Missine noemt voor het nemen van afstand. ‘De waarheid en het

¹⁵³ Palmen, 2009 : 21.

¹⁵⁴ Palmen, 2009 : 15.

¹⁵⁵ Palmen, 2009 : 33.

¹⁵⁶ Palmen, 2009 : 158-159.

schrijven gaan niet samen,¹⁵⁷ aldus Palmen. Haar *Logboek* is dus gemanipuleerd. Ze houdt zich niet aan het waarheidspact, maar voert een ambiguïteitsstrategie op. De eerste regel waaraan autobiografische schrijvers zich moeten houden is de waarheid vertellen. Uit bovenstaande citaat blijkt dat Palmen dat niet doet. Hoewel ze geen roman kan schrijven vervormt en verhult ze. Zij is de Judas, zij pleegt het verraad.

Ook reflecteert ze in het *Logboek* op haar eigen schrijven. Ze geeft aan bepaalde passages gecorrigeerd te hebben. Palmen schept dus afstand door gebruik te maken van de dissonante vorm van *selfnarration*. De zelfreflectie komt eveneens terug wat betreft de tijd. Haar *Logboek* is geschreven in tegenwoordige tijd, terwijl het in de eerste versie, die wij niet te lezen hebben gekregen, in de verleden tijd stond. Palmen verklaart dit als volgt: ‘In de vroege ochtend haal ik in de voorafgaande pagina’s de verleden tijd van de herinneringen weg en zet ze om in de tegenwoordige tijd.’¹⁵⁸ Ze verandert de verleden tijd in de tegenwoordige tijd, omdat ze zich daardoor onttrekt ‘aan de vraatzucht van de dood, geef ik ons het eeuwige heden, zoiets kan. De macht van de dood, van zijn *voorgoed voorbij*, moet buigen voor de macht van de taal, voor het *voor altijd* dat de literatuur kan scheppen.’¹⁵⁹ Hoewel Palmen eerst geen fictie kon schrijven, wil ze nu ‘de macht van het bedrog terug’¹⁶⁰ om Van Mierlo bij zich te houden. De eeuwigheid van literatuur helpt haar om Van Mierlo vast te kunnen houden, omdat hij op deze manier kan voortleven in de literatuur. Ze heeft haar tekst dus achteraf aangepast. Dit geeft aan dat het genre bedrieglijk is. Het genre leent zich er niet voor bewerkt te worden. Een logboek dient authentiek te zijn en het is van groot belang dat alle details worden opgeschreven anders verliest het zijn functie. Palmen stelt zelf ook dat ze het genre verraadt:

Ik ga steeds meer terug in de tekst, om er iets van te maken. Het is verraad, bedrog, een schending van de belofte van het genre. Hoe kun je dit nog een logboek noemen? Zouden alle dagboekschrijvers de dictatuur van de dag verlaten, de wetten van het genre schenden, verfraaien, verdiepen, invoegen, aanvullen?¹⁶¹

Niet alleen de veranderingen passen niet in het genre, maar eveneens de spot die Palmen drijft met de data is opmerkelijk voor een logboek. Het werk is achronologisch. Hoewel het onbarmhartig jaar zich afspeelt tussen 11 maart 2010 en 11 maart 2011 voert Palmen ook herinneringen op en staan de data door elkaar. Achronologische weergave van fragmenten zorgt

¹⁵⁷ Palmen, 2009 : 110.

¹⁵⁸ Palmen, 2009 : 87.

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ Palmen, 2009 : 75.

er echter niet voor dat er afstand geschapen wordt, maar juist intimiteit, aldus Missine. Biografisch wordt namelijk niet als geloofwaardig beschouwd. De fragmentarische weergave die Palmen kiest, zorgt voor een authentiek effect. Palmen brengt de relatie tussen werkelijkheid en taal mooi onder woorden: het zijn ‘minieme filmfragmenten, achteloos opgenomen met de camera van het geheugen.’¹⁶² Palmen speelt, kortom, middels het genre met vervreemding en nabijheid ofwel afstand en intimiteit.

Conclusie

Terugkomend op de eerste zin van het *Logboek*, waarin ze schrijft dat ze eigenlijk een boek genaamd Judas zou schrijven, lijkt Palmen dit alsnog gedaan te hebben. In *Logboek van een onbarmhartig jaar* (2009) is Palmen als schrijfster de Judas, schrijven is haar vorm van verraad. In haar *Logboek* verzwijgt, vervormt en verzint ze delen, terwijl dat in dit genre niet thuis hoort. Ze verraadt het genre en ze bedriegt de lezer. Daarnaast speelt ze met de relatie tussen persoonlijk en publiek in haar werk. In haar poëtica stelt ze dat het prijsgeven van je privéleven tot de lectuur behoort. Tevens beweert ze dat het schrijven over rouw kitsch is. Opvallend is, dat het allebei toch is opgenomen in haar *Logboek*. Ook is het opmerkelijk te noemen dat er weinig technisch is aan te tonen in tegenstelling tot de analyse van *Schaduwkind* (2003), maar vooral Palmens expliciete reflecties haar literaire technieken zijn. Literaire technieken waarvan ze wel veel gebruik maakt, is weglaten en vervormen. Tot slot houdt ze zich niet aan de gestelde eisen van Eakin. Ze houdt namelijk geen rekening met *privacy* en ze vertelt niet altijd de waarheid.

5.3 A.F. Th. van der Heijden – Tonio

‘Tóóóóóó-niii-ióóóóó...!’¹⁶³ Zo luidt het begin van de requiemroman *Tonio* (2011) geschreven door A.F. Th. van der Heijden. Bijna aan het einde van het werk legt hij deze noodkreet uit: ‘Het maakt het verlies nog ijszeggender: dat er geen vraag in vervat is, alleen een uitroepeteken als een vlijmscherpe ijspegel.’¹⁶⁴ Op ‘Zwarte Pinksterdag’ wordt Tonio – de zoon van Van der Heijden - aangereden en hij sterft in het ziekenhuis. Van der Heijden wil in zijn roman zijn zoon laten voortleven. In tegenstelling tot Palmen en Thomése worden niet enkel herinneringen opgevoerd in dit autobiografische werk, maar wordt een reconstructie gemaakt van de dagen voor de dood van Tonio en van het ongeluk zelf. De herinneringen uit het dagboek

¹⁶² Palmen, 2009 : 35.

¹⁶³ Van der Heijden, 2011 : 11.

¹⁶⁴ Van der Heijden, 2011: 553.

van Van der Heijden worden, kortom, aan elkaar gevlochten en aangevuld met zelfbedachte reconstructies. Tonio krijgt zijn eigen genre van Van der Heijden: een requiemroman.

Rouwpoëtica

Het voornaamste doel van deze requiemroman is het levend houden van Tonio. Tonio mag niet dood zijn, de rouw mag niet over gaan, hij moet voortleven in het proza van Van der Heijden. Dit beschrijft Van der Heijden in *Tonio* (2011) als volgt:

Nee, maar ik kon wel proberen hem [Tonio] in proza levend te houden. Niet zodanig dat de mensen zouden zeggen: zijn beste proza... Maar dat ik ze, in wat voor stijl dan ook, een Tonio van vlees en bloed zou leveren.¹⁶⁵

Van der Heijden roept met herinneringen zijn zoon op. In *Tonio* (2011) haalt Van der Heijden alle technieken uit de kast, ‘om hem niet zomaar levendig te beschrijven, maar hem in al zijn levendigheid terug te halen.’¹⁶⁶ Van der Heijden houdt zich met het schrijven van de roman niet aan het idee dat rouwen een privéaangelegenheid is. Hij wil iedereen kennis laten maken met zijn overleden zoon en lijkt ook alles te willen beschrijven. Eén van de eisen van Eakin is dat de auteur *privacy* moet respecteren. Het lijkt er niet op dat Van der Heijden zelfcensuur heeft aangebracht. Ook alle familieproblemen laat Van der Heijden niet onbesproken.

Het rouwen gebeurt echter wel in een kleine sociale kring. De begrafenis van Tonio vindt plaats in een kleine groep van familie en vrienden: ‘In de kleinst mogelijke kring.’¹⁶⁷ De dood is ‘een persoonlijke tragedie’¹⁶⁸ voor de kleine sociale kring geworden. De locatie wordt geheimgehouden in verband met paparazzi. Adri vraagt zich achteraf het volgende af: ‘Hadden Mirjam en ik niet te vanzelfsprekend voor zo’n kale begrafenis gekozen? Hadden we daarmee voldoende in Tonio’s geest gehandeld? Deden we hem niet tekort?’¹⁶⁹ De emotionaliteit wordt wel geweerd tijdens de begrafenis, het verdriet komt pas als Adri en Mirjam weer samen zijn. Vergeleken met de openheid in het boek, past het in kleine kring rouwen meer bij het beeld van de moderne mens, zoals Ariès dat beschrijft.¹⁷⁰ De moderne mens probeert emotionaliteit te verbergen en rouwt in stilte, zodat niemand het merkt. En ook het bekijken van de grafsteen is maar met een paar familieleden. Het liefst rouwen Adri en Mirjam samen op de bank, met een glas verdovend medicijn (wodka-jus en gin-tonic). Adri leidt een kluizenaarsbestaan en komt zijn huis bijna niet uit, enkel als het echt noodzakelijk is. Dit sluit ook aan bij het rouwen van

¹⁶⁵ Van der Heijden, 2011 : 269.

