

De schrijver en de dood

**Een onderzoek naar de literaire representatie van rouw en de receptie van
'rouwromans' in de Nederlandse literatuur**

Universiteit van Amsterdam

Masterscriptie Nederlandse taal en cultuur

Florentine Schouwenburg

Studentnummer: 5788730

Juli 2013

Begeleider: Dr. G.E.H.I. Franssen

Tweede lezer: Dr. Y. van Dijk

Inhoud

Dankwoord	5
Inleiding	6
1. De geschiedenis van de houding van de westerse mens ten opzichte van de dood	10
Inleiding	10
1.1 De tamme dood in de Middeleeuwen	10
1.2 De eigen dood in de Renaissance	11
1.3 De dood van de ander in de Romantiek	11
1.4 De onzichtbare dood in de moderne tijd	12
2. De narratieve identiteit en <i>posture</i> van de auteur	15
Inleiding	15
2.1 Narratieve identiteit	15
2.2 <i>Posture</i>	18
3. Het beeld van de (posited) auteur in de kritiek	21
Inleiding	21
3.1 De ontwikkeling van de status van de auteur	21
3.2 Morele kritiek	22
3.3 De <i>posited author</i>	23
4. De zelfpresentatie van de auteurs in hun romans	26
Inleiding	26
4.1 P.F. Thomése, <i>Schaduwkind</i>	26
4.2 Anna Enquist, <i>Contrapunt</i>	30
4.3 Connie Palmen, <i>Logboek van een onbarmhartig jaar</i>	33
4.4 A.F.Th. van der Heijden, <i>Tonio</i>	37
4.5 Besluit	42
5. De receptie van <i>Schaduwkind</i>, <i>Contrapunt</i>, <i>Logboek</i> en <i>Tonio</i>	43
Inleiding	43

5.1 Receptie <i>Schaduwkind</i> , P.F. Thomése	43
5.2 Receptie <i>Contrapunt</i> , Anna Enquist	49
5.3 Receptie <i>Logboek van een onbarmhartig jaar</i> , Connie Palmen	53
5.4 Receptie <i>Tonio</i> , A.F.Th. van der Heijden	57
5.5 Besluit	61
6. Casusconclusies: de samenhang tussen de casestudy's en de receptie	63
Inleiding	63
6.1 P.F. Thomése en de kritiek	63
6.2 Anna Enquist en de kritiek	65
6.3 Connie Palmen en de kritiek	67
6.4 A.F.Th. van der Heijden en de kritiek	69
7. Algemene conclusie: de representatie van rouw in de Nederlandse literatuur	73
Inleiding	73
7.1 Het verlies van de schrijver	73
7.2 De tweestrijd van de critici	75
7.3 Besluit	78
Literatuur	80

Dankwoord

Deze masterscriptie is mede door de hulp en steun van een aantal mensen tot stand gekomen.

Allereerst wil ik mijn begeleider en eerste lezer Gaston Franssen bedanken voor de uitstekende begeleiding. Onze verhelderende gesprekken en je commentaar op mijn stukken waren altijd zeer nuttig. Ook wil ik je bedanken voor het feit dat ik altijd met vragen bij je terecht kon.

Graag wil ik ook mijn ouders, Peter en Pien Schouwenburg, en Lars de Boer bedanken. Jullie vertrouwen, steun en bemoedigende woorden hebben me erg geholpen.

Tot slot ben ik Gerrieke Bruijne dankbaar voor haar gastvrijheid en goede zorgen in Italië, waar ik enkele dagen aan mijn scriptie heb mogen werken. Op de momenten dat ik het even niet meer zag zitten, of afgeleid werd door de mooie omgeving, wist ze me weer te motiveren om verder te werken.

Inleiding

‘Het onderwerp van een roman kan zo diep door de ziel snijden, dat niet iedereen het durft te lezen’, schrijft Joost van Velzen in mei 2012 in *Trouw*. Van Velzen doelt hier op *Tonio* (2011), de requiemroman van A.F.Th. van der Heijden waarin hij het verlies van zijn zoon beschrijft die bij een verkeersongeluk in 2010 om het leven kwam. Ondanks het zware thema zijn er toch al meer dan 100.000 exemplaren verkocht en won de roman zowel de NS Publieksprijs als de Libris Literatuur Prijs.¹

Literaire requiems worden de laatste jaren met regelmaat geschreven en blijken populair te zijn onder het lezende publiek. Zo publiceerde Anna Enquist in 2008 *Contrapunt* over haar overleden dochter die vervolgens de short list van de Libris Literatuur Prijs haalde. Ook P.F. Thomése verwierf een groot publiek met *Schaduwkind* (2003) over zijn dochtertje dat zes weken na de geboorte overleed. Kristien Hemmerechts schreef in 1992 al over haar aan wiegendood overleden zoontjes in *Sprookje*, waarna ze in 1998 nog een requiem schreef voor haar echtgenoot Herman de Coninck. In hetzelfde jaar publiceerde Connie Palmen de roman *I.M.* (1998) over haar overleden geliefde, de bekende interviewer Ischa Meijer. Net als Hemmerechts schreef ook Palmen een tweede rouwbeklag na het overlijden van haar echtgenoot en D66-oprichter Hans van Mierlo, *Logboek van een onbarmhartig jaar* (2011). Het literaire requiem is veelvuldig aanwezig in de Nederlandse literatuur. Hoogleraar moderne Nederlandse letterkunde Jaap Goedegebuure zegt dat ‘een literair rouwbeklag van alle tijden is’.² Zo schreef Joost van den Vondel in 1633 het gedicht ‘Uitvaart van mijn dochterken’. Volgens Goedegebuure is het literair rouwbeklag ‘een bekend verschijnsel dat de literatuur tot grote hoogten kan brengen.’³

Ook in de Angelsaksische literatuur wordt er gerouwd. De Engelse schrijver Julian Barnes publiceerde het boek *Levels of Live* (2013) na de dood van zijn vrouw en de Amerikaanse schrijfster Joan Didion schreef over het eerste jaar na de dood van haar man in *The Year of the Magical Thinking* (2006). Didion verloor enkele jaren later ook haar dochter en beschreef dit verlies in een tweede requiem *Blue Nights* (2011). Rachel Cooke, recensente voor *The Observer*, is van mening dat het literaire requiem een manier voor de schrijver is om met de dood om te kunnen gaan. Volgens Cooke is er in de eenentwintigste eeuw geen manier voor

¹ Van Velzen, 9 mei 2012, *Trouw*

² Goedegebuure in: Van Velzen, 9 mei 2012, *Trouw*

³ Goedegebuure in: Van Velzen, 9 mei 2012, *Trouw*

de ‘bereaved to reveal their unwanted status to the world: no wake, no mourning clothes, no black armbands.’⁴ De dood is tegenwoordig zo ver van het dagelijkse leven verwijderd, stelt Cooke, dat men niet meer weet hoe we moeten rouwen als de dood zich onvermijdelijk aan ons opdringt. De Franse historicus Philippe Ariès noemt de houding van de westerse mens in de twintigste eeuw dan ook de *invisible death*.⁵ Ariès schreef in *The Hour of our Death* (1981) dat de dood in de twintigste eeuw uit de publieke sfeer lijkt te zijn verdwenen en daarmee ook de traditionele dodenrituelen. Zo dragen we tegenwoordig geen rouwkleding meer dat de functie had om aan de samenleving te laten zien dat men in de rouw was. Tegenwoordig verwacht de moderne westerse samenleving dat men binnenshuis rouwt en het verdriet vooral niet publiekelijk toont, aldus Ariès.

In het licht van Ariès constatering dat de dood en rouw zich buiten de publieke ruimte afspeelt, is het opmerkelijk dat de hierboven genoemde romans de persoonlijke rouw juist wel publiekelijk maken. De schrijvers van ‘rouwromans’ lijken zich er niet toe te kunnen zetten om zich aan te passen aan wat ‘gepast’ is. De vraag is dan hoe deze romans worden ontvangen wanneer de lezer op deze manier geconfronteerd wordt met de dood en rouw. In dit onderzoek wordt, aan de hand van vier casussen, in kaart gebracht hoe romans die gaan over het verlies van een dierbare worden gewaardeerd. De waardering van deze romans zegt iets over de ruimte die we iemand gunnen voor het publiekelijk tonen van rouw. De romans vervullen dus ook een maatschappelijke functie. De onderzoeksvraag die als uitgangspunt dient luidt dan ook: in hoeverre is de waardering van literaire romans over de dood en rouw afhankelijk van en beïnvloed door de (impliciete) sociale, ethisch en esthetische conventies in het omgaan met de dood en rouw in de samenleving?

In dit onderzoek zullen de volgende romans behandeld worden: *Schaduwkind* (2003) van P.F. Thomése, *Contrapunt* (2008) van Anna Enquist, *Tonio* (2011) van A.F.Th. van der Heijden en *Logboek van een onbarmhartig jaar* (2011) van Connie Palmen. De keuze voor deze romans heeft ten eerste te maken met het feit dat ze kort na elkaar zijn verschenen. Hierdoor is het mogelijk om een beeld te schetsen van de rol van dood en rouw in de Nederlandse literatuur om vervolgens ook uitspraken te kunnen doen over de rol van rouw in onze huidige cultuur. Ten tweede hebben deze schrijvers reeds een oeuvre opgebouwd. Dit betekent dat er in het literaire veld een bepaald beeld van de schrijvers bestaat. Het is van belang voor het

⁴ Cooke, 12 augustus 2011, *The Observer*

⁵ Ariès, 1981 : 609

onderzoek om de zelfpresentatie van de schrijvers en het beeld dat critici van de schrijvers hebben te analyseren. Ten derde worden de romans van deze auteurs gelezen door een groot publiek en uitgebreid besproken in de literatuurkritiek. Tot slot heb ik in mijn keuze voor de romans rekening gehouden met de sekse van de auteurs en gekozen voor twee mannen en twee vrouwen.

Het onderzoek zal bestaan uit een tweedelige analyse. Allereerst zal ik de zelfpresentatie en de houding van de auteurs analyseren. Hiervoor zal ik gebruik maken van Eakins theorie over de narratieve identiteit. Narratieve identiteit wil zeggen: de verhalen die men over zichzelf vertelt. Door de narratieve identiteit van de auteurs te analyseren, waarbij ik me focus op de uitspraken over de dood en rouw, zal ik een beeld schetsen van de houding van de auteurs ten opzichte van dood en rouw. De narratieve identiteit van de auteur heeft ook invloed op de houding van de auteur en zijn positie in het literaire veld. Om de houding en de positie van de auteurs te kunnen bepalen, is het van belang om het concept *posture* van Jérôme Meizoz te introduceren. De *posture* van een auteur is het beeld van de auteur dat gecreëerd wordt door de auteur zelf, maar ook door de media en het lezende publiek. De twee concepten ‘narratieve identiteit’ en *posture* liggen echter niet zomaar in elkaars verlengde. De narratieve identiteit vindt haar oorsprong in de psychologie; op die manier denken we na over onze eigen identiteit. De *posture* van een auteur is sociologisch van aard. De narratieve identiteit van iemand die zich publiekelijk presenteert – in dit geval de auteur – is een bijzonder geval. Doordat de auteur zijn narratieve identiteit publiekelijk maakt, kan deze vervolgens onderzocht worden vanuit een sociologisch oogpunt. Het gaat er dan om hoe een specifieke, cultureel-historische bepaalde identiteit vorm krijgt in ons maatschappelijk handelen. *Posture* kan vervolgens beschouwd worden als een expliciet gemaakte vorm van identiteit door de maatschappij.