¹⁶⁶ Van der Heijden, 2011 : 451-452.

¹⁶⁷ Van der Heijden, 2011 : 232.

¹⁶⁸ Bernts, 2001 : 12.

¹⁶⁹ Van der Heijden, 2011 : 268.

¹⁷⁰ Ariès, 1987 : 604.

de moderne mens, die rouwt in stilte, zonder dat iemand het merkt en er ‘last’ van ondervindt.

Tevens heeft Adri constant last van schaamte, schuldgevoel en voelt hij zich een verrader. Dit is ook één van de redenen voor het private van de dood van tegenwoordig. Zo zegt hij: ‘Ik voelde me een verrader jegens de Tonio die eenzaam door de Pinksternacht reed. Dat ik niet op de Stadhouderskade aanwezig was om het blinde Noodlot de weg te versperren, *dat* voelde als verraad.’¹⁷¹ In het schuldig voelen gaat Adri heel ver. Verder dan bij Palmen, die een vergelijkbare schaamte heeft ten aanzien van de dood van haar man. Adri stelt het volgende: ‘Vanaf de dag dat ik een kind wilde, had ik het ook *niet* gewild. Ergo: door mijn ingekankerde halfslachtigheid was Tonio niet levensvatbaar.’¹⁷² Mirjam en Adri spelen zelfs met suicidale gedachten. Ze komen er samen achter dat ze door moeten gaan, omdat ze samen ‘de herinnering aan hem levend’¹⁷³ moeten houden.

Uit de roman blijkt dat het verdriet, in tegenstelling tot bij Thomése, echter niet slijt. Er is geen sprake van een langzaam helend litteken. ‘Het gevoel slijt niet. Het enige dat gesleten is, is het onwerkelijke gevoel dat rekening blijft houden met het stoppen van de nachtmerrie, vandaag of morgen.’¹⁷⁴ Het ongeloof dat Tonio overleden is, dat is het enige dat slijt. ‘Dit onwelkome slijtageproces geschiedt ten gunste van de werkelijkheid, die met de harde waarheid als stormram steeds dieper bij ons binnendringt.’¹⁷⁵ Van der Heijden wil de werkelijkheid eigenlijk niet onder ogen zien. Hij houdt zich vast aan de fictie. Dat zien we ook terug in het gekozen genre.

Zoals net gezegd, proberen Adri en Mirjam hun verdriet weg te drinken. Het stoppen met drinken lukt niet, hoe graag ze het ook willen. Net zoals het schrijven van de roman, helpt het drinken van het verdovende medicijn om het verlies te verwerken of misschien wel even te vergeten. Maar helemaal vergeten is onmogelijk. Ze moeten Tonio zich blijven herinneren, vinden ze zelf. Hoewel Mirjam een geheugen als een vergiet heeft, pakt Adri zijn dagboekantekeningen erbij om alle herinneringen van Tonio op te halen. Voor Van der Heijden heeft het schrijven aan *Tonio* (2011) een therapeutisch effect. Hij zegt daar het volgende over: ‘Ik kan niet anders dan nu over hem en voor hem schrijven, omdat al het andere er momenteel niet toe doet.’¹⁷⁶ Of Van der Heijden zich houdt aan de eis van Eakin, dat de waarheid moet worden verteld, kan niet worden geconcludeerd. Hij suggereert wel de waarheid

¹⁷¹ Van der Heijden, 2011 : 272.

¹⁷² Van der Heijden, 2011 : 91.

¹⁷³ Van der Heijden, 2011 : 250.

¹⁷⁴ Van der Heijden, 2011 : 447.

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ Van der Heijden, 2011 : 432.

te vertellen, maar laat ook blijken dat fictie een hoofdrol krijgt.

Literaire rouwtechnieken

Van der Heijden lijkt in eerste instantie vooral intimiteit te creëren, maar daarnaast schept hij afstand met bepaalde technieken. Deze verschillende technieken zullen stuk voor stuk worden besproken. Het scheppen van afstand gebeurt voornamelijk door het combineren van werkelijkheid en fictie. Afstand wordt namelijk geschapen als iets minder ‘echt’ is dan het lijkt. Dit zorgt voor bescherming tegen het publieke. De relatie tussen werkelijkheid en fictie wordt door Van der Heijden middels de volgende termen aan de kaak gesteld: genre, narratieve technieken, tijd en stijl.

Ten eerste is het gekozen genre opvallend. Het genre is een requiemroman. Van der Heijden heeft dit genre zelf ‘verzonnen’. Dat het een roman is, schept afstand. Het is namelijk geen biografie, een dagboek of logboek. Het is gefictionaliseerd: er is een verhaal van de werkelijkheid gemaakt. Van der Heijden citeert enkele dagboek aantekeningen en verweeft deze in zijn requiemroman. Deze requiemroman bevat de herinnering aan het leven van Tonio en zijn dood. Van der Heijden beschrijft zijn roman als volgt:

Het lijkt erop dat we, in onze wanhopige gesprekken ’s avonds om alles van hem op te roepen en vast te houden, de reis door zijn leven opnieuw ondernemen, compleet met dit requiem als journaal. Maar het is niet meer dan een tocht zonder houvast door de tijd, een sentimental journey, een reconstructie, een lege herhaling.¹⁷⁷

Het requiem is zoals Van der Heijden in het bovenstaande citaat suggereert een reconstructie. Dat komt duidelijk naar voren. Adri en Mirjam willen tot in elk detail weten wat er gebeurd is. Het lijkt bijna een ‘whodunit’ alleen is er geen dader aan te wijzen. Van der Heijden speelt niet alleen door het genre met de grens tussen fictie en werkelijkheid, maar benoemt dit ook expliciet in *Tonio* (2011):

Kijk, dat de werkelijkheid iemands fictie achtervolgt, probeert in te halen, en soms zelfs voorbijstreeft of, nog erger, overbodig maakt, daar moet elke schrijver rekening mee houden. Geen gelamenteer, het is een van de risico’s die hij neemt bij het opzetten van een roman. [...] Ik klaagde nooit. Alleen vandaag drong de werkelijkheid met zo’n obscene en vernietigende directheid mijn fragiel geconstrueerde wereld binnen dat ik nog slechts het hoofd kon buigen – of laten hangen.¹⁷⁸

De werkelijkheid en fictie lopen bij Van der Heijden door elkaar. Wat is echt en wat is verzonnen? Hij wil het verschil niet meer zien, maar tijdens het schrijven wordt hij met

¹⁷⁷ Van der Heijden, 2011 : 354 – 355.

¹⁷⁸ Van der Heijden, 2011 : 72.

zijn neus op de feiten gedrukt: Tonio is dood. De fictie kan de werkelijkheid niet meer veranderen, de fictie neemt de werkelijkheid over. Van der Heijden kan de werkelijkheid niet meer verdraaien. Hij beschrijft dit als hij samen met Mirjam het filmpje bekijkt waarop Tonio wordt aangereden. Het wordt vergeleken met een spelletje dat Tonio speelde: ‘Alleen viel er aan *dit* spelletje niets ten goede te manipuleren.’¹⁷⁹ Hij verlangt naar de fictie, omdat hij de afloop zou willen veranderen. Anderen (lezers) verlangen juist naar de werkelijkheid. Er wordt een citaat uit een brief aan Adri verwerkt in *Tonio* (2011), haatbeklag noemt hij het: “Weet hij ook eens wat het is,’ heeft iemand ferm uitgeroepen. ‘Laat hij daar een boek over schrijven. Eindelijk iets echts.’”¹⁸⁰

Ten tweede is de stijl een belangrijk aspect om te bekijken betreffende literaire rouwtechnieken. Van der Heijden probeert de werkelijkheid te beschrijven op een zo gedetailleerd mogelijke manier. Wat de verteller meemaakt wordt tot in de kleinste details toegelicht en zijn anekdotes en herinneringen worden heel precies verteld. De verteller, Adri, reconstrueert de dood van Tonio ook nauwkeurig, omdat hij exact wil weten hoe Tonio’s laatste uren eruit zagen. De gedetailleerde stijl zorgt voor een echtheidseffect. Van der Heijden wil Tonio laten focaliseren. Dit is echter problematiserend, omdat Tonio niet meer leeft. Van der Heijden doet er alles aan om erachter te komen hoe Tonio zijn laatste dagen heeft geleefd. Hij maakt er een reconstructie van en verweeft de werkelijkheid met fictie-elementen. Dit sluit aan bij de geconstrueerde poëtica door Bousset en Goedegebuure. Zij stellen dat Van der Heijden de werkelijkheid vervlecht met manoeuvres, deze manoeuvres zijn fictionele stukken. Ook in *Tonio* wordt expliciet vermeld dat Van der Heijden de dialogen met bijvoorbeeld Jenny – een meisje waarvan Tonio foto’s heeft gemaakt voor zijn dood- zelf reconstrueert. Van der Heijden is zich ervan bewust dat het focaliseren vanuit Tonio problematisch is. Hij stelt het volgende:

Dit wordt geen ongeautoriseerde biografie over Tonio, maar wel zoiets als een ongeautoriseerd requiem. Ben ik me er voldoende van bewust dat Tonio’s visie op sommige gebeurtenissen anders is geweest dan de mijne nu? Zou hij sommige feiten niet liever helemaal onvermeld hebben gezien?¹⁸¹

Nadat Van der Heijden dit schrijft, schetst hij een herinnering aan Tonio waarin Adri zijn portret tekent, daar een gat in maakt, en Tonio’s speen erin steekt. Tonio barst in tranen uit en is ontroostbaar. Van der Heijden vraagt zich af waarom hij zo moest huilen: ‘Was de in de

¹⁷⁹ Van der Heijden, 2011 : 610.

¹⁸⁰ Van der Heijden, 2011 : 351.

¹⁸¹ Van der Heijden, 2011 : 469.

tekening verwerkte speen net een realistisch detail te ver, waardoor het jongetje tegenover Tonio zijn privilege leek te hebben ingepikt?¹⁸² Dit zou ook voor de roman kunnen gelden. Hoe realistisch heeft Van der Heijden zijn roman over zijn overleden zoon gemaakt?

Bovendien is *Tonio* (2011) geschreven vanuit het ik-perspectief, zoals de meeste autobiografische boeken. Soms spreekt Van der Heijden eveneens vanuit het perspectief van Mirjam. Van der Heijden noemt alle personages bij naam en soms zelfs troetelnaampje, zoals Toto voor Tonio en Minchen voor Mirjam. Dit scheidt intimiteit. Op sommige momenten spreekt Van der Heijden Tonio zelf aan: ‘Tonio, door jou ben ik alles kwijt. Mijn leven. De hoop om jou aan mijn sterfbed te hebben. Aardse goederen waren er ten gunste van jou. Omdat er geen reden is ze nog langer na te streven, raak ik ze kwijt.’¹⁸³

Een vierde aspect dat besproken dient te worden is de tijd. *Tonio* (2011) is niet erg gestructureerd. De roman bestaat uit het heden, waarin herinneringen uit het verleden worden opgeroepen en waar wordt nagedacht over de toekomst. Flarden van herinneringen komen naar voren. Dit zorgt voor een echtheidseffect, want onze herinneringen zijn immers tevens fragmentarisch, aldus Missine. Alles wordt achronologisch weergegeven, dat zorgt voor een authentiek effect. Over de structuur wordt het volgende gesteld door Van der Heijden:

Moest ik er, juist vanwege de grillen van het waargebeurde, een strenge structuur in aanbrengen? Of mocht ik me beroepen op de chaotische draaikolk van gevoelens en ervaringen waarin wij meegezogen werden, zodat ook het relaas van onze rouw alle kanten op kon slingeren?¹⁸⁴

Van der Heijden probeert orde aan te brengen in de chaos, dit lukt echter niet geheel: ‘Ik kijk terug op mijn verleden, [...] ik zie alleen nodeloos tijdverlies. Vruchteloos geknoei met dagen en maanden en jaren.’¹⁸⁵ De orde wordt uiteindelijk gecreëerd door gebruik te maken van de literaire techniek compositie. Het besef van de dood van Tonio komt met de tijd, zoals al is aangegeven. ‘Ook de werkwoordsvormen speelden hun spel van leven en dood.’¹⁸⁶ De zin ‘ik hield van hem’ krijgt Adri niet uit zijn mond. De liefde ‘in de onvoltooid tegenwoordige tijd, [is] voor eeuwig afgesneden van de geliefde in de onvoltooid verleden tijd. De vraag die Van der Heijden zichzelf stelt is: ‘Als de taal al zo tegenwerkt, wat verwachten wij dan nog van het levend houden van Tonio in woorden?’¹⁸⁷ Het spel met de tegenwoordige en verleden tijd en het bewustzijn daarvan door de auteur zorgt voor een wisselwerking tussen vervreemding en

¹⁸² Van der Heijden, 2011 : 470.

¹⁸³ Van der Heijden, 2011 : 497.

¹⁸⁴ Van der Heijden, 2011: 554.

¹⁸⁵ Van der Heijden, 2011: 493.

¹⁸⁶ Van der Heijden, 2011 : 474.

¹⁸⁷ Van der Heijden, 2011 : 534.

nabijheid. De ongrijpbaarheid van de tijd, maar ook de ontoereikendheid van taal wordt beschreven.

Tot slot spelen herinneringen in *Tonio* (2011) een grote rol. Van der Heijden is zich er niet zeker van of hij alles precies zo herinnert zoals het was. Hiervan is hij zich bewust en hij benoemt het expliciet. ‘Wat ik me van de rest van ons gepraat nog herinner, is dat de meeste zinnen begonnen met: ‘Ik zou...’ Of: ‘We zouden...’ En dat thuis bevallen of bevallen in het ziekenhuis ter sprake kwam.’¹⁸⁸ Van der Heijden heeft echter ook nog een dagboek waarop hij terug kan grijpen. Het geheugen van Mirjam is sinds 23 mei een zeef geworden.¹⁸⁹ De herinneringen zijn het enige dat ze nog hebben, en die moeten gekoesterd worden.

Conclusie

Tonio (2011) heeft voor Van der Heijden naar eigen zeggen een therapeutisch effect gehad. Hij moest het boek schrijven, iets anders kon hij niet. Adri en Mirjam rouwen vooral samen met hun verdovende medicijn, en spreken over vroeger, halen herinneringen op. Ze rouwen in stilte, zoals de maatschappij dat van de moderne mens verlangt. Ze laten niet aan anderen merken dat ze rouwen. Het leven van alledag kunnen ze echter niet oppakken. Het verdriet slijt niet, het ongeloof dat Tonio dood is wel en dat maakt het verdriet alleen maar erger. Van der Heijden heeft een genre bedacht: een requiemroman. Dit genre werkt fictionaliserend. Het perspectief ook, omdat Van der Heijden *Tonio* wil laten focaliseren, terwijl dit onmogelijk is. De literaire techniek waarvan hij vooral gebruik maakt is compositie: de vervlechting van dagboek aantekeningen met fictionele elementen en reconstructies zorgt voor bescherming. Zijn gedetailleerde stijl en achronologische weergave veroorzaken daarentegen wel een echtheidseffect. Tevens lijkt Van der Heijden alles te willen vertellen en lijkt hij geen grens op te stellen tegen het publieke.

Besluit

Hoewel de autobiografische werken van Thomése, Palmen en Van der Heijden allen over het rouwen na de dood van een dierbare gaat, zijn ze wel degelijk anders. In dit hoofdstuk heb ik zowel de rouwpoëtica, die de auteurs aanhangen, beschreven als de literaire rouwtechnieken, die ze gebruiken om afstand te scheppen of intimiteit te suggereren. Dit om de hoofdvraag te kunnen beantwoorden: hoe bakenen de auteurs - Thomése, Palmen en Van der Heijden - de

¹⁸⁸ Van der Heijden, 2011: 56.

¹⁸⁹ Van der Heijden, 2011: 302.

grens af tussen publiek en privé?

Ten eerste zijn de rouwpoëtica's van de auteurs beschreven. Thomése en Van der Heijden lijken zich te houden aan de rouwopvattingen van de moderne Westerse mens, zoals beschreven door Ariès en Bernts. Beiden rouwen ze in stilte, zonder dat iemand er last van heeft. Ze zien rouwen als een privéaangelegenheid. Ze rouwen samen met hun partners. Het litteken heelt in beide gevallen niet en ze benoemen dit expliciet in hun romans. Taal betekent voor de schrijvers echter iets anders. Voor Thomése is de taal ontoereikend, maar moet hij het ermee doen, omdat dat het enige is wat hij heeft. Van der Heijden gebruikt de taal echter om het ongeluk van zijn zoon te reconstrueren. Palmen rouwt niet in stilte, en lijkt rouwen ook niet als privéaangelegenheid te zien. Haar *Logboek* is zeer intiem, en ze schuwt dan ook geen privégevoelige informatie. Hoewel Van der Heijden rouwen wel als privé ziet, komt dit niet overeen met de gedetailleerde beschrijvingen in *Tonio* (2011). Het uitgeven van een boek met zoveel privacygevoelige informatie staat tegenover de gedachten over de dood van de moderne mens om in privé te rouwen.