Het tweede deel van de analyse is een receptieonderzoek naar de waardering van de romans. Hierbij zal ik me focussen op morele oordelen die de critici in hun recensies vellen. Morele oordelen in de literatuurkritiek gaan vaak niet alleen over de roman, maar ook over de gedragingen van personages of de auteur zelf. Om te bepalen aan wie de morele oordelen geadresseerd zijn zal ik gebruik maken van het concept *posited author* van Mary Devereaux. De *posited author* is de auteur die de lezer vooronderstelt tijdens het lezen zelf. De *posited author* is dus een creatie van de lezer en is fictief. Mijn verwachting is dat de morele oordelen van critici niet alleen geadresseerd zijn aan de *posited author* en dus gaan over de roman,

maar ook ten dele gericht zijn aan de historische auteur. Deze verwarring tussen de *posited author* en de historische auteur lijkt gezien het autobiografische karakter van de romans een logisch gevolg.

Het verslag van dit onderzoek zal als volgt worden gepresenteerd: in de eerste drie hoofdstukken schets ik een kader waarin ik de theorie bespreek die ik voor dit onderzoek gebruik. In het eerste hoofdstuk geef ik een kort overzicht van de geschiedenis van de houding van de westerse mens ten opzichte van de dood. Hiervoor zal ik gebruik maken van de bevindingen van de Franse historicus Philippe Ariès, die onderzoek heeft gedaan naar de houding van de westerse mens ten opzichte van de dood in de afgelopen duizend jaar. In hoofdstuk twee en drie bespreek ik de concepten ‘narratieve identiteit’, *posture* en *posited author*. In hoofdstuk vier en vijf volgt de tweedelige analyse, waarin ik naar aanleiding van de romans zowel de houding van de auteurs als de houding van de critici ten opzichte van de dood en rouw analyseer. Vervolgens zal ik in hoofdstuk zes de samenhang tussen de twee analyses presenteren. Tot slot geef ik in hoofdstuk zeven de algemene conclusie van dit onderzoek.

1. De geschiedenis van de houding van de westerse mens ten opzichte van de dood

Inleiding

De manier waarop de mens omgaat met de dood en rouw is door de eeuwen heen aan verandering onderhevig geweest. In *The Hour of our Death* (1981) geeft de Franse historicus Philippe Ariès de geschiedenis weer van de houding van de westerse mens ten opzichte van de dood in de afgelopen duizend jaar. Ariès beschrijft deze geschiedenis aan de hand van vier fasen: de ‘tame death’, de ‘death of the self’, de ‘death of the other’ en de ‘invisible death’, waarbij elke fase overloopt in de volgende.⁶ Het onderliggende concept van deze weergave van de geschiedenis is een studie naar de wijze waarop tradities veranderen. De vier hierboven genoemde fasen functioneren, volgens Ariès, zowel synchroon als diachroon. Zo noemt Ariès elke fase een model dat doorloopt in de volgende fasen. De modellen kunnen dus in eenzelfde tijd naast elkaar bestaan, maar een eerder model dreigt vaak overschaduwd te worden door de meer recentere modellen.

1.1 De tamme dood in de Middeleeuwen

De *tame death* vindt zijn oorsprong in de vroege Middeleeuwen en is een houding ten opzichte van de dood die teruggaat tot het begin van de geschiedenis, maar die vandaag de dag aan het uitsterven is.⁷ Dit noemt Ariès ook wel de traditionele houding: de *tame death* hanteert hij dan ook als een referentiepunt als het gaat om veranderingen in de houding ten opzichte van de dood.

In Middeleeuwen was de dood geen persoonlijk drama, maar een ‘beproeving’ voor de gemeenschap die moest zorgen voor het voortbestaan van de mens.⁸ De dood, van een individu of een groep en aanwezig in de wereld als een integraal onderdeel in het leven, zorgde voor een gat in het verdedigingssysteem tegen de wrede natuur. Om de samenleving te handhaven moest deze beschermd worden tegen het geweld en onberekenbaarheid van de natuur. De geritualiseerde dood kan dan ook gezien worden als een strategie tegen de natuur en een strategie van geboden en concessies. Dit is de reden waarom de dood niet in zijn

⁶ Ariès, 1981 : 603

⁷ Ariès, 1981 : 5

⁸ Ariès, 1981 : 603

natuurlijke overdaad aanwezig moest zijn, maar ingekaderd werd in een ceremonie waar de hele gemeenschap deel van moest uitmaken en de dood dus niet solitair beleefd kon worden.⁹

1.2 De eigen dood in de Renaissance

Een hernieuwde angst voor de dood, de eigen dood, ontstaat in de vijftiende eeuw wanneer de betekenis van het lot verandert voor het individu.¹⁰ De traditionele relatie tussen het zelf en de ander kwam te vervallen, en de eigen identiteit en zijn individuele bestemming in het leven werd boven het collectieve lot gesteld. Men raakte gescheiden van de samenleving door zijn groeiende interesse in en bewustzijn van zichzelf, waardoor de relaties met anderen en met de samenleving veranderde.¹¹ Het individualisme vierde hoogtijdagen in een tijd van ‘conversions, spectacular penitences, and prodigious patronage, but also of profitable business; an age of unprecedented and immediate pleasures and of immoderate love of life.’¹² Men omarmde het leven dat geleefd moest worden alsof de laatste uren geslagen waren. De liefde voor het leven en de interesse in zichzelf leidde tot een angst voor de eigen dood.

Ondanks dat het bewustzijn van het individu veranderde, bleef het idee over de verdediging tegen de natuur hetzelfde als in de Middeleeuwen. Zo werden er ceremonies toegevoegd tussen de dood en het begraven, zoals de dienst in de kerk in aanwezigheid van het dode lichaam.¹³ Ook ontstond destijds het fenomeen ‘the concealment of the body’, waarbij het dode lichaam en gezicht verborgen werden omdat het mogelijk schokkend was.¹⁴ Zodra het lichaam ‘weggetoverd’ was in een katafalk (doodskist) werd de oude vertrouwdheid met de dood weer hersteld. Het definitieve verbergen van het dode lichaam en de opkomst van de individuele ‘wil’ zijn de twee meest belangrijke elementen van dit model, aldus Ariès.

1.3 De dood van de ander in de Romantiek

In de Romantiek werd het gevoelsleven van de mens steeds belangrijker en emoties werden gekarakteriseerd door passie zonder grenzen. Ging het bij de *tame death* nog over een gevoel van een universeel, gemeenschappelijk lot en bij de *death of the self* over een gevoel van het persoonlijke, in de Romantiek draaide het om ‘the sense of the other’.¹⁵ In deze tijd werd

⁹ Ariès, 1981 : 604

¹⁰ Ariès, 1981 : 605

¹¹ Ariès, 1981 : 605 - 606

¹² Ariès, 1981 : 606

¹³ Ariès, 1981 : 607

¹⁴ Ariès, 1981 : 608

¹⁵ Ariès, 1981 : 609

privacy steeds belangrijker geacht en functioneerde dit als een ‘absolute affectivity’.¹⁶ Privacy onderscheidt zich van het individualisme en het gevoel van een gemeenschap, want het drukt een relatie uit tot de ander die bijzonder en origineel is. Door de nieuwe intimiteit in het private leven en de verdieping in het contact met de ander werd de acceptatie van de dood van een geliefde steeds pijnlijker. De angst voor de eigen dood had aan kracht ingeboet en de angst verschoof naar de dood van de ander, de geliefde. Door de aandacht voor de dood van de ander werd de dood en daarmee ook de rouw gecompliceerder, met het gevolg dat de dood op een afstand werd gehouden. Zo werden de begraafplaatsen buiten de stad geplaatst als soort gekaderde parken waar men kon rouwen om een verloren geliefde. Vanaf de negentiende eeuw werd rouw dus steeds meer gesegregeerd.

1.4 De onzichtbare dood in de moderne tijd

In het laatste model over de houding van de mens ten opzichte van de dood draait het nog steeds om *privacy*, maar dan nog ingrijpender en radicaler. Zo accepteert men in de moderne tijd geen enkel compromis, zoals de Romantische samenleving nog wel deed, maar bestond intimiteit óf wel óf helemaal niet. Volgens Ariès kan de houding ten opzichte van de dood van de moderne mens gezien worden als een ‘extension of the affectivity of the nineteenth century’.¹⁷ Deze affectiviteit die voortvloeit uit de negentiende eeuw kwam tot uitdrukking in het ‘verbergen’. Men probeerde de stervende te beschermen tegen zijn eigen emoties door de ernst van de situatie te verbergen tot het einde. Wanneer de stervende zich bewust werd van dit leugenachtige spel van het verbergen, liet hij zich er toch voor lenen om de bezorgde anderen niet teleur te stellen.¹⁸ De relatie van de stervende tot de anderen werd dus bepaald door het respect dat hij had voor deze ‘liefdevolle leugen’.¹⁹ Deze leugen zorgde er echter wel voor dat de laatste momenten van de stervende van hun spontaniteit en pathos ontnomen waren. Twee andere redenen waardoor de intimiteit van de laatste momenten van de stervende waren ‘vergiftigd’ zijn: de lelijkheid van de ziekte en de verschuiving naar het ziekenhuis.²⁰

De belangrijkste reden waarom het belang van de gemeenschap sterk gereduceerd is in de moderne tijd en zijn oorspronkelijke rol met betrekking tot rouw heeft omgekeerd – van rouw opleggen aan de gemeenschap tot de rouw nu juist uit de gemeenschap verbannen – is het feit

¹⁶ Ariès, 1981 : 609

¹⁷ Ariès, 1981 : 611-612

¹⁸ Ariès, 1981 : 612

¹⁹ Ariès, 1981 : 612

²⁰ Ariès, 1981 : 612

dat de mens zich steeds minder betrokken voelt bij de dood van iemand uit de gemeenschap.²¹ Dit komt in eerste instantie doordat de samenleving het niet meer nodig acht zich tegen de natuur te beschermen sinds deze totaal gedomesticeerd is door de vooruitgang van technologieën, zoals de medische technologie. Daarnaast heeft de huidige maatschappij niet langer een toereikend gevoel van solidariteit naar elkaar toe. Ariès stelt zelfs dat men zijn verantwoordelijkheid, om de organisatie van het collectieve leven te handhaven, aan de wilgen heeft gehangen.²² De traditionele gemeenschap van vroeger bestaat in de moderne tijd niet meer en is vervangen door een grote massa van individuen. Deze ‘vormeloze’ massa die we nu de samenleving noemen, wordt bijeengehouden door een nieuw systeem van beperkingen en regelgevingen. Ook vormt deze massa, volgens Ariès, het onderwerp voor ‘irresistible movements that put it in a state of crisis and impose a transitory unity of aggression or denial’.²³ Een voorbeeld hiervan is dat de samenleving tégen de dood is, de dood als het ware ‘verbiedt’ en men zich schaamt voor de dood. Ariès stelt zelfs dat men zich meer schaamt voor de dood dan bang is voor de dood en dat men zich gedraagt alsof de dood niet bestaat.²⁴ Rouwen is hierdoor nog moeilijker of zelfs onmogelijk geworden:

‘We ignore the existence of a scandal that we have been unable to prevent; we act as if it did not exist, and thus mercilessly force the bereaved to say nothing. A heavy silence has fallen over the subject of death’²⁵

Na de dood en de begrafenis komt de rouw. De pijn van het verlies mag dan hevig aanwezig zijn bij de overlevende, de regel vandaag de dag is dat deze rouw nooit publiekelijk getoond mag worden.²⁶ De familie in rouw probeert contact met de buitenwereld te vermijden, waardoor de authenticiteit van hun rouw bevestigd wordt, die ze niet willen delen met anderen. Tevens bevestigen ze hiermee het discrete gedrag dat de samenleving van ze verlangt.²⁷ De Engelse antropoloog Geoffrey Gorer onderscheidt drie categorieën van mensen in rouw: degene die hun verdriet volledig weten te beheersen, degene die het verbergen voor anderen en degene die het openlijk tonen.²⁸ De tweede houding wordt gezien als de meest

²¹ Ariès, 1981 : 612

²² Ariès, 1981 : 612

²³ Ariès, 1981 : 613

²⁴ Ariès, 1981 : 613

²⁵ Ariès, 1981 : 613

²⁶ Ariès, 1981 : 578

²⁷ Ariès, 1981 : 578

²⁸ Ariès, 1981 : 578

geaccepteerde; de rouw is niet te zien aan de buitenkant en is volledig privé, ‘as one undresses or goes to bed in private’.²⁹

De reden dat de rouw niet meer publiekelijk geuit wordt, komt onder andere omdat er geen geaccepteerde ‘gedragscodes’ meer zijn die communicatie mogelijk maakt. Ariès stelt dat er vroeger overal codes voor waren, voor hofmakerij, voor geboorte, voor doodgaan, voor het troosten van de nabestaanden, maar dat deze in de negentiende en twintigste eeuw zijn verdwenen.³⁰ Door het verdwijnen van zulke codes kan men in het geval van gevoelens die té intens zijn – zoals het verlies van een dierbare – geen expressie vinden en worden deze gevoelens ingehouden of ze breken juist buitenproportioneel uit, omdat er geen manier is om ze te kanaliseren.³¹ De onderdrukking van het rouwen is volgens Ariès echter niet te wijten aan de ‘lichtzinnigheid’ van de nabestaanden, maar aan de genadeloze dwang van de samenleving; deze weigert om te participeren in de emotie van de nabestaanden.³² De ontkenning van de dood wordt in de eenentwintigste eeuw inmiddels openlijk erkend als een karaktereigenschap van de moderne westerse cultuur.

Ondanks dat de samenleving de rouw als iets morbide beschouwt, stelt de psychologie dat juist het onderdrukken van de rouw morbide is. Volgens de psychologie is de dood van een dierbare een diepe wond die uiteindelijk natuurlijk heelt. De dood is een natuurlijk fenomeen dat een direct trauma toebrengt aan de nabestaanden, dat alleen genezen kan worden door het doorlopen van verschillende stadia. Desondanks zit de nabestaande klem tussen zijn eigen rouw en de druk van de samenleving.

²⁹ Ariès, 1981 : 578

³⁰ Ariès, 1981 : 579

³¹ Ariès, 1981 : 579

³² Ariès, 1981 : 579

2. De narratieve identiteit en *posture* van de auteur

Inleiding

Om te kunnen onderzoeken hoe rouw gerepresenteerd wordt in de Nederlandse literatuur is het van belang om te kijken naar de zelfpresentatie en de houding van de auteurs in hun romans. In dit hoofdstuk komt eerst het concept ‘narratieve identiteit’ van Paul John Eakin aan bod, dat uitgaat van het idee dat de constante verhalen die we over onszelf vertellen tevens onze identiteit bepalen, of zelfs onze identiteit *is*. De narratieve identiteit van de auteur heeft ook invloed op zijn rol/positie binnen het literaire veld, omdat een auteur zich publiekelijk presenteert. Om specifiek in te kunnen gaan op de identiteit van de schrijver binnen het literaire veld zal ik gebruik maken van Meizoz’ concept *posture*. Door zowel naar de narratieve identiteit als de *posture* van de auteur te kijken, tracht ik uiteindelijk de houding van de auteurs ten opzichte van de dood en rouw weer te geven. Tevens zal ik hun posities binnen het literaire veld in kaart brengen naar aanleiding van de publicaties van de romans over de dood en rouw.

2.1 Narratieve identiteit

Iedereen vertelt constant verhalen over zichzelf tegen anderen, maar deze verhalen ontvouwen zich ook continue in ons eigen hoofd. De Britse neuroloog Oliver Sacks stelt dat het construeren van een eigen narratief een onderdeel is van, of zelfs gelijk is aan onze identiteit: ‘It might be said that each of us constructs and lives a narrative, and that this narrative *is* us, our identities.’³³ Sacks stelt dus dat er een nauw verband is tussen de verhalen die we vertellen over onszelf en over wie we zijn. Praten over onszelf impliceert dat het ‘praten’ en ‘onszelf’ gescheiden zijn van elkaar, maar Sacks stelt juist dat er een dynamische en nauwe relatie is tussen het narratief en identiteit; het narratief is dus niet enkel *over* onszelf maar is een onderdeel *van* onszelf.

De nauwe relatie tussen het narratief en de identiteit, de implicatie dat het narratief (deels) je identiteit *is*, wordt de notie van narratieve identiteit genoemd en valt onder het autobiografische discours. Een belangrijk onderwerp in het autobiografische discours is de *extended self* dat bedacht is door de psycholoog Ulric Neisser en de ‘self of memory and

³³ Sacks, 1985 : 110

anticipation' betekent.³⁴ De *extended self* is eigenlijk de zelf die je je herinnert en bevat niet alleen sociale en psychologische informatie, maar ook historische informatie. Volgens Neisser zijn kinderen, vanaf hun derde levensjaar, bewust van een 'zelf' 'as existing outside the present moment, and hence of the extended self.'³⁵ De *extended self* kan vervolgens tot uitdrukking worden gebracht in een narratief; de *extended self* neemt dus de vorm aan van een narratieve identiteit.

De narratieve identiteit is niet alleen in iemands eigen hoofd aanwezig, maar functioneert als medium voor het weergeven van een 'zelf' in interpersoonlijke relaties en ontmoetingen. Eakin onderzoekt in *Living Autobiographically* (2008) onder andere de sociale condities en ethische implicaties van de narratieve identiteit. Eakin gebruikt hiervoor zowel casussen uit de literatuur als casussen uit de politiek/maatschappij. Volgens Eakin is narratieve identiteit en autobiografie namelijk niet iets dat enkel in de literatuur aanwezig is, maar iets dat gezien kan worden als een discours van identiteit dat gegeven wordt door de verhalen die we elke dag over onszelf vertellen. Kortom: 'autobiography structures our living.'³⁶

Eakin stelt daarnaast dat iedereen onderdeel is van een *narrative identity systeem*, want ondanks dat we denken dat we vrij, fragmentarisch en spontaan over onszelf praten, handelen we tegelijkertijd ook volgens 'the discipline of a rule-grounded identity regime'.³⁷ We ontwerpen onze identiteit dan ook niet alleen zelf, maar ontlene deze mede aan de cultuur waarin we leven. Ondanks dat we volgens Eakin onze identiteit, de *self-construction*, grotendeels onbewust ontwerpen, zit onze *self-narration* die we dagelijks uiten en zo spontaan lijkt, dus gevangen in een systeem waarin bepaalde regels gelden.³⁸ De participatie in het *narrative identity system* wordt dan ook beheerst door *social accountability*, een term gedefinieerd door de psycholoog John Shotter:

'What we talk of *as* our experience of our reality is constituted for us very largely by the *already established* ways in which we *must* talk in our attempts to *account* for ourselves – and for it – to the others around us.'³⁹

³⁴ Ulrich, 1988 in: Eakin, 2008 : 3

³⁵ Ulrich, 1988 in: Eakin, 2008 : 3

³⁶ Eakin, 2008 : 4

³⁷ Eakin, 2008 : 17

³⁸ Eakin, 2008 : 23

³⁹ Shotter, 1985 : 141

Doordat een *narrative identity system*, volgens Eakin, beheerst wordt door *social accountability* – de sociale beperkingen die er zijn als het gaat om *self-narration* – is ‘the source of our narrative identities [...] not some mysterious interiority, but other people.’⁴⁰ Kortom: doordat ons narratieve identiteit binnen een *narrative identity system* valt, waar bepaalde regels gelden en dat beheerst wordt door *social accountability*, is het de buitenwereld die voor een groot deel jouw identiteit beïnvloedt.

Het praten over onszelf, onze *self-narration*, vindt dus plaats in een omgeving waar sociale conventies en beperkingen gelden. Wanneer we als het ware de regels onder de knie hebben en een ‘repertoire’ van verhalen over onszelf hebben ontwikkeld, neigen we volgens Eakin met deze samen te smelten en zijn op deze manieren onze verhalen ook onszelf, onze identiteit.⁴¹ Narratieve identiteiten definiëren ons, maar wanneer we over onszelf spreken zijn er toch bepaalde conventies waar we ons aan moeten houden als we geaccepteerd willen worden door anderen. Een *narrative identity system* is dus niet alleen een identiteitsregime dat op sociaal gebied grenzen stelt aan wat we wel of niet kunnen zeggen en schrijven over onszelf, maar bepaalt ook de erkenning die we van anderen krijgen als normaal functionerende mensen.⁴² Een *narrative identity system* is dus tevens een manier om zin te geven aan (gebeurtenissen in) ons leven.

Eakin noemt ten slotte drie belangrijke overtredingen waar men rekening mee moet houden wanneer men over zichzelf verteld:

1. Misrepresentatie van de biografische en historische waarheid.
2. Inbreuk op het recht van privacy.
3. Het niet voldoen aan/tegemoet komen aan normatieve modellen van persoonlijkheid.

Wanneer iemand beschuldigd wordt van één van deze drie overtredingen kan dat grote gevolgen hebben, zoals publieke veroordeling of zelfs rechtelijke procesvoering.⁴³ De drie hierboven genoemde overtredingen refereren eigenlijk alle drie naar de vraag onder welke voorwaarden en volgens welke regels binnen een cultuur we verhalen over onszelf mogen

⁴⁰ Eakin, 2008 : 25

⁴¹ Eakin, 2008 : 30

⁴² Eakin, 2008 :31

⁴³ Eakin, 2008 : 32

vertellen, en daardoor ook iemand *zijn*. De regels voor de narratieve identiteit, die per cultuur verschillen, worden op deze wijze dus gelijkgesteld aan de regels voor identiteit.

Voor dit onderzoek is het van belang om naar de narratieve identiteit van de auteurs te kijken, en dan met name de verhalen die ze over zichzelf vertellen omtrent de dood en rouw, om zo te kunnen analyseren wat hun houding is ten opzichte van de dood en rouw. Tevens zal in mijn analyse naar voren komen in hoeverre zij zich wel of niet houden aan de regels van het *narrative identity system* en wat dit voor consequenties heeft voor de waardering van hun werk.