Ten tweede gebruiken de auteurs verschillende literaire rouwtechnieken. Thomése, Palmen en Van der Heijden stellen ieder op een andere manier een grens op tussen publiek en privé. Thomése beschermt zich vooral door zijn afstandelijke en literaire stijl. Bovendien worden zijn karakters niet bij naam genoemd, en vindt er geen ontwikkeling plaats door de fragmentarische weergave van herinneringen. Ook is er een afkeer van sentimentaliteit waarneembaar in *Schaduwkind* (2003). Thoméses emoties en privacygevoelige informatie over zichzelf, zijn vrouw of familie worden niet verstrekt. Dit in tegenstelling tot bij *Logboek van een onbarmhartig jaar* (2009) en *Tonio* (2011), waarin de gevoelens van Palmen en Van der Heijden juist centraal staan en niet de taal. Palmen kiest als enige van de drie niet voor een roman, maar voor een logboek. Hoewel het paradoxaal lijkt, is fictie haar grootste wapen tegen het publieke. Zij bakent de grens af met het genre, omdat zij het naar haar eigen hand zet. Zij houdt zich net als Van der Heijden niet aan de eisen van Eakin. De waarheid vertellen, is volgens Palmen onmogelijk. Van der Heijden lijkt echter het meeste prijs te geven. Zijn gedetailleerde achronologische herinneringen aan Tonio zijn zo beschreven, dat het lijkt alsof Tonio nog leeft. Dat is ook het doel van Van der Heijden geweest met zijn requiemroman. Met de compositie van reconstructies, fictie en werkelijkheid bakent Van der Heijden een grens af. Hij lijkt geen waarde te hechten aan zijn *privacy*, die van Mirjam, Tonio en zijn familie. Toch speelt hij net als Palmen veel met de grens tussen fictie en werkelijkheid.

6. Presentatie auteurs in mediaoptredens en interviews

Inleiding

Thomése, Palmen en Van der Heijden verschijnen geregeld in nationale praatprogramma's, zoals *De Wereld Draait Door* en *Pauw & Witteman*. Daar vertellen ze over hun autobiografische boeken. Ook zijn ze geïnterviewd over hun boeken. De uitspraken die deze schrijvers doen, kunnen bijdragen aan de beantwoording van de hoofdvraag. Ze kunnen een grens afbakenen door middel van bepaalde rouwopvattingen en door zichzelf te positioneren. Er wordt in dit hoofdstuk gekeken naar relevante uitspraken uit zowel mediaoptredens als interviews. De optredens en interviews zijn onderdeel van de versexterne poëtica.

*6.1 P.F. Thomése – *Schaduwkind* (2003): een conversatie tussen twee ouders*

Thomése verzet zich tegen de media en commercialiteit in zijn essay 'De narcistische samenzwering' (1998), maar treedt wel regelmatig op in praatprogramma's. Over *Schaduwkind* (2003) heeft hij zich echter nooit veel uitgelaten. Literair criticus en redacteur van *Vrij Nederland* Jeroen Vullings schrijft hierover het volgende: 'Over vrijwel alles wil Thomése breeduit vertellen. Maar over dit verdriet en de rouw is hij zwijgzaam. Wat hij wil zeggen, staat tenslotte in *Schaduwkind*.'¹⁹⁰ Welke uitspraken doet Thomése wel over *Schaduwkind* (2003)? Kunnen daaruit bepaalde rouwconventies worden gedestilleerd? In deze paragraaf destilleer ik rouwopvattingen en literaire rouwtechnieken uit interviews van Vullings. Mediaoptredens van Thomése worden niet gebruikt, omdat hij zich daar niet expliciet uitlaat over *Schaduwkind* (2003).

In een interview met Vullings 'Alleen in zijn kamer. Profiel P.F. Thomése' (2008) vertelt Thomése over het verschijnen van *Schaduwkind* (2003). Hij beweert het volgende: 'Ik schreef het voor mezelf, voor publicatie vond ik het ongeschikt.'¹⁹¹ Zijn uitgever Mizzi van der Pluim vond dat het toch uitgegeven moest worden en Thomése heeft zich door haar laten overtuigen.¹⁹² Hij zegt daarover het volgende: 'Ik kon sowieso niet naar buiten treden in die tijd, letterlijk. Ik kwam nergens meer en ik vond al die boeken die iedereen schreef totaal niet belangwekkend.'¹⁹³

¹⁹⁰ Vullings, 2008.

¹⁹¹ Ibidem.

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ Ibidem.

Ook wordt de tegenstrijdigheid van Thoméses poëtica en *Schaduwkind* (2003) aan de kaak gesteld. Thomése reageert als volgt:

Gekunsteld is een pejoratieve term geworden. Maar alles wat je schrijft, is kunstmatig. Alleen is niet elke kunst zich bewust van vorm. Als je iemand kent, is "echt gebeurd" genoeg. Maar ken je iemand niet, dan wordt het gebrek aan vorm lachwekkend. Wie publiceert, richt zich per definitie tot onbekenden, dus kun je niet zonder vorm. Daarom kan ik uit *Schaduwkind* voorlezen. De clichés moest ik vermijden; ik had mijn kind onrecht gedaan met bidprentjes of verregende teddyberen. Zulke clichématige uitingen bij oprecht verdriet zijn echt bedoeld, maar pakken uit als leugens.¹⁹⁴

In deze reactie beschrijft hij zijn eigen poëtica met betrekking tot zijn autobiografisch werk. Tevens wordt in dit citaat beschreven waarom hij voor deze stijl heeft gekozen, voor een afstandelijke stijl. De clichématige uitingen ontbreken, omdat Thomése zijn dochtertje recht wilde doen. Een conventie van Thomése is dus om clichés te vermijden. De vorm blijft dus het belangrijkste voor Thomése, zoals hij ook beschrijft in zijn poëtica.

Daarnaast komt Makira Mual (de vrouw van Thomése) aan het woord in het interview. Zij stelt dat ‘*Schaduwkind* [eigenlijk] een conversatie [is] geweest tussen ons. Er werd gesproken tussen ons via wat hij [Thomése] schreef.’¹⁹⁵ De conversatie die heeft geleid tot *Schaduwkind* (2003) is dus heel privé. Dat rouwen een privéaangelegenheid is, komt in dit citaat expliciet naar voren. Een andere passage uit de reactie van Mual is dat ze rapporteert enkel de waarheid te kunnen vertellen:

Het is door onze ervaring alsof je een waarheidsserum hebt gekregen; je ontdoet je van de onechtheid van het bestaan om je heen, ook met mensen die je kent. Er is een enorme concentratie in zo'n periode. Het was geen mooie periode, het woord is: intens.¹⁹⁶

Thomése doet andere relevante uitspraken in een ander interview naar aanleiding van de roep om moraal in Nederlandse literatuur in 2009. In *Vrij Nederland* worden Robert Vuijsje en Thomése geïnterviewd door Vullings. Beiden wordt seksisme verweten en Vuijsje ook nog racisme. In dit debat worden de personages gelijk gesteld aan de auteurs. Thomése probeert uit te leggen dat een schrijver personages verzint. Dit keer gaat het om de romans *Vladiwostok!* (2007) en *J. Kessels: The Novel* (2009), maar Thomése maakte de gelijkstelling tussen hem als schrijver en personage eerder mee met *Schaduwkind* (2003).¹⁹⁷

¹⁹⁴ Vullings, 2008.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ Ibidem.

¹⁹⁷ Vullings, 2009.

Ik maakte het al met Schaduwkind mee dat het boek werd teruggebracht tot mijn persoon. Tot een larmoyante hartenkreet. Dat wordt op internet eindeloos herhaald en bij een lezing krijg je die drollen weer geserveerd.¹⁹⁸

Vuijsje duidt het probleem als volgt: ‘Mensen willen enkel weten of het waar gebeurd is.’¹⁹⁹ En dat is het in hoofdstuk twee genoemde probleem met autobiografische romans. Er is honger naar realiteit, en niet meer naar literatuur. Het lijkt de lezer van nu niet meer uit te maken in welke vorm de inhoud gegoten is, als het maar echt gebeurd is. Dit is exact het probleem waar Thomése mee worstelt, maar het debat dat ontstaat zoekt hij ook zelf op.

Vullings stelt bijna aan het eind van het interview de volgende vraag: wat zou voor jullie een reden zijn om niet meer te schrijven? Thomése beantwoordt deze vraag als volgt:

Als het misbruikt zou worden voor verkeerde doeleinden, verkeerd zou worden uitgelegd. Met de vertalingen van Schaduwkind zag ik schrikwekkende dingen. Ondertitels, allemaal larmoyante, tearjerkerige troep. Vuilspuiterij onder mijn naam. Met hele enge plaatjes op de voorkant.²⁰⁰

Met deze opvatting bevestigt hij de afkeer tegen het sentimentalisme die hem is verweten. Op de voorkant van deze kافتen stonden geen kinderlijkjes, waaraan je zou denken bij enge plaatjes, maar kinderkleertjes en schoentjes. Thomése stelt: ‘Als ik dat geweten had, had ik het verboden.’²⁰¹ Deze sentimentele voorkanten worden door Thomése niet gewaardeerd, clichés moeten worden vermeden. Daarnaast beweert Thomése dat hij niet meer zou kunnen schrijven: ‘als er iets is in het persoonlijke leven, iets met de kinderen of zo.’²⁰² Dat is op z’n minst opmerkelijk te noemen, omdat hij een boek heeft gewijd aan het overlijden van zijn dochtertje, Isa.