2.2 Posture

Het beeld en de identiteit van de auteur is in de loop van de geschiedenis aan verandering onderhevig geweest.⁴⁴ Toch blijkt dat de verschillende functies van de auteur en de posities die hij kan innemen beperkt zijn tot enkele variaties van wat Jérôme Meizoz ‘a number of typical author “postures”’ noemt.⁴⁵ De term *posture* is voor het eerst gedefinieerd door Alain Viala als de manier van plaatsbepaling in het (literaire) veld.⁴⁶ Een auteur kan dus op verschillende manieren een positie innemen binnen het veld dat behoort tot de literaire strategie. Wanneer we ons richten op deze strategie, zo stelt Viala, kan men de geobserveerde feiten zien in termen als de ‘*habitus*’ en de ‘*posture*’ van de auteur die vervolgens licht werpen op ‘the (general) way of being (of a) writer.’⁴⁷ Deze algemene manier van schrijver-zijn wordt door Viala ook wel gedefinieerd als de *ethos* van de schrijver.⁴⁸ Op deze manier beschouwt Viala *posture* als een onderdeel van het *ethos* van de auteur. De term *ethos* is ontworpen door Aristoteles als een beeld van *the self* dat de spreker zelf ‘maakt’, om zo invloed uit te oefenen op zijn publiek.⁴⁹ *Ethos* verwijst dus meestal naar concepten in de retoriek. Jérôme Meizoz verbreedt het concept *posture* van Viala en stelt dat: ‘[...] “posture” encompasses one or several discursive ethos(es) which participate in its construction.’⁵⁰ De *posture* van een auteur omvat volgens Meizoz dus één of meerdere discursieve *ethos*(sen) die meewerken in de constructie van zijn *posture*. Meizoz definieert zijn opvatting over *posture* aan de hand van de volgende vijf elementen:

⁴⁴ Meizoz, 2010 : 81

⁴⁵ Meizoz, 2010 : 81

⁴⁶ Meizoz, 2010 : 83

⁴⁷ Viala, 1993 : 216-217

⁴⁸ Viala, 1993 : 217

⁴⁹ Amossy, 2001 : 1

⁵⁰ Meizoz, 2010 : 84

1. De *posture* van een auteur kenmerkt zijn positie in het literaire veld op een singuliere manier. Op het moment dat deze positie is geconstrueerd, kan geanalyseerd worden in hoeverre deze positie ondersteund of ondermijnd wordt op een bepaalde manier. *Posture* is dus alleen zinvol als het gezien wordt in zijn relatie tot het literaire veld. Net als Viala stelt Meizoz dat *posture* de auteur in het literaire veld kan identificeren.⁵¹

2. *Posture* is niet alleen een constructie van de auteur zelf, maar wordt mede geconstrueerd door verschillende mediators die het lezende publiek dienen, zoals journalisten en critici.⁵² *Posture* is dus een wisselwerking tussen de auteur zelf en de mediators.

3. Meizoz noemt *posture* een ‘dual observation track’, omdat het zowel niet-verbaal gedrag (de publieke presentatie van de auteur, zoals media-optredens) behelst als discours (het tekstuele zelfbeeld dat de auteur geeft). Belangrijk is om de relaties tussen het enunciatieve ethos van de auteur, zijn positie in het literaire veld en het publiek dat hij probeert te bereiken in ogenschouw te nemen, aldus Meizoz.⁵³

4. Door middel van *posture* kan men op methodologisch niveau de connecties analyseren tussen de tekstuele effecten en het gedrag in het literaire veld.⁵⁴ Daarnaast kan door het gebruik van *posture* gebruik gemaakt worden van de retoriek en sociologie in de literatuurstudie, dat volgens Meizoz een belangrijke aanwinst is.⁵⁵

5. *Posture* komt tot stand door zowel de medewerking van een individu als door het collectief. De variaties binnen een positie worden tevens vastgelegd in het beschikbare repertoire van de literaire praktijk. Een auteur is namelijk gesocialiseerd in de literaire praktijk ten opzichte van zijn voorgangers, waarvan hij motieven, vormen en *postures* leent. Een auteur wordt dus beïnvloed door de manier waarop zijn voorgangers zich hebben geïncorporeerd in het literaire veld.

Hoewel het concept *posture* van Meizoz zowel uit niet-verbaal gedrag als het discours van de auteur bestaat, zal ik me in dit onderzoek alleen richten op het discours. Wanneer ik in dit onderzoek spreek over *posture* bedoel ik dan ook het beeld van de auteur dat gereconstrueerd kan worden op basis van zijn roman. In dit onderzoek zal ik dus niet kijken naar de publieke representatie van de auteurs in de media, maar alleen naar de uitspraken die ze doen in hun

⁵¹ Meizoz, 2010 : 84

⁵² Meizoz, 2010 : 84

⁵³ Meizoz, 2010 : 85

⁵⁴ Meizoz, 2010 : 85

⁵⁵ Meizoz, 2010 : 85

roman zelf. Deze uitspraken zijn voor dit onderzoek van belang, omdat ik me uiteindelijk richt op de waardering van hun romans en hoe deze waardering correspondeert met de uitspraken van de auteurs zelf in de romans.

Met behulp van Meizoz' concept *posture* en Eakins concept van narratieve identiteit wil ik uiteindelijk onderzoeken wat de houding van de auteurs ten opzichte van de dood is en hoe de auteurs zich middels hun discursieve ethos(sen) en hun narratieve identiteit positioneren binnen het literaire veld en in hoeverre deze positie ondersteund of ondermijnd wordt. Ik zal onderzoeken hoe de narratieve identiteit van de auteur uiteindelijk vorm krijgt in ons maatschappelijk handelen wanneer deze identiteit specifiek cultuur-historisch bepaald is. De *posture* van de auteur is in dit geval dus te beschouwen als een specifiek maatschappelijke vorm van identiteit.

3. Het beeld van de (posited) auteur in de kritiek

Inleiding

In het vorige hoofdstuk ging het voornamelijk over de auteur zelf; hoe men een narratieve identiteit construeert binnen een *narrative identity system* en hoe een auteur zich positioneert in het literaire veld aan de hand van het concept *posture*. In dit hoofdstuk zal het beeld dat derden hebben van de auteur aan bod komen. Dit is van belang in het licht van dit onderzoek, omdat er immers gekeken wordt naar de waardering van de romans over de dood en rouw. In de receptie van deze romans worden er veelal morele oordelen geveld, omdat de oordelen gaan over een rouwend persoon. De vraag is echter of deze oordelen geadresseerd zijn aan de werkelijke auteur (de historische auteur) of de auteur die de lezer creëert tijdens het lezen van de roman, de *posited author*. Eerst zal ik de rol en status van de (historische) auteur bespreken om vervolgens in te gaan op de *posited author*, een concept van Mary Devereaux, en morele oordelen in de ethische literatuurkritiek.

3.1 De ontwikkeling van de status van de auteur

De rol en status van de auteur is door de eeuwen heen onderhevig geweest aan veranderingen. De Franse kunstsocioloog Nathalie Heinich gaat in *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie* (2003) in op het beeld van de kunstenaar en de identiteit van de kunstenaar. Hierbij heeft Heinich zowel oog voor de belevingswereld van de kunstenaar zelf als die van het publiek over de kunstenaar. Het antwoord op de vraag wat kunst is, is geen vaststaand gegeven en verandert in iedere periode in de geschiedenis. Dit geldt ook voor de auteur van een kunstwerk. Heinich zet zich in haar kunstsociologie af tegen haar leermeester Pierre Bourdieu. In plaats van een benadering in dominantie van kapitaal gaat Heinich uit van '[...] een kunstsociologie die probeert de waardeoriëntaties te begrijpen die schuilgaan achter de artistieke oordelen die mensen over kunst vellen.'⁵⁶

In onze huidige samenleving heeft de schrijver een autonome, bijzondere status. Dit is echter niet altijd het gangbare beeld geweest. Nathalie Heinich schetst in *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs* (1996) de ontwikkeling van de status van de kunstenaar. Vanaf de Middeleeuwen tot de Renaissance was de status van een kunstenaar laag en stond hij zelfs onderaan de sociale ladder. In de Renaissance ontwikkelde

⁵⁶ Heinich, 2003 : 11

het professioneel kunstenaarschap zich en was behalve de kunst nu ook de maker van die kunst aanwezig.⁵⁷ In de twintigste eeuw is de miskende kunstenaar ‘dood’ en de singuliere kunstenaar geboren. Marcel Duchamp, Pablo Picasso en Salvador Dalí zijn voorbeelden die Heinich noemt als de singuliere kunstenaar, die de status van een profeet heeft.⁵⁸ Uitzonderlijkheid is volgens Heinich de norm geworden, en kunst wordt beoordeeld om zijn authenticiteit en originaliteit.

Heinich belicht zowel de symbolische als de sociaal-economische aspecten van het kunstenaarschap. De moderne kunstenaar neemt volgens Heinich in de huidige samenleving een uitzonderingspositie in; hij staat in de marge van de samenleving. Hoewel wij in een democratisch bestel leven, wordt er van de kunstenaar verwacht dat hij zijn eigen wetten stelt. Maar naast die authenticiteit zijn ook verkoopcijfers en het publieke optreden van belang voor het succes van een kunstenaar. Heinich beschouwt het publiceren van een boek als een belangrijke gebeurtenis voor de identiteit van de auteur: ‘[...]een instrument om een persoon mee te identificeren en aan te duiden, een instrument dat duurzaam is, aan anderen kan worden medegedeeld, voor de betrokkene aanvaardbaar is en dat met anderen kan worden gedeeld’.⁵⁹ De persoonlijkheid van de schrijver heeft echter in deze tijd ook een zwaarwegende invloed op zijn succes. De schrijver moet publiekelijk aanbeden worden, maar wel een bijzondere positie blijven bekleden die boven de massa uitstijgt.

3.2 Morele kritiek

De verandering van de status van de auteur heeft ook gevolgen voor de waardering van een literair werk. Doordat de schrijver tegenwoordig een publiek figuur is, wordt de schrijver zelf ook beoordeeld in de kritieken, al is dat vaak impliciet. Oordelen over een literair werk, die niet alleen de esthetische functie behelzen, zijn morele oordelen en vallen binnen de ethische literatuurkritiek, die voornamelijk oordeelt over de moraliteit van een literair werk. Is het literaire werk moreel verwerpelijk of juist niet, en waarom?

Wanneer men denkt een moreel oordeel te vellen over het werk zelf, kan dat echter al snel over iets anders gaan dan alleen de roman. Het werkelijke object van evaluatie kan dan de personages’ motivaties en gedragingen zijn of de houding van de impliciete auteur tegenover

⁵⁷ Jansen, 2010 : 11

⁵⁸ Jansen, 2010 : 12

⁵⁹ Heinich, 2003 : 130

de personages of de effecten van de roman op de werkelijkheid.⁶⁰ Naast de impliciete auteur is er ook nog de werkelijke auteur die object van morele evaluatie kan vormen. Volgens Devereaux bevat de ethische kritiek ook oordelen over de roman zelf, oordelen die niet gereduceerd kunnen worden tot oordelen over de auteur, karakters uit de roman of de effecten van de roman.⁶¹ Deze oordelen spelen volgens Devereaux een cruciale rol in de ethische kritiek. Over morele oordelen zegt Devereaux: ‘Moral judgments about novels *themselves* are like moral judgments about actions *themselves*.’⁶² Devereaux laat hier een analogie zien tussen twee verschillende oordelen, oordelen over een literair werk en oordelen en over daden van de mens. Wanneer vertrouwen wordt beschaamd of gebroken kan men ongeacht de gevolgen daarvan toch de daad evalueren. Op deze manier kan men ook de moraliteit van een literair werk evalueren. Het gaat er niet om of een moreel oordeel dat geveld wordt waar of onwaar is, maar *of* en *hoe* er in de roman morele oordelen geveld worden over het literaire werk zelf of over externe factoren, zoals de auteur, en welke vooronderstellingen daaraan ten grondslag liggen.

3.3 De *posited author*

Tijdens het lezen van een roman lezen we niet alleen het verhaal dat geschreven is, maar vragen we ons constant af wat er gebeurt, wat de motieven zijn van de personages en welke visies er in de roman gegeven worden. We kijken hoe de roman zelf omgaat met de thematiek die aan de kaak gesteld wordt. Devereaux noemt dit de *notion of purposiveness*⁶³. Devereaux stelt dat we een roman lezen alsof het ontworpen is met onze interesses, cognitief, moreel of politiek van aard, in gedachten.

Volgens Devereaux lezen wij ook romans in *intentional terms*, want de begrijpelijkheid van de roman ligt in het idee van intentionaliteit.⁶⁴ Zonder intentionaliteit kunnen we niet begrijpen wat een kunstwerk of een mens eigenlijk is. Het idee van een kunstenaar, het feit dat iets wordt gecreëerd, zit ingebouwd in de ervaring van het kijken naar en begrijpen van een kunstwerk.⁶⁵ Bij het lezen van een roman vooronderstelt de lezer de maker van het literaire werk, de auteur. Het idee dat de auteur ‘flows in upon us’ noemt Devereaux ‘posit an author’,

⁶⁰ Devereaux, 2004 : 4

⁶¹ Devereaux, 2004 : 4

⁶² Devereaux, 2004 : 5

⁶³ Devereaux, 2004 : 6

⁶⁴ Devereaux, 2004 : 6

⁶⁵ Cavell, 1969, in: Devereaux, 2004 : 6

oftewel: de *posited author*.⁶⁶ Volgens Devereaux is het vooronderstellen, het poneren van een auteur een logische handeling, want door het *lezen* van een narratieve tekst ontstaat er een *posited author* die intrinsiek is aan de structuur van lezen zelf.⁶⁷

De *posited author* is, volgens Devereaux niet te verwarren met de historische auteur. De historische auteur van een werk is de auteur zelf, de auteur als persoon. De *posited author* is juist een interpretatieve constructie en is fictief. De functie van de *posited author* is dat we narratieve teksten lezen in het licht van literaire *purposiveness*.⁶⁸ Een ander verschil tussen de historische auteur en de *posited author* is dat we niet aan de historische auteur denken wanneer we een intentie veronderstellen. De oordelen over de *posited author*, zo stelt Devereaux, zijn oordelen over de roman, en omgekeerd zijn ‘moral judgments about the literary work itself moral judgments about the posited author.’⁶⁹

De *posited author* is naast de historische auteur ook niet te vergelijken met de verteller van de roman, want de verteller kan onbetrouwbaar zijn of bepaalde visies in de roman niet belichten. Hoewel er overlapping bestaat tussen de historische auteur, *posited author* en de verteller, is de *posited author* als het ware ‘the highest controlling intelligence of the work’.⁷⁰

De Amerikaanse literatuurwetenschapper Wayne Booth heeft in *The Rhetoric of Fiction* (1983) een soortgelijk concept ontworpen: de *implied author*. Devereaux stelt echter dat de *posited author* verschilt van de *implied author* van Booth. Volgens Booth creëert de auteur tijdens het schrijven niet alleen een ideaal op een onpersoonlijk en algemeen niveau, maar creëert hij/zij een impliciete versie van hemzelf/haarzelf. Dit is wat Booth de *implied author* noemt.⁷¹ De *implied author* is, net als de *posited author*, niet hetzelfde als de verteller of de ‘ik’ in het verhaal. Behalve de extraheerbare betekenis bevat de *implied author* ook de morele en emotionele inhoud van het handelen en beleven van de personages.⁷² Booth’s visie van de impliciete auteur is kort gezegd een gefictionaliseerde weergave van de auteur. De *implied author* wordt door Booth ook gebruikt als een ingebeelde personificatie van de roman. Deze *implied author* biedt ons een ‘vriendschap’ volgens Booth. In deze betekenis lijkt de *implied*

⁶⁶ Devereaux, 2004 : 6

⁶⁷ Devereaux, 2004 : 6

⁶⁸ Devereaux, 2004: 6

⁶⁹ Devereaux, 2004 : 6

⁷⁰ Devereaux, 2004 : 7

⁷¹ Booth, 1983 : 70

⁷² Booth, 1983 : 73

author wel op de *posited author*, stelt Devereaux, want de tekst ‘invites, promises, advises, and gives pleasure.’⁷³

Ondanks een zekere overlap met de *implied author* van Booth, wordt de *posited author* van Devereaux in een abstractere context geplaatst. De *implied author* wordt door de werkelijke auteur gecreëerd en is, volgens Booth, optioneel en kan wel of niet aanwezig zijn, wel of niet gevonden worden.⁷⁴ De notie van Devereaux’ *posited author* is een vooronderstelling van het lezen van literatuur. Door het lezen van een roman poneer je een auteur, aldus Devereaux.⁷⁵ Het cruciale verschil tussen de *implied author* en de *posited author* is dat de *implied author* een constructie is van de historische auteur en de *posited author* een constructie is van de lezer. De *implied author* ontstaat door de auteur zelf wanneer hij de roman schrijft en daarbij een ‘tweede zelf’ creëert. De *posited author* is een abstractie die automatisch of onbewust wordt gemaakt door de lezer die de roman leest. Hoewel de notie van *posited author* abstract is, zijn de vragen over de *posited author* wel van werkelijke aard. Onze oordelen over de *posited author* zitten ingekapseld in de tekst zelf en in het lezen van die tekst. We krijgen toegang tot de *posited author* wanneer we de tekst gaan interpreteren.⁷⁶ Om moreel te kunnen oordelen over romans, moeten we het verhaal zien vanuit het perspectief van de lezer; het standpunt van de lezer is dus nodig. Wanneer het standpunt van de lezer nodig is om moreel te oordelen is er dus ook sprake van de *posited author*.

Devereaux stelt dat de *posited author* niet verward dient te worden met de historische auteur. In dit onderzoek verwacht ik echter dat de critici de *posited author* juist wel verwarren met de historische auteur, vanwege het sterk autobiografische karakter van de romans. Deze gaan immers over een persoonlijke en aangrijpende gebeurtenis van de schrijver zelf. Hierdoor is het moeilijk om de *posited author* te scheiden van de historische auteur. De morele oordelen die critici zullen vellen over de romans zullen dus niet alleen over de *posited author* gaan, maar ook ten dele over de historische auteur.

⁷³ Devereaux, 2004 : 7

⁷⁴ Devereaux, 2004 : 7

⁷⁵ Devereaux, 2004 : 7

⁷⁶ Devereaux, 2004 : 7

4. De zelfpresentatie van de auteurs in hun romans

Inleiding

In dit hoofdstuk zal ik kijken naar de zelfpresentatie van de auteurs. Allereerst zal ik gaan onderzoeken hoe de auteurs zich in hun roman uitlaten over en omgaan met de dood en rouw van hun overleden dierbare. Daarbij zal ik analyseren wat hun houding is ten opzichte van de dood en rouw, die uit de roman naar voren komt. Door de uitspraken in de roman te analyseren hoop ik een beeld te kunnen geven van de houding van de auteurs ten opzichte van de dood en rouw naar aanleiding van het verlies van een dierbare.

4.1 P.F. Thomése, *Schaduwkind*

P.F. Thomése reageert op het overlijden van zijn dochter Isa, zes weken na haar geboorte, met een klein boekje getiteld *Schaduwkind* (2003). Het boek bestaat uit kleine hoofdstukken die geen chronologisch verband met elkaar vormen. Dit gebrek aan chronologie benadrukt niet alleen het fragmentarische karakter van de roman, maar benadrukt tevens het gebrek van Thomése om nog betekenis te kunnen geven aan het leven en aan zichzelf door het overlijden van zijn dochter. Zo heeft Thomése het gevoel weer opnieuw te moeten leren spreken, de taal weer terug te vinden: ‘Ik moest weer leren spreken en ik kon het beste maar met de dieren beginnen.’⁷⁷ De taal wordt door Thomése gepresenteerd als een paradox: enerzijds is er geen taal meer, hij moet de woorden opnieuw leren schrijven/spreken, maar anderzijds is de taal het enige dat hij heeft om zijn dochter in leven te kunnen houden. De taal en het schrijven is voor Thomése noodzakelijk om te kunnen rouwen over zijn dochter en haar niet kwijt te raken:

‘Ergens in de taal is zij nog, ergens tussen een paar woorden in. Woorden die elkaar nog niet kennen. En die haar nog niet kennen. [...] Schrijven is zinnen uitproberen om te zien wat ze kunnen betekenen. [...] Het is vinden wat niet kon worden gezocht, omdat het pas bestond op het moment dat het gevonden werd.’⁷⁸

De taal is voor Thomése van belang om betekenis te kunnen geven aan de dood van Isa, maar de woorden die hij daarvoor nodig heeft moet hij nog vinden door het schrijven zelf. Thomése realiseert zich echter dat ook de taal uiteindelijk tekort schiet om de dood van zijn dochter te kunnen begrijpen en er betekenis aan te kunnen geven, maar dat de taal het enige is dat hij

⁷⁷ Thomése, 2003 : 49

⁷⁸ Thomése, 2003 : 76

nog heeft: ‘Maar ik moet het ermee doen. Ze is nergens anders dan in de taal. [...] Uit haar lichaam getild en in de taal gelegd.’⁷⁹

Probeert Thomése Isa middels de taal nog in leven te houden, haar niet los te hoeven laten, de herinnering zorgt ervoor dat hij steeds verder verwijderd raakt van Isa:

‘Een herinneraar beweegt zich in werkelijkheid altijd van zijn doden af, in de richting van zijn eigen dood. [...] Niet iets proberen vast te houden dus, ook het mooiste niet, juist het mooiste niet. Het steeds proberen los te laten, steeds bijtijds de verwijdering onder ogen zien.’⁸⁰

Het accepteren van Isa’s dood door middel van loslaten en ‘de verwijdering onder ogen zien’ strookt echter niet met Thoméses gevoel om Isa levend te houden in de taal, om haar op die manier juist niet los te hoeven laten. Thomése heeft het schrijven dus nodig om Isa niet te verliezen en hij probeert haar door het schrijven in leven te houden. Het schrijven kan gezien worden als een soort ‘ritueel’ om te kunnen omgaan met de dood. Tegelijkertijd realiseert hij zich ook dat de herinnering enkel voor verwijdering zorgt:

‘Elke poging tot reconstructie loopt uit op iets wat niet heeft bestaan. Hoe krampachtiger wij haar proberen te kennen, des te vreemder ze wordt. [...] Als we niet opletten, heeft ze nooit bestaan.’⁸¹

Er is dus een zekere tegenstelling te vinden tussen de taal, die ervoor zorgt dat Isa ‘levend’ blijft en Thomése haar niet los hoeft te laten, en de herinnering, die ervoor zorgt dat Isa alleen maar verder verwijderd raakt van Thomése en zelfs het gevaar op de loer ligt dat ze nooit heeft bestaan.