6.2 Connie Palmen – Bloot geven en toch grenzen stellen

Palmen lijkt graag in de media te verschijnen, blijkens de hoeveelheid televisieoptredens waar we haar in terugzien. Daarentegen noemt ze roem en haar eigen naam niet in één zin, zoals Xandra Schutte, hoofdredacteur van *De groene Amsterdammer*, stelt.²⁰³ Ze is echter wel beroemd. Dit komt (groten)deels door het succes van haar boeken over haar twee overleden echtgenoten. Ze geeft haar privéleven prijs aan wie dat lezen wil. Toch lijkt ze zich te beroepen op de fictie. Ze stelt daarmee een grens vast. Kan dat ook bij het genre dat ze heeft uitgekozen

¹⁹⁸ Vullings, 2009.

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ Ibidem.

²⁰¹ Ibidem.

²⁰² Ibidem.

²⁰³ Schutte, 1998.

om de rouw van Hans van Mierlo te beschrijven? Heeft ze zelfcensuur toegepast in het *Logboek*? Dat zijn vragen die ik in deze paragraaf aan de hand van mediaoptredens en interviews wil beantwoorden. Ik zal enkel voor de hoofdvraag relevante uitingen behandelen.

In het interview ‘Ik ben Palmen niet’ (1998) met Schutte reageert Palmen op de vele kritieken op *I.M.* (1998). Schutte verwoordt dit als volgt: ‘De media zijn, zoals ze het zelf noemt, een monster. Een lief en soms ook slim monster dat altijd honger heeft. En waar wil het monster het liefst mee worden gevoed? Niet met literatuur, maar met levensverhalen.’²⁰⁴ Eigenlijk stelt Palmen dat het onderscheid tussen privé en publiek immers toch al weggevaagd is, dus de media kunnen hun verhalen krijgen. Toch kiest zij ervoor de term autofictie te introduceren, waaruit blijkt dat zij en haar literaire personage niet één en hetzelfde zijn. Haar uitingen zijn zeer paradoxaal, dit is ook al opgemerkt in de analyse van het *Logboek*. Dit is het probleem waar Palmen mee worstelt. In haar *Logboek* geeft ze zichzelf bloot, maar ze doet stappen terug door grenzen te stellen. De manieren waarop ze met deze grenzen omgaat, worden besproken aan de hand van mediaoptredens en interviews.

Palmen doet in een interview met redacteur Liesbeth Smit in *de Libelle* uitspraken over het genre van haar werk over Hans van Mierlo:

Toen begon ik pas twee jaar na zijn dood met schrijven en bedacht ik eerst de vorm en de thematiek, terwijl ik nu 48 dagen na het overlijden van Hans ben gaan schrijven zoals ik nog nooit geschreven had. Het is een logboek over rouw geworden. Een rauw boek. Dit keer ontbreekt de buffer tussen mij en mijn lezerspubliek: ik word niet beschermd door het romaneske, het literaire. Ik kan me nergens achter verschuilen.²⁰⁵

Ze stelt dat ze niet wordt beschermd door de fictie. In het vorige hoofdstuk is echter geconcludeerd dat ze wel het romaneske in haar *Logboek* heeft verwerkt, ondanks dat het genre zich daar niet voor leent. In het interview van *de Libelle* is ze dan ook zeer ambivalent, als ze later in het stuk het volgende zegt: ‘Door bijvoorbeeld de thematiek in te dikken, tekst weg te gooien en te spelen met data kwam het genot van het schrijven terug.’²⁰⁶ Haar genre beschermt haar dus niet, maar de invulling ervan wel. Het genre, logboek, zorgt ervoor dat er geen grens kan worden gesteld aan het verpubliceren, maar omdat Palmen het genre zichzelf toegeëigend, kan ze grenzen stellen. Tevens beschermt deze opmerking haar tegen het publieke, omdat eruit blijkt dat ze verhult, verzwijgt, indikt en verandert.

²⁰⁴ Schutte, 1998.

²⁰⁵ Smit, 2011.

²⁰⁶ Ibidem.

Daarnaast beschrijft ze dat het schrijven van het *Logboek* een soort ritueel voor haar was, ofwel dwangarbeid. Ze is bang om te vergeten wat rouwen is en wat voor gevoel dat met zich meebrengt. Ook is ze bang om Hans van Mierlo te vergeten, vertelt ze bij *Pauw en Witteman*.²⁰⁷ Zij belde de paparazzi op voor foto's van de begrafenisstoet, terwijl wij [de samenleving] juist het gevoel hebben dat dat niet kan, stelt Pauw.²⁰⁸ Dat rouwen privé is in de moderne tijd komt in de opvatting van Pauw naar voren. Palmen zegt het echter fantastisch te vinden: 'Want ik herinnerende het me niet meer.'²⁰⁹ En net zoals in haar *Logboek* vergelijkt ze rouwen met liefde: 'Dat je zo graag bij iemand wilt zijn.'²¹⁰ In het programma *Eva Jinek op zondag* interviewt Eva Jinek Palmen, waarin Palmen rouwen opnieuw vergelijkt met verliefdheid: ze zou 'een beetje ontoerekeningsvatbaar'²¹¹ zijn, net als bij verliefdheid. De fysieke pijn van rouw, het dierlijke, wordt bijna altijd weggelaten in rouwliteratuur. Palmen wilde het daarom juist wel beschrijven.

Of Palmen zelfcensuur heeft toegepast, wordt eveneens besproken met Jinek. Zo zegt Palmen: 'Ik weet ook heel goed wat ik niet heb opgeschreven.'²¹² In een bepaalde passage heeft ze 'machtige geslacht' vervangen door 'handen'. Jinek stelt de vraag waarom ze dit heeft veranderd. Palmen reageert: 'Ik heb advies van vrienden gehad, die zeiden dat moet je niet doen. Dat zou afleiden van de rest.'²¹³ Ze heeft dus wel degelijk nagedacht over bepaalde passages en het effect daarvan. Een onderwerp dat wel in het *Logboek* staat is haar drankgebruik. Ze heeft niet getwijfeld of dit erin zou komen: 'Ik heb in de ongeremde staat geschreven. Er staat zoveel niet in rouwliteratuur, het moet er ook gewoon maar staan. Ik had geen zin om het te verfraaien of te verdoezelen.'²¹⁴ Eveneens vragen Pauw en Witteman of ze een bepaalde grens van te voren heeft bepaald. Palmen: 'Aanvankelijk niet, want dat zou me teveel geremd hebben in dat nogal ongeremde schrijven dat ik in het begin deed. Ik zie later wel wat ik ermee doe. Ik heb uiteindelijk een vrij rigoureuze selectie en een rigoureuze zelfcensuur toegepast. Met het oog op anderen, met mezelf, Hans, met de kinderen.'²¹⁵

Er wordt Palmen vaak schaamteloosheid verweten. Pauw en Witteman vragen naar de verwijten betreffende de openhartigheid en schaamteloosheid. Palmen stelt het volgende:

²⁰⁷ *Pauw & Witteman*, 2011.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ Smit, 2011.

²¹¹ *Eva Jinek op zondag*, 20 november 2011.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ *Pauw & Witteman*, 2011.

Voor openhartigheid ben ik niet bang, ook niet wat anderen zouden bestempelen als schaamteloos. Daar heb ik als schrijver weinig last van. Ik schaam me in het dagelijks leven bovenmatig. Dat heb ik als ik schrijf niet. Dat neemt niet weg dat ik ook mijn eigen werk nog kan cesuren.²¹⁶

Tot slot wil ik de therapeutische functie van het *Logboek* bespreken. Jinek vraagt of het geholpen heeft om het boek te schrijven. Daarop wordt het volgende geantwoord:

Ik heb het gedaan, weet niet hoe het geweest zou zijn als ik het niet had gedaan. Wat wel geholpen heeft, is dat het boek er opeens lag. Ik kreeg iets terug van waar ik het verder mee moet doen. Dat ik op z'n minst nog schrijver ben. Die schrijver is er wel nog. Het geeft een gevoel van kracht.²¹⁷

Jinek noemt vervolgens het woord troost, waar Palmen mee instemt. Vervolgens beweert Palmen: 'Ik schrijf niet voor mezelf, ik schrijf geen zin voor mezelf. Het is bedoeld voor anderen.'²¹⁸ Ze wil namelijk vragen beantwoorden voor anderen, die hetzelfde meemaken, omdat iedereen altijd vergeet hoe het rouwen gaat, en hoelang het duurt. Daarmee zou het boek een therapeutische functie voor de lezer kunnen hebben. Tenminste, dat was het doel dat Palmen met haar *Logboek* wilde bereiken. Daarnaast heeft het troost geboden voor Palmen, blijkens haar instemming met Jinek.