Het niet hoeven loslaten en de pogingen haar zelfs in leven te houden door middel van de taal lijkt op sommige momenten over te gaan in ontkenning, het niet kunnen of willen geloven dat zijn dochtertje er werkelijk niet meer is. Het ontkennen van de dood is typerend voor de houding van de westerse mens ten opzichte van de dood in de twintigste en eenentwintigste eeuw. Ariès noemde deze dood niet voor niks de ‘stille’ of zelfs ‘verboden’ dood. De ontkenning van de dood, zo stelt Ariès, leidt er ook toe dat het rouwen onmogelijk wordt. Deze ontkenning, het niet accepteren van de dood wordt onder meer duidelijk als Thomése

⁷⁹ Thomése, 2003 : 80

⁸⁰ Thomése, 2003 : 85

⁸¹ Thomése, 2003 : 50-51

aan de dood van zijn vader refereert: ‘Ik moest af en toe de overlijdensadvertentie erbij halen om echt te geloven dat hij dood was.’⁸² De ontkenning van de dood van Isa gaat haast nog verder dan het ongeloof over de dood van zijn vader:

‘Weet je het weer, dat we later een kind wilden? Ik wil het nog steeds, zeg ik tegen je, en jij wilt het ook nog steeds. En we doen net of we niet gespiekt hebben, we doen net of we niet weten hoe ons kind eruit zal gaan zien en hoe het zal gaan heten. We doen net of we van niks weten, Isa.’⁸³

Hieruit lijkt een verlangen te spreken dat alles weer moet zijn zoals het was voor haar dood, dat de gebeurtenis van het overlijden van Isa überhaupt niet heeft plaatsgevonden, doen alsof ze van niets weten omdat het te veel is om mee om te gaan. Het niet kunnen accepteren dat zijn dochter daadwerkelijk aan het sterven is, blijkt ook uit de volgende zinnen. Thomése is met zijn vrouw bij hun dochter in het ziekenhuis, waar ze net is gestorven:

‘Maar het mag niet. Wat zij proberen te zien, mag niet gedacht worden. [...] Zolang niemand iets weet, is er niets aan de hand. Zolang de angst zich niet aan feiten kan vastklampen, krijgt hij bij ons geen poot aan de grond.’⁸⁴

In de roman reflecteert Thomése ook op zichzelf, hoe hij veranderd is door het overlijden van Isa. Zo schrijft hij dat hij vaak genoeg verhalen heeft gelezen over een vader die zijn kind verliest, maar dat hij deze verhalen nu op een andere manier terugleest omdat hij inmiddels zelf vader is geworden. Zo ontdekt Thomése dat hij zijn literaire meesters, die over de dood schrijven, niet meer begrijpt. Zoals *L'Éducation sentimentale* (1869) van Gustave Flaubert:

‘[...] bij Flaubert verliest de hoofdpersoon en passant, in één, twee alinea's, een kind en daarna gaat het verhaal gewoon verder waar het gebleven was. [...] en hij zal nooit, in geen honderd bladzijden, meer terugdenken aan zijn eenzame, ijskoude, morsdode kind.’⁸⁵

De literatuur, de fictie, lijkt voor Thomése niet toereikend genoeg meer te zijn nu hij zijn eigen kind heeft verloren.

⁸² Thomése, 2003 : 29

⁸³ Thomése, 2003 : 57

⁸⁴ Thomése, 2003 : 91

⁸⁵ Thomése, 2003 : 66

Maar niet alleen de romans begrijpt Thomése niet meer, ook zichzelf begrijpt hij niet meer: ‘Telkens blijkt het door mij ontwikkelde leven te zijn gebaseerd op achterhaalde uitgangspunten, het geloof (in eigen kunnen, in een goede afloop et cetera) moet steeds weer worden gevonden.’⁸⁶ Door de dood van zijn dochter is Thomése zelf veranderd, waardoor ook zijn narratieve identiteit is aangetast. Hij moet zichzelf en daarmee ook zijn narratieve identiteit hervinden:

‘In opnieuw beginnen. Wéér het leven uitvinden. Opnieuw de me steeds ontglippende ervaringen proberen te vangen in een net van betekenissen. De dingen aan elkaar knopen tot er een net, tot er een samenhang ontstaat.’⁸⁷

Maar ondanks dat hij vanbinnen voelt dat er iets wezenlijks is veranderd, realiseert Thomése zich dat hij gewoon door zal moeten blijven gaan voor de buitenwereld: ‘De man met mijn naam, mijn adres, mijn leven. Iemand met een verhaal, een betekenis, die zijn lippen vormt tot een woord, die met zijn mond woorden maakt uit niets.’⁸⁸ Hij voelt de druk van buitenaf om een verhaal te hebben, om niet zijn identiteit te verliezen, die hij van binnen al verloren is.

Thomése wijdt aan het einde van het boek een heel hoofdstuk aan sentimentaliteit en citeert Wallace Stevens uit *Adagia*: ‘Sentimentality is a failure of feeling.’⁸⁹ In de roman lopen de emoties dan ook nooit uit de hand, Thomése blijft ingetogen. Thomése wil sentimentaliteit te allen tijde vermijden, want: ‘Bij sentimentaliteit wordt het lijden steevast verkleind en verkneuterd, tot iets waar men zelf boven kan blijven staan.’⁹⁰ Sentimentaliteit zorgt er volgens Thomése voor dat ‘het leed te overzien’ is, dat men het in de hand heeft: ‘Het is gratis lijden. Zie de verdrietparasieten bij ontijdige begrafenissen van publieke personen.’⁹¹ Echt lijden gebeurt volgens Thomése vanbinnen, wanneer het op sentimentele wijze geuit wordt, is het lijden dat beheerst is. Deze beheersing is er bij het overlijden van een kind juist niet.

Sentimenteel lijden is dus volgens Thomése niet werkelijk lijden, maar jezelf neerzetten als ‘iemand’ die lijdt in het openbaar en ook wil dat dat gezien wordt. Deze gedachte sluit aan bij de houding van de moderne westerse mens ten opzichte van de dood, waar de dood niet gezien mag worden en vanuit de publieke sfeer is weggevoerd naar de privésfeer.

⁸⁶ Thomése, 2003 : 34

⁸⁷ Thomése, 2003 : 34

⁸⁸ Thomése, 2003 : 77

⁸⁹ Wallace Stevens, *Adagia*, in: Thomése, 2003 : 97

⁹⁰ Thomése, 2003 : 97

⁹¹ Thomése, 2003 : 97

4.2 Anna Enquist, *Contrapunt*

Anna Enquist schreef *Contrapunt* (2008) op basis van de Goldbergvariaties van Bach, die tevens de structuur vormt voor de roman. Bach componeerde de Goldbergvariaties vlak na het overlijden van een volwassen zoon; Anna Enquist verloor in 2001 haar dochter bij een noodlottig verkeersongeluk. De roman bestaat afwisselend uit passages over de Goldbergvariaties die de hoofdpersoon opnieuw probeert in te studeren, en uit passages over de herinneringen aan haar overleden dochter. De Goldbergvariaties van Bach bestaan uit dertig variaties en een aria aan het begin en het einde, die de hoofdstukken vormen voor de roman. De muziek is behalve de structuur voor de roman ook een manier om structuur te geven aan haar herinneringen: ‘Pianostuderen was voor de vrouw aan de tafel meer een verdovend middel dan iets anders. Ze moest zichzelf dwingen om overzicht te houden.’⁹² De muziek en de inspanning van het instuderen is een manier om de herinneringen te kunnen structureren, maar ook om de herinneringen te kunnen oproepen.

Het eerste deel van de roman is vooral gewijd aan de herinneringen over het gezinsleven, waarbij de dochter de rode draad vormt. In de herinneringen is de dochter nog in leven en is er ook nog geen sprake van verlies en rouw om haar dood. In deze passages komen echter wel de angsten van het moederschap naar voren, zoals het niet los durven laten van je kind en het volwassen zien worden.

De eerste 28 variaties (hoofdstukken) in de roman gaan alleen over de herinneringen aan haar dochter, waarin de strubbelingen te zien zijn van een moeder die haar kind moet loslaten in de wereld. Halverwege variatie 29 wordt pas het ongeluk beschreven waardoor de dochter zal overlijden. De moeder neemt echter een zekere afstand van deze beschrijving door niet zelf het woord te nemen, omdat ze door de gebeurtenis getraumatiseerd is: ‘Wat er vervolgens gebeurt, reconstrueert de moeder in de loop van de tijd op grond van een zee aan gegevens, waaronder voorwerpen, foto’s, rapporten en beeldfragmenten.’⁹³ Daarna volgen er rapporten van de Rechtbank Amsterdam, van het hof van justitie, van de schouwarts en van het televisiejournaal over het fatale ongeluk.

⁹² Enquist, 2008 : 18

⁹³ Enquist, 2008 : 187

Het laatste hoofdstuk van de roman, *Aria da capo*, beschrijft het verdriet van de vrouw na het overlijden van haar dochter. Allereerst beschrijft de vrouw de verbazing dat het leven gewoon doorgaat:

‘Ze verbaasde zich over de onaantastbaarheid van het landschap. [...] Het landschap deed alle gebrek en gemis vanuit een superieure wreedheid teniet. De vrouw wist wel dat mensen het genadeloos doorgaan van natuurprocessen als een troost beleefden, maar zij proefde in de voortgang vooral afwijzing en onbegrip.’⁹⁴

Het onbegrip en de afwijzing die de vrouw voelt van de natuur, het feit dat de natuur onverstoord ‘verder gaat’, hangt samen met het idee dat de dood niet meer geaccepteerd wordt als een natuurlijk verschijnsel, zoals in de Middeleeuwen, maar dat de dood onacceptabel is in deze tijd van de onzichtbare dood. De dood is onaanvaardbaar en daarmee wordt het rouwen onmogelijk. Om grip te kunnen krijgen op het verdriet richt de vrouw zich tot de piano, de muziek:

‘Het obsessief studeren had ervoor gezorgd dat zij de variaties kon spelen, beter dan ooit tevoren [...]. Ook dat verbaasde haar, het zou onmogelijk moeten zijn dat een geschonden en geamputeerde pianist dit gecompliceerde werk in de vingers kon krijgen. Het was gelukt, ondanks en dankzij de verwonding.’⁹⁵

Het vele pianospelen lijkt een manier te zijn voor de vrouw om het verdriet te kunnen dragen en om verder te kunnen leven. Het is als het ware een ritueel om te kunnen omgaan met de dood.