6.3 A.F. Th. van der Heijden – *Tonio in leven houden in Tonio-waardige literatuur*

Van der Heijden hield er na de dood van Tonio een kluizenaarsleven op na. Hij kwam het liefst helemaal niet buiten, enkel om met Mirjam naar de geitenboerderij te gaan. Het kluizenaarsleven duidt erop dat hij rouwen ziet als privéaangelegenheid. Volgens Ariès mag rouwen niet publiekelijk worden getoond in deze tijd en daar houdt Van der Heijden zich aan. Hij had zich teruggetrokken uit het publieke domein: mediaoptredens deed hij helemaal niet, interviews liever ook niet, zo wel dan schreef hij de antwoorden. Toch zat hij in 2013 in *College Tour* bij journalist Twan Huys. Eveneens liet hij een interview afnemen in zijn huis door Nederlands schrijver, historicus en interviewer Daan Heerma van Voss geplaatst in *Vrij Nederland*. Heeft Van der Heijden censuur toegepast in *Tonio* (2011) of heeft hij alles beschreven? Stelt hij een grens door een beroep te doen op fictie? In deze paragraaf haal ik opmerkingen van Van der Heijden uit het interview met Daan Heerma van Voss en het mediaoptreden van de *College Tour* aan, die relevant zijn voor de beantwoording van de hoofdvraag.

²¹⁶ Pauw & Witteman, 2011.

²¹⁷ Eva Jinek op zondag, 20 november 2011.

²¹⁸ Ibidem.

Ten eerste wil ik het genre bespreken. Waarom koos Van der Heijden voor een nieuw genre, vraagt Heerma van Voss in een interview over zijn nieuwe roman *De Helleveeg* (2013). Hij reageert als volgt:

Ik vond dat Tonio een nieuw woord verdiende, dat allereerst. Bovendien heb ik in dit werk, meer dan in de andere requiems, veel gebruikgemaakt van romaneske, compositorische elementen. In vorm is het een roman. In inhoud is het een gezang van rouw, machteloosheid en spijt. Maar die ondertitel is geen beginselverklaring. Waarom zou altijd moeten worden uitgelegd hoe een roman precies in elkaar zit, wie de verteller is, en waarom hij vertelt? Zoals een orgel wordt bespeeld, zo wordt een verhaal verteld. De organist, de verteller, is soms niet van belang.²¹⁹

Tonio (2011) is een eerbetoon aan zijn overleden zoon geworden, blijkt uit het bovenstaande citaat. Van der Heijden vindt het moeilijk om over Tonio als karakter te praten. Hij noemt hem dan ook ‘alomtegenwoordig spook of flexibel spook.’²²⁰ De spookgedaanten van Tonio zwerven namelijk overal rond, ‘maar het is geen last, ik ben dankbaar voor elke ronde die het spook maakt,’²²¹ aldus Van der Heijden. Waarom hij gekozen heeft voor een roman, is omdat het werk anders chaotisch was geworden: ‘Tonio-onwaardig.’²²² Dit is vergelijkbaar met wat Thomése stelt over clichés: ‘De clichés moest ik vermijden; ik had mijn kind onrecht gedaan met bidprentjes of verregende teddyberen.’²²³ Zij hebben het autobiografisch werk voor hun overleden kinderen geschreven en dat moet wel iets voorstellen.

Van der Heijden geeft wel toe dat het boek zonder fictionele elementen geloofwaardiger zou zijn: ‘Inderdaad zou de ik-verteller misschien geloofwaardiger zijn geweest als hij zich minder had bediend van stijlmiddelen en romantische technieken. Dan was hij ruwer geweest, en zijn verdriet ongepolijster.’²²⁴ Door het gebruik van deze technieken beschermt de auteur zich tegen het publieke. Hij manipuleert door het gekozen genre en stelt daarmee een grens op. Dat *Tonio* (2011) een reconstructie behelst, is eveneens zeer van belang. Het is namelijk een eigen reconstructie van de laatste tien minuten van Tonio’s leven. Hoewel Van der Heijden zich zegt schuldig te voelen bij *College Tour*, is er geen dader aan te wijzen. Het noodlot heeft toegeslagen, aldus Van der Heijden. ‘Het noodlot bedient zich van meerdere inktvisarmen om zijn gelijk te halen.’²²⁵

²¹⁹ Heerma van Voss, 2013.

²²⁰ Ibidem.

²²¹ Ibidem.

²²² Heerma van Voss, 2013.

²²³ Vullings, 2008.

²²⁴ Heerma van Voss, 2013.

²²⁵ *College Tour*, 2013.

Heerma van Voss vraagt zich af waarom het winnen van de NS publieksprijs zo belangrijk was. Van der Heijden stelt dat het vooral voor Mirjam belangrijk was, om Tonio ook via deze weg een stem te kunnen geven. Op deze manier wordt Tonio dus constant ‘in leven gehouden’ door zijn ouders. Ook de mogelijkheid tot verfilming van *Tonio* (2011) wordt direct aangegrepen, deelt Van der Heijden mee bij *College Tour*. ‘Ik wilde Tonio zo lang mogelijk een stem geven over zijn graf heen,’²²⁶ aldus Van der Heijden.

Een meisje uit het publiek van *College Tour* stelt de vraag waar iedereen benieuwd naar is: ‘Heeft u nog dingen veranderd, omdat het te confronterend was of te dichtbij kwam? Of heeft u alles opgeschreven?’²²⁷ Van der Heijdens beantwoording:

Het boek bestaat uit twee delen. Het eerste deel eindigt met het sterven van Tonio op de intensive care in het AMC. Dit is het meest confronterende van het hele boek. Dan kan je zeggen, wat kan er nog volgen. Het is een requiemroman, daar kun je lang over discussiëren wat voor genre dat is. Het is niet een afvalbak waar je alles in pleurt. Het is afhankelijk van compositie. Ik heb natuurlijk dingen moeten laten vallen. Ik ben niets uit de weg gegaan. Ik heb hem [Tonio] tot het laatste moment gevolgd. Dat is iets wat ik mezelf heb aangedaan, wat ik niet had hoeven doen. Het behoort niet direct tot een reconstructie. Ik heb willen voelen wat hij voelde gedurende die laatste 10 min van zijn leven.²²⁸

De vraag van de vele lezers wordt in deze reactie niet echt beantwoord. De zin ‘ik ben niets uit de weg gegaan’ duidt wel dat hij geprobeerd heeft alles erin te verwerken. Het genre speelt weer een grote rol: dat zorgt er immers voor dat niet alles ‘echt’ hoeft te zijn. Vandaar dat het hem beschermt. Van der Heijden lijkt hier dus mee te willen zeggen dat hij een beroep doet op fictie, maar hij heeft er wel zoveel mogelijk in willen stoppen.

Net zoals bij *Palmen* heeft het schrijven van een boek over het verlies wel geholpen, maar dan vooral voor het schrijven, niet het verwerken. Zo zegt Van der Heijden: ‘Verdriet en verlies slijt niet, maar het schrijven van dit boek heeft mij gered. Het heeft op z’n minst mijn schrijverij gered. Het heeft zoveel krachten bij mij los gemaakt, dat ik nadat het ingeleverd was ik heb gezegd: ik ga door, ik heb meer.’²²⁹ Dit is vergelijkbaar met *Thomése*, die een tijdlang eveneens alleen maar kon schrijven na de dood van Isa. Het doel van het boek was vooral de lezers kennis laten maken met Tonio. Van der Heijden lijkt het niet voor de lezer te hebben geschreven, maar vooral voor zichzelf. Hij wilde hem niet vergeten. Hieruit zou geconcludeerd

²²⁶ *College Tour*, 2013.

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ Ibidem.

kunnen worden dat het schrijven van *Tonio* (2011) wel degelijk een therapeutische functie voor Van der Heijden had.

Tot slot ziet Van der Heijden overal voortekenen, ofwel achtertekenden zoals hij dat in *Tonio* (2011) noemt, omdat hij ze pas achteraf heeft ontdekt. Een voorbeeld daarvan is dat hij om half vijf wakker werd, het tijdstip dat Tonio is overleden. Het rommelen in zijn maag zou een voorteken geweest zijn voor de dood van Tonio. Hij vult deze gedachten aan met een Orpheus-droom, waar hij nog een boek over wil schrijven. Dit vertelt hij in het interview met Heerma van Voss. In de uitzending van *College Tour* gaat hij daarop door: hij vertelt over een visioen van een wandeling onder de grond, waarbij Tonio achter hem fietst door de modder. Hij mag net zoals bij de mythe van Orpheus niet omkijken, maar hij kan wel met hem praten. Ze hebben een gesprek over het verloop van Tonio's leven.

Besluit

Thomése, Palmen en Van der Heijden doen allen uitspraken over hun autobiografische werken in interviews en mediaoptredens. Toch is te concluderen dat alle drie de boeken voortkomen uit een privéaangelegenheid: rouwen. Rouwen is in deze tijd privé zoals is aangetoond met behulp van Ariès en Bernts. De media maken rouwen echter meer bespreekbaar. Hoewel er een taboe rust op publiekelijk rouwen, wordt deze grens doorbroken door de drie schrijvers door openlijk over het verlies van hun dierbare te schrijven en te vertellen in de media.

De drie auteurs zijn zich ervan bewust dat rouwen privé is en benoemen dit expliciet in mediaoptredens en interviews. Zo vertelt Thomése dat hij *Schaduwkind* (2003) in eerste instantie niet wilde uitgeven, maar is overtuigd door zijn uitgever. Hij heeft het, kortom, niet denkend aan een publiek geschreven. Samen met zijn vrouw schreven zij de autobiografische novelle, door gesprekken met elkaar te hebben. Wij (de lezers) lezen dus de gesprekken van twee rouwende ouders. Daarbij bevinden we ons in een zeer persoonlijke situatie. Palmen expliciteert het niet voor zichzelf, maar juist voor anderen te hebben geschreven. Van der Heijden leefde als kluizenaar en wilde niets met de media delen tijdens het rouwen. Ook hieruit blijkt dat Van der Heijden bewust is van de rouwconventies van de moderne tijd. Palmen lijkt zich tegen de rouwconventies van deze tijd af te zetten, door het gekozen genre en hoe ze zich opstelt. Zij past daarentegen net als Thomése en Van der Heijden technieken toe om een grens te stellen. Daarnaast is het wel of niet meedoen aan een interview een strategie. Door een keuze te maken om mee te doen aan een interview of in een praatprogramma bakent de auteur zelf de grens af tussen het publieke en privé: de auteur kan namelijk zelf bepalen wat hij wel of niet vertelt.

De drie auteurs positioneren zich in mediaoptredens en interviews betreffende het aanhangen van rouwconventies in hun autobiografische werken. Thomése maakt zijn weerzin kenbaar tegenover clichés en sentimentaliteit. Dit zou, zo stelt hij, ook geen eer doen aan zijn overleden dochtertje, Isa. Van der Heijden heeft van zijn werk een roman gemaakt, omdat het niet ‘Tonio-onwaardig’ mocht worden. Beiden doen zij een beroep op fictie om een grens te kunnen stellen. Palmen lijkt dit niet te doen door haar keuze voor een logboek. Echter geeft zij haar eigen invulling aan het genre: ze manipuleert en beschermt zichzelf daarmee. Van der Heijden en Palmen beweren eveneens zelfcensuur te hebben toegepast. Zo heeft Palmen ‘machtige geslacht’ vervangen door ‘handen’. Palmen heeft dus bewust veranderingen toegepast. Daarnaast halen de drie de auteurs kracht uit het schrijven. Zij hebben het geschreven voor zichzelf, maar (soms) ook voor anderen. Thomése vertelt daarentegen expliciet dat hij het enkel voor zichzelf heeft geschreven. Van der Heijden wilde iedereen kennis laten maken met Tonio en zijn stem levend houden. Hij doet er dan ook alles aan om Tonio steeds opnieuw een stem te geven. Tot slot wilde Palmen alles opschrijven om anderen te helpen bij het verlies van een dierbare. Zij zegt zich te onderscheiden van andere auteurs met hetzelfde onderwerp door ‘alles’ te beschrijven.

De auteurs stellen, kortom, grenzen aan het weergeven van hun privélevens. Ze lijken zich bloot te geven in hun autobiografische boeken, maar doen stappen terug door grenzen te stellen. Deze grenzen stellen ze ook door wel of niet mee te doen aan een praatprogramma of interview. Ze passen zelfcensuur toe en doen een beroep op fictie. Thomése en Van der Heijden vinden het van belang dat het werk opgedragen aan hun dochtertje en zoon eer doet aan hun overleden kinderen. Daarom heeft Thomése naar eigen zeggen clichés vermeden en Van der Heijden een requiemroman geschreven. Palmen heeft haar aantekeningen later aangepast, en het romaneske toegevoegd.

7. Conclusie

In deze conclusie wordt een antwoord geformuleerd op de vraag: hoe bakenen de auteurs - Thomése, Palmen en Van der Heijden - de grens af tussen publiek en privé? Om deze vraag te beantwoorden heb ik gekeken naar zowel de versexterne als versinterne poëtica van de auteurs. In deze conclusie wordt het profiel van de drie auteurs geschetst. Ik beschrijf de patronen die ik heb ontdekt betreffende de rouwpoëtica's en het gebruik van literaire rouwtechnieken om grenzen te stellen aan het verpubliceren in de poëtica's, werken en mediaoptredens van de auteurs.

Thomése, Palmen en Van der Heijden komen tegemoet aan de rouwconventies en tradities van de moderne wereld, zoals is afgebakend door Ariès en Bernts. Rouwen wordt namelijk gezien als privéaangelegenheid. De rouwenden behoren volgens de moderne rouwconventies te rouwen zonder hulp van de maatschappij en het liefst zonder dat iemand daar last van heeft. De dood lijkt aan de andere kant ook openlijker besproken te worden. De drie auteurs schrijven over het rouwen en vertellen erover in de media. Ze laten ons meekijken met het rouwproces dat zich afspeelt in hun persoonlijke wereld, maar zien het proces wel als privé.

Eerst wil ik de poëtica's van de auteurs bespreken. Thomése stelt in zijn poëtica dat de vorm het belangrijkste moet zijn en niet de inhoud. Hij wil zijn persoonlijke leven niet met het publiek delen en richt zich daarom enkel op de vorm. De stijl is zijn expressie van individualiteit. In zijn poëtica stelt hij een grens, doordat hij zich afzet tegen het autobiografisme. Palmen legt eveneens de nadruk op de vorm in haar poëtica. Daarnaast noemt ze rouwen privaat en pretendeert ze enkel 'het persoonlijke' te beschrijven. Toch lijkt zij een meer open opvatting over rouw te huldigen dan de andere twee auteurs. Van der Heijden beweert in zijn werken de werkelijkheid te beschrijven met daarop een eigen visie. Het persoonlijke leven van Van der Heijden staat centraal in zijn roman. Hij manipuleert de werkelijkheid met manoeuvres, zoals hij dat in zijn poëtica noemt.

Vervolgens heb ik bekeken welke literaire rouwtechnieken worden gebruikt door de auteurs in hun autobiografische werken. De eerste manier waar de auteurs een strategie uitvoeren, is door de keuze van een bepaald genre. Van der Heijden heeft een nieuw genre bedacht: requiemroman. Ook Thomése heeft gekozen voor een roman. Palmen slaat een andere koers in, zij kiest namelijk het logboek als genre. Met haar *Logboek* lijkt zij meer intimiteit op te wekken dan haar collega's, maar de invulling van het *Logboek* zet ze naar haar eigen hand. Doordat ze het naar haar eigen hand zet, houdt ze zich toch aan de rouwconventies van de moderne tijd. Ze problematiseert het genre en manipuleert het. Een voorbeeld van bewuste

manipulatie is dat ze de tijd heeft veranderd in tegenwoordige tijd, dit expliciteert ze in haar *Logboek*. Ook wordt nadrukkelijk genoemd dat ze de waarheid niet zou kunnen weergeven. Als lezer kun je de verteller dus niet vertrouwen. Deze reflecties in het *Logboek* zorgen ervoor dat ze een grens stelt. Ten tweede wil ik de literaire technieken bespreken. Thomése wijkt namelijk op een ander punt af van Palmen en Van der Heijden, namelijk qua stijl. Zijn stijl is afstandelijk en hij maakt gebruik van poëtisch taalgebruik, dit in tegenstelling tot de openhartige beschrijvingen van Van der Heijden en Palmen. Zij scheppen met hun stijl juist intimiteit. Daarnaast wekt de achronologische fragmentarische weergave van gebeurtenissen een gevoel van intimiteit op. Dat is het geval bij Thomése en Palmen. Van der Heijden geeft de herinneringen ook achronologisch weer. Er is in *Tonio* (2011) echter geen sprake van fragmentarische weergave, maar juist gedetailleerde beschrijvingen, die wel een echtheidseffect meebrengen. Tevens is de sentimentaliteit, waarvan Thomése een afkeer heeft ook in de inhoud terug te vinden. De karakters in *Schaduwkind* (2003) worden niet bij naam genoemd, dit lijkt afstandelijk, maar Isa krijgt wel koosnaampjes toegewezen. Dit zorgt weer voor intimiteit. Dit zien we ook terug bij Van der Heijdens *Tonio* (2011). Tot slot zien we bij Tonio niet enkel fictie en werkelijkheid door elkaar lopen, maar zelfs reconstructies. Van der Heijden probeert Tonio aan het woord te laten. Compositie is voor Van der Heijden de literaire techniek waarmee hij de grens tussen publiek en privé bewaakt.