Maar het spelen van de Goldbergvariaties zorgt ook voor herinneringen die ze uiteindelijk alleen maar kan verliezen: ‘[E]lke variatie riep herinneringen op aan haar kind, die zij noteerde in het schrift. Achterdochtig, want herinneringen zijn leugens.’⁹⁶ De vrouw is dus wantrouwig als het gaat om herinneren, ondanks dat de herinnering uiteindelijk het enige is wat overblijft en het de herinneringen zijn die de basis van de roman vormen:

‘Ze had gebrekkige stukjes leven opgeschreven en verlangde ernaar dat die scherven zich vanzelf aan elkaar zouden voegen. Veel vertrouwen in haar geheugen had ze niet; het geschrevene werd een herinnering op zichzelf

⁹⁴ Enquist, 2008 : 196

⁹⁵ Enquist, 2008 : 197

⁹⁶ Enquist, 2008 : 197

en na verloop van schrikbarend korte tijd mengden geschiedenis en notatie door elkaar en viel er niet meer uit te maken wat ze zich nu eigenlijk herinnerde.⁹⁷

Het wantrouwen van de vrouw ten opzichte van haar eigen herinneringen zorgt ervoor dat haar narratief gebrekkig is. De vrouw probeert de ‘gebrekkige stukjes leven’ op te schrijven in de hoop dat het weer een geheel wordt, een narratief. Door de gebeurtenis lijkt de narratieve identiteit van de vrouw te zijn aangetast, het narratief is onderbroken en moet weer opnieuw verteld worden. De vrouw probeert echter haar narratieve identiteit te herstellen door het pianospelen en het schrijven.

De vrouw moet niets hebben van sentiment, geen wanhopige hartenkreten van verdriet: ‘Reminiscenties van die orde konden alleen maar opgesomd worden in een dorre lijst, zonder commentaar.’⁹⁸ Om controle te kunnen krijgen over haar gedachten en gevoelens, wendt de vrouw zich weer tot de muziek: ‘Het was haar niet mogelijk om gevoelens en gedachten onder eigen beheer te krijgen. Ze wendde zich tot haar piano om hulp.’⁹⁹ De vrouw vraagt de muziek om hulp, maar ondertussen is ze angstig om haar dochter echt kwijt te raken door de leugens van herinneringen die ontstaan door het pianospelen. Om haar dochter niet te laten verdwijnen realiseert de vrouw zich dat ze daar de taal voor nodig heeft: ‘Het dreef haar in de armen van de taal.’¹⁰⁰ De muziek schiet uiteindelijk te kort om haar kind te kunnen beschrijven:

‘[Z]ij [zag] in dat het gebrek aan denotatieve kracht en narratieve structuur van de muziek een belemmering vormde voor de expressie van haar allesdoordringende wens het kind te beschrijven. Ze was gedwongen haar toevlucht te nemen tot taal.’¹⁰¹

Net als met de muziek heeft de vrouw ook een ambivalente verhouding met de taal: ‘Het potlood werd een vervelende vriend die weliswaar braaf optekende wat zij dicteerde, maar steevast de volheid van de herinneringen tenietdeed. Ze moest het ermee doen.’¹⁰² Net als de muziek schiet de taal ook tekort, maar het is het enige wat ze heeft om dicht bij haar dochter te kunnen komen. Ze stelt uiteindelijk dat: ‘De woorden een net [waren] om de dochter in te

⁹⁷ Enquist, 2008 : 198

⁹⁸ Enquist, 2008 : 198

⁹⁹ Enquist, 2008 : 199

¹⁰⁰ Enquist, 2008 : 200

¹⁰¹ Enquist, 2008 : 200

¹⁰² Enquist, 2008 : 200

vangen.¹⁰³ Zowel de muziek als de taal zijn onmisbare instrumenten voor de vrouw als het gaat om het verwerken van de dood van haar dochter. Toch zullen ze nooit toereikend genoeg zijn om het verdriet te kunnen dragen.

4.3 Connie Palmen, *Logboek van een onbarmhartig jaar*

Connie Palmen begint 48 dagen na het overlijden van haar man, Hans van Mierlo, met het schrijven van *Logboek van een onbarmhartig jaar* (2011). Het logboek bestaat uit losse fragmenten, voorzien van een datum, en gaan over het eerste jaar na de dood van Hans Mierlo. Al in de eerste aantekeningen uit het Logboek is de algehele ontreddeering te lezen die Palmen voelt door het overlijden van haar man:

‘Ze [haar organen] kunnen me niet vertegenwoordigen. Niets kan mij vertegenwoordigen. Er valt niemand te vertegenwoordigen. Ik ben een gapend tekort.’¹⁰⁴

Door de dood van haar man voelt het voor Palmen alsof ze ook zichzelf is verloren, haar identiteit werd grotendeels bepaald door de ander, Hans van Mierlo. Zonder haar man is Palmen niet meer in het bezit van een zelf dat betekenis heeft: ‘Dat het zo desastreuus is voor je zelf komt omdat je geen zelf hebt zonder iemand anders en, in de liefde, je mooiste zelf in zijn handen ligt.’¹⁰⁵ Palmen laat zien dat haar zelf niet enkel een creatie is van *zichzelf*, maar mede door anderen wordt gemaakt, met name door een geliefde. Als de geliefde overlijdt, gaat er ook een deel van het zelf van de overlevende verloren.

Palmen schrijft dit logboek ‘tegen het afscheid van het vergeten, omdat ik geen afscheid meer verdraag.’¹⁰⁶ Maar echt schrijven, zoals het schrijven van een roman, wil ze het niet noemen: ‘Deze teugelloze aantekeningen verdienen de naam niet. [...] Ik schaam me dát ik schrijf, en hóe ik schrijf.’¹⁰⁷ Palmen kan echter niet anders schrijven dan in de vorm van een logboek, maar ze is zich ervan bewust dat dit genre moeilijkheden met zich meebrengt:

‘Het bedrieglijke aan de narratieve belofte van dagboeken, logboeken, memoires en autobiografieën, is dat ze eerlijk zijn, dat ze de waarheid vertellen. [...] Ik weet dat je kronkelt en draait, dat je veel verzwijgt om jezelf en

¹⁰³ Enquist, 2008 : 200

¹⁰⁴ Palmen, 2011 : 9

¹⁰⁵ Palmen, 2011 : 122

¹⁰⁶ Palmen, 2011 : 15

¹⁰⁷ Palmen, 2011 : 15

anderen te sparen, maar ook dat het geheugen zelf je al aan het bedriegen is. Het is een onbetrouwbare zegsman. Het eigen geheugen is een verhalenmaker met jezelf als hoofdpersonage.¹⁰⁸

Palmen problematiseert de waarheid die verlangd wordt van het autobiografische genre, omdat de mens altijd zijn eigen verhalen maakt in zijn hoofd over zichzelf en anderen, en ieder verhaal weer anders is. Eakin stelt dat iedereen een narratieve identiteit creëert en dat al deze narratieve identiteiten ‘gevangen’ zitten in een narratief identiteitsregime waar bepaalde regels gelden die per cultuur verschillen. Eén van deze regels die gelden binnen het autobiografische discours, is het vertellen van de waarheid wanneer je verhalen over jezelf vertelt. Palmen ondermijnt deze regel door te stellen dat de waarheid eigenlijk niet bestaat, omdat iedereen zijn eigen ‘fictieve’ verhaal maakt en er niet één daarvan dé waarheid is.

Het schrijven van het logboek is niet alleen tegen het vergeten, maar is voor Palmen ook een noodzakelijkheid van de schrijver: ‘Het boek niet schrijven zou betekenen dat je ophoudt met schrijven, en daarmee het leiden van het leven van een schrijver.’¹⁰⁹

De rouw is een terugkerend thema in het logboek waar Palmen over nadenkt. Dat de rouw zo’n groot deel van het logboek beslaat wordt onder andere duidelijk wanneer ze aan de dochter van Van Mierlo uitlegt waar het boek over zal gaan: ‘[...] dat het een kroniek van de rouw is [...] dat het natuurlijk over de liefde voor haar vader zal gaan, maar vooral over het zelfverlies dat zijn dood met zich meebracht.’¹¹⁰

Van Mierlo was een bekende politicus, een publiek figuur. Palmen is zich ervan bewust dat zijn dood niet alleen haarzelf raakt, maar ook een groot publiek: ‘De zinnelijkheid van de herinnering, de intimiteit ervan, is het verschil tussen de manier waarop de wereld hem mist en hoe ik hem mis.’¹¹¹ Palmen maakt hier een onderscheid tussen Hans van Mierlo als publiek figuur waar ‘de wereld’ om rouwt en Hans van Mierlo, haar geliefde, waar Palmen om rouwt. Het rouwen om een publiek figuur is anders dan het rouwen om het overlijden van een geliefde, stelt Palmen.¹¹²

De rouw om Van Mierlo ervaart Palmen als een unieke rouw die met niks en niemand is te vergelijken en te delen. Deze uniciteit van de rouw om Van Mierlo blijkt ook uit de afkeer

¹⁰⁸ Palmen, 2011 : 158-159

¹⁰⁹ Palmen, 2011 : 159

¹¹⁰ Palmen, 2011 : 170

¹¹¹ Palmen, 2011 : 38

¹¹² Palmen, 2011 : 61

van Palmen voor de troostende woorden van anderen, het maakt haar zelfs kwaad. Zo valt Palmen uit naar iemand die na het overlijden van Van Mierlo op bezoek komt en opmerkt dat het zo vreselijk is dat Palmen dit voor de tweede keer moet meemaken: ‘[...] ik [snauw] dat ze geen onzin moet uitkramen, dat ik dit nog nooit heb meegemaakt, dat Hans voor het eerst is doodgegaan.’¹¹³

Hoewel de dood van de een niet met de ander te vergelijken is, is het rouwen om Van Mierlo het enige waar Palmen zich mee bezig kan houden. Dit blijkt onder meer uit de volgende passage, waar Palmen te horen krijgt dat Marie, de dochter van Van Mierlo zal overlijden aan kanker: ‘Door het lot van Marie *mag* ik hem niet langer missen [...]. Het conflict tussen moeten en mogen, tussen grootmoedigheid en eenzaamheid, maakt me ziedend.’¹¹⁴ De verschillende soorten rouw en de onderliggende conventies die daaraan ten grondslag liggen hebben een conflicterende werking op Palmen, ze wil zich kunnen richten op de rouw om haar overleden geliefde, maar de realiteit vraagt haar tevens bezig te zijn met de toekomstige dood van haar stiefdochter.

Het rouwen van Palmen om het verlies van haar man gaat gepaard met verslaving aan drank en sigaretten. De verslaving is voor Palmen in tijden van rouw een middel om te kunnen omgaan met de dood: ‘Alcoholisme is een tijdelijk verdoven van het lijden aan de herinnering, aan het denken over de dood, en aan het gewicht van de taal.’¹¹⁵ Daarnaast is het roken en drinken voor Palmen ook een manier om weer houvast te krijgen, om zichzelf weer te vinden: ‘[H]et [roken en drinken] heeft waarschijnlijk dezelfde grond, de zoektocht naar een verloren geraakt geheel, een poging samen te vallen met je eigen lichaam, het weer op te vullen, er iemand van te maken.’¹¹⁶

Het accepteren van de dood, wat ontbreekt in de huidige tijd, is ook voor Palmen moeilijk te aanvaarden. Wanneer Van Mierlo in het ziekenhuis ligt waar hij uiteindelijk zal sterven, is Palmen in een staat van ontkenning:

¹¹³ Palmen, 2011 : 233

¹¹⁴ Palmen, 2011 : 175

¹¹⁵ Palmen, 2011 : 167

¹¹⁶ Palmen, 2011 : 29

‘Ik weet zeker dat ik negeer hoe meewarig hij me aankijkt, en ik weet ook zeker dat ik de ontzetting op het gedicht van dr. De Vries negeer als ik Hans in een rolstoel zijn behandelkamer binnenrijd [...] Omdat ik niet wil meemaken wat ik aan het meemaken ben, omdat ik het allemaal niet wil weten [...]’¹¹⁷

Bij het besef dat haar geliefde zal sterven in het ziekenhuis probeert Palmen zich daar met alle macht tegen te verzetten.

Ondanks dat de werkelijkheid van de dood van Van Mierlo voor Palmen niet te verdragen is, is het lezen van fictie juist onmogelijk voor Palmen in tijden van rouw:

‘Fictie lezen is ondoenlijk, nog steeds. De verbeelding van anderen, de ingenieuze literaire constructies, de gelaagdheid van een werk, de veelvoud aan betekenissen, alles wat ik normaal gesproken in de roman bewonder, staat me nu faliekant tegen.’¹¹⁸

De roman *The Year of Magical Thinking* (2005) van Joan Didion, over het eerste jaar na het overlijden van haar man en schrijver John Gregory Dunne, kan Palmen wel verdragen om te lezen. Het ‘magisch denken’ waar Didion over schrijft in haar roman is wat Palmen aanspreekt: ‘Magisch denken is het denken waarmee je meent een onverdraaglijk geworden werkelijkheid te kunnen beïnvloeden en veranderen.’¹¹⁹ Het magisch denken biedt Palmen de mogelijkheid om te kunnen ontkennen dat Van Mierlo echt dood is en nooit meer terugkomt.

In het logboek sterft Van Mierlo echter opnieuw voor Palmen wanneer zijn sterfdag aanbreekt op 11 maart 2011: ‘Hans gaat voor het eerst weer dood.’¹²⁰ De dagen die volgen ervaart Palmen hetzelfde als een jaar geleden, toen Van Mierlo echt overleed en een gevoel van schaamte neemt de overhand: ‘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.’¹²¹ Palmen schaamt zich voor zichzelf, dat ze niet om kan gaan met het verlies van haar man, die ze niet kon redden.

¹¹⁷ Palmen, 2011 : 188

¹¹⁸ Palmen, 2011 : 62

¹¹⁹ Palmen, 2011 : 130

¹²⁰ Palmen, 2011 : 230

¹²¹ Palmen, 2011 : 231-232

4.4 A.F.Th. van der Heijden, *Tonio*

Tonio, de enige zoon van A.F.Th. van der Heijden, raakt in 2010 op Pinksterzondag betrokken bij een verkeersongeluk dat voor hem fataal afloopt. Na het noodlottige ongeluk begint Van der Heijden direct met schrijven, wat uiteindelijk resulteert in de roman *Tonio* (2011). Een requiemroman, zoals Van der Heijden het zelf noemt, voor zijn overleden zoon. De roman begint op een documentaire wijze waarin de Pinksterzondag beschreven wordt op het moment dat Van der Heijden en zijn vrouw te horen krijgen dat hun zoon in kritieke toestand in het ziekenhuis ligt, afgewisseld met herinneringen aan vroeger. Eenmaal in het ziekenhuis komt het gevoel van ongeloof naar boven drijven, de hoop op een vergissing:

‘Hij was het echt. [...] Het was dus geen vergissing geweest toen ze kwamen melden dat ze op de OK *met hem* bezig waren. Had ik ergens in de diepte nog gehoopt dat er in de nachtelijke chaos een verwisseling van identiteit plaats had gehad? Vergeet het maar.’¹²²

Naarmate Tonio’s toestand verslechtert lijkt het gevoel van ongeloof bij Van der Heijden steeds groter te worden: ‘*Stervende*. Ik probeerde er zelf in te geloven, omdat ik anders nooit het moment zou kunnen aangeven.’¹²³

Wanneer Tonio overleden is, is het ongeloof over zijn dood nog altijd aanwezig. Dit ongeloof leidt tot ontkenning van zijn dood, want door de dood te ontkennen ontstaat de hoop dat hij nog leeft. Dit wordt onder meer duidelijk wanneer Van der Heijden met zijn vrouw de begrafenis moet regelen, en aan tafel zit met de begrafenisondernemer:

‘Met elke toezegging van ons, met elke notitie van haar gingen we steeds verder mee in het slordig opgeworpen idee dat Tonio ook *echt* dood zou zijn. Met het gespeeld weloverwogen uitkiezen van een begraafplaats, een kist, zes dragers, een bloemstuk pleegden we verraad aan Tonio. [...] Met elk aangedreven vliegwiel zou Tonio’s dood dichterbij komen, en ten slotte, als we niet oppasten, toch nog een feit zijn.’¹²⁴

De begrafenis en de daarbij behorende rituelen dienen er oorspronkelijk voor om de dood van een dierbare te kunnen afsluiten, om met het rouwen te kunnen beginnen. Van der Heijden wil Tonio’s dood alleen niet afsluiten, hij probeert de dood tegen te houden door het te ontkennen en daardoor ook het rouwen voor zich uit te kunnen schuiven.

¹²² Van der Heijden, 2011 : 150

¹²³ Van der Heijden, 2011 : 160

¹²⁴ Van der Heijden, 2011 : 234-235

Van der Heijden heeft na de dood van Tonio continue het gevoel dat *‘het ergste nog moet komen.’*¹²⁵ Dit ‘ergste’, dat van der Heijden ‘het refrein’ van zijn requiem noemt, is het werkelijke besef dat zijn zoon dood is:

‘Maar wat, in godsnaam, kan er nog erger zijn dan Tonio’s dood? Dit: de waarheid van zijn dood. Dat die straks, te eniger tijd, *echt* tot ons doordringt.’¹²⁶

Het besef dat Tonio er niet meer is, dringt langzaam door tot Van der Heijden: ‘Niet een gebeurtenis erger dan Tonio’s sterven, maar dit: dat zijn dood in volle omvang tot ons doordringt.’¹²⁷ Toch probeert Van der Heijden zich in eerste instantie nog te verzetten tegen deze bewustwording, totdat hij uiteindelijk niet anders kan dan de dood van zijn zoon te erkennen:

‘Vandaag, bijna twee maanden na Eerste Pinksterdag, is tot me doorgedrongen dat Tonio dood is. Eerder waren er alleen vermoedens, gevolgd door ontkenningen. Aanwijzingen, die voor de waarheid wilden doorgaan. Het ongelof heerste. Nu is alles anders geworden.’¹²⁸

Het schrijven over Tonio is voor Van der Heijden een noodzakelijkheid, het enige dat hem op de been kan houden. Van der Heijden vindt houvast in het schrijven over Tonio. Tegelijkertijd beseft Van der Heijden dat het schrijven, het reconstrueren van Tonio’s leven, een uitzichtloze onderneming zal zijn, want hij krijgt er Tonio niet mee terug:

‘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.’¹²⁹

Maar Van der Heijden moet schrijven, in de eerste plaats tegen de dood in en met de hoop Tonio uit de dood te laten herrijzen, maar uiteindelijk om Tonio via de taal in leven te houden:

¹²⁵ Van der Heijden, 2011 : 295

¹²⁶ Van der Heijden, 2011 : 295

¹²⁷ Van der Heijden, 2011 : 371

¹²⁸ Van der Heijden, 2011 : 572

¹²⁹ Van der Heijden, 2011 : 354-355

‘Er is geen keuze. Ik kan niet anders dan *nu* over hem en voor hem schrijven, omdat al het andere momenteel er niet toe doet. [...] Vanaf het moment dat op Eerste Pinksterdag de bel ging [...] was ik mijn requiem aan het bedrijven – eerst bezwerend, in de wanhopige hoop hem levend te kunnen houden, later op de dag ongelovig geaccepteerd, in de wanhopige hoop hem, met woorden en beelden, naar zijn vroegere leven terug te kunnen toveren.’¹³⁰

Het schrijven over en voor Tonio is voor Van der Heijden een middel om te kunnen omgaan met het verdriet, een ritueel dat ervoor zorgt dat hij zijn zoon niet hoeft te verliezen, wat hem levend kan houden in zijn requiem opdat zijn leven nooit vergeten kan worden. Maar ondanks dat het schrijven het enige is dat Van der Heijden heeft, is het schrijven tevens een paradox: ‘Een ander antwoord op het verschrikkelijke gemis dan erover schrijven heb ik niet – om na verloop van tijd te ontdekken dat ook het schrijven geen antwoord kan zijn, want er is geen vraag gesteld.’¹³¹ Van der Heijden schrijft enerzijds om troost te vinden, maar ontdekt tijdens het schrijven zelf dat die troost niet gegeven kan worden.

Van der Heijden stelt dat de dood het ernstigste incident is dat iemand kan overkomen, maar dat er geen mogelijkheid is tot reflectie, omdat de gebeurtenis in zichzelf ophoudt. Degene die achterblijft is hiertoe wel in staat en Van der Heijden probeert dan ook continue te reflecteren op de dood van zijn zoon. Hierbij komen verschillende emoties aan bod waarvan het schuldgevoel dat Van der Heijden koestert lijkt te overheersen, een schuldgevoel over het feit dat hij Tonio’s dood niet had weten te voorkomen:

‘Nee, *ik* neem alle schuld op me [...] Je dood vertelt de waarheid over mijn in gebreke blijven.[...] de allesdoordringende gewaarwording, achteraf, van schuld en nalatigheid. [...] Ik erken mijn nederlaag, die tot in eeuwigheid niet te pareren is.’¹³²

Van der Heijden kan niet accepteren dat de dood simpelweg een noodlottig ongeluk is geweest. De dood als natuurlijk verschijnsel, zoals men in de Middeleeuwen omging met de dood, is voor Van der Heijden niet te verdragen.

Behalve schuldgevoel is ook angst een sterke en steeds terugkerende emotie bij van der Heijden: ‘Nu zitten we met een absoluut onoplosbaar probleem... Tonio’s dood... en dat daar geen oplossing voor is, dat beangstigt me. Het beangstigt me meer dan mijn eigen dood.’¹³³

¹³⁰ Van der Heijden, 2011 : 432

¹³¹ Van der Heijden, 2011 : 553

¹³² Van der Heijden, 2011 : 530-531

Om de onoplosbaarheid van het probleem, en de daarmee gepaarde angst, niet steeds onder ogen te hoeven zien, richt Van der Heijden zich op iets dat hij wel kan oplossen, waar hij wel grip op heeft: het precies reconstrueren van de laatste dagen en uren van het leven van Tonio. Zo gaat Van der Heijden samen met zijn vrouw haast obsessief op zoek naar het meisje waar Tonio vlak voor zijn dood veel