Ten slotte heb ik de mediaoptredens van de auteurs bekeken. Thomése stelt net als in zijn poëtica dat de vorm het belangrijkste moet zijn. Clichés worden door hem bewust vermeden. Dit zou namelijk geen eer doen aan zijn dochttertje. Ook beschouwt hij rouwen als privé. Zijn uitgever heeft hem over moeten halen om het uit te geven, omdat hij dat niet wilde, zo vertelt hij in een interview met Vullings. Tevens blijkt uit dit interview dat *Schaduwkind* (2003) een gesprek is tussen Thomése en zijn vrouw: wij (de lezers) bevinden ons dus in een zeer persoonlijke situatie. Van der Heijden trok zich terug uit het publieke domein om alleen nog maar te schrijven. Toch deed hij uiteindelijk mee aan *College Tour* en interviewde Heerma van Voss hem in zijn huis. Hij schreef *Tonio* (2011) om zijn zoon een stem te geven en iedereen met hem kennis te laten maken. Van der Heijden doet een beroep op de fictie op een grens te stellen. Palmen beschrijft haar gevoelens uitgebreid en zoekt juist de media op om haar rouw te delen. Ze wilde ‘alles’ opschrijven wat ze meemaakte tijdens haar rouwproces om anderen te kunnen helpen. Hoewel ze haar *Logboek* in ongeremde staat heeft geschreven, zoals ze zelf zegt, noemt ze eveneens dat ze zelfcensuur toegepast heeft. Zo heeft ze ‘machtige geslacht’ vervangen door ‘handen’, omdat het eerste teveel zou afleiden. De auteurs lijken zich, kortom, bloot te geven door een autobiografische roman uit te geven, maar doen stappen terug door

grenzen te stellen. Door wel of niet mee te doen aan een mediaoptreden wordt ook een grens bepaald.

Concluderend: alle drie de auteurs hebben hun eigen middelen om een grens tussen publiek en privé af te bakenen. Zo houdt Thomése voornamelijk afstand van het publieke door zijn formele poëtische stijl zonder sentimentele toevoegingen. In interviews laat hij niet veel los over *Schaduwkind* (2003), omdat alles in de roman zelf al beschreven staat, aldus Thomése. Niets loslaten in een interview is een strategie om een grens af te bakenen. Van der Heijden hield er na de dood van Tonio een kluizenaarsbestaan op na, en de literaire techniek ter afbakening van de grens tussen publiek en privé is voor hem is compositie. Dit komt eveneens terug in zijn poëtica, waarin hij schrijft altijd te manoeuvreren in zijn persoonlijke leven. Palmen lijkt zich bloot te geven, maar speelt een spel met de werkelijkheid en de fictie en doet stappen terug door het genre logboek naar haar eigen hand te zetten. Zij biedt in haar *Logboek* en in interviews vooral expliciete reflecties aan. Je zou kunnen zeggen dat de auteurs zich bevinden in een glazen huis, waar het gelokte publiek naar binnen gluurt, nieuwsgierig naar het persoonlijke rouwproces, dat de auteurs ondergaan. De auteurs zorgen er echter met verschillende literaire technieken voor dat de luxaflex voor de ramen gesloten kan worden, wanneer zij dat willen.

Literatuurlijst

- 'Alles is tekst: twee soorten postmodernisme'. Internet: <
<http://www.literatuurgeschiedenis.nl/ig/20ste/literatuurgeschiedenis/ig20014.html> >
geraadpleegd op 5 februari 2014.
- Ariès, Phillipe. *Het uur van de dood. Duizend jaar sterven begaven, rouwen en gedenken*. Amsterdam: Elsevier, 1987.
- Bernts, Ton. 'Jongeren in rouw'. In: *Kaski*, rapport nummer 484, juni 2001.
- Bousset, Hugo. 'Over A.F.Th. van der Heijden I+II+III' In: Hugo Bousset, *De gulden snede. Over Nederlands proza na 1980*. Meulenhoff-Kritak, Amsterdam-Leuven, 1993, p. 203-230.
- *College Tour*. Twan Huys. Nederland 3, NTR, 24 mei 2013.
- Dorrestein, Renate. *Het geheim van de schrijver*. Amsterdam: Contact, 2000.
- Eakin, Paul John. 'Talking about Ourselves: The Rules of the Game'. In: *Living Autobiographically*, 2008, p. 1-51.
- ETTY Elsbeth. 'Zij is voor altijd in de taal gelegd.' In: *NRC*, 2003.
- *Eva Jinek op zondag*. Bert van der Veer & Eva Jinek. Nederland 1, WNL, 20 november 2011.
- Franssen, Gaston; Op de Beek, Esther. 'Effect'. In: Jan Rock, Gaston Franssen, en Femke Essink (red.), *Literatuur in de wereld. Handboek moderne letterkunde*. Nijmegen, Van Tilt, 2013, p. 224 – 249.
- Gerbrandy, Piet. 'Wanhoopsmoeder'. In: *Volkscrant*. Internet:
<<http://www.volkscrant.nl/vk/nl/2844/Archief/archief/article/detail/691301/2004/03/12/Wanhoopsmoeder.dhtml>> 12 maart 2004.
- Gibson, Margaret. 'Death and mourning in technologically mediated culture', in: *Health Sociology Review*, nr.16, 2007, p. 415-424.
- Goedegebuure, Jaap. 'Postmoderne modernisten en modernistische postmodernen. Nederlandstalige schrijvers van de twintigste eeuw herlezen.' In: *Nederlandse letterkunde* 6, 2001, p. 13-31.
- Hanssen, Léon. 'Een dorst die nooit overgaat'. In: *Trouw*, 12 juni 2004.
- Heerma van Voss, Daan. 'Het A.F. Th. van der Heijden interview'. In: *Vrij Nederland*, 15 juni 2013.
- Heijden, A.F.Th. van der, *Tonio*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2011.

- Heijne, Bas. 'Werkelijkheid tussen aanhalingstekens; de dunne lijn tussen het verlangen naar echte ervaringen en sensatiezucht'. In: *NRC boeken*, 2010.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Parijs: Seuil, 1975.
- Maas, Hans. 'Connie Palmen is immuun voor sabels van recensenten.' In: *Rotterdams Dagblad*, 13 maart 1998. Internet: <
http://www.ad.nl/ad/nl/1401/ad/integration/nmc/frameset/varia/kobala_article.dhtml?artid=rd029324> geraadpleegd op 10 maart 2014.
- Missine, Lut. *Oprecht gelogen. Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985*. Nijmegen: Uitgeverij Van Tilt, 2013.
- Möring, Marcel. 'Gezocht: gevaar.' In: *NRC Handelsblad*, 6 juli 2012.
- Musschoot, Anne Marie. 'Het gekoesterde ego. Autobiografisch schrijven en het einde van het millennium'. In: *Ons Erfdeel* 42, 1999, nummer 1, p. 61-73.
- Oversteegen, Jaap. *Vorm of vent*. Amsterdam: Athenaeum, Polak & Van Genneep, 1969.
- Palmen, Connie. 'Connie Palmen verklaart zichzelf.' In: *Vrij Nederland*, 19 juni 1999, 60-62.
- Palmen, Connie. *Het geluk van de eenzaamheid*. Amsterdam: Athenaeum, 2009.
- Palmen, Connie. *Logboek van een onbarmhartig jaar*. Amsterdam: Uitgeverij Prometheus 2011.
- *Pauw & Witteman*. Herman Meijer, Jeroen Pauw, Paul Witteman. Nederland 1, VARA, 10 november 2011.
- Rek, Wilma, de. 'Zonder verbeelding zijn we nergens'. In: *Volkskrant*, 28 december 2013, p. 2.
- Schutte, Xandra. 'Ik ben Palmen niet'. In: *De Groene Amsterdammer*, 16 december 1998.
- Slingerland, Monic. 'Een explosieve combinatie'. In: *Trouw*, 1999.
- Smit, Liesbeth. 'Interview met Connie Palmen.' In: *Libelle*, 10 november 2011.
- Swanborn, Peter. 'Connie Palmen'. In: *Volkskrant*, 5 maart 1999.
- Thomése, P.F. 'De narcistische samenzwering' (1998). In: Joost Zwagerman (2008, red.) *De Nederlandse en Vlaamse literatuur vanaf 1880 in 200 essays*. Amsterdam: Prometheus, 1347 -1354.
- Thomése, P.F. *Schaduwkind*. Amsterdam: Uitgeverij Contact, 2003.
- Thomése, P.F. *Nergensman. Autobiografieën*. Amsterdam: Uitgeverij Contact, 2008.
- Truijens, Aleid. 'Honger naar echt; Superego's domineren literatuur'. In: *Volkskrant*, 1998.

- 'Utopia tv-show'. Internet:< <http://www.utopiatvshow.nl/kijkcijfers-utopia/>> geraadpleegd op 4 mei 2014.
- Vullings, Jeroen. 'Alleen in zijn kamer. Profiel P.F. Thomése.' In: *Vrij Nederland*, 28 oktober 2008.
- Vullings, Jeroen. 'Interview P.F. Thomése en Robbert Vuijsje.' In: *Vrij Nederland*, 15 december 2009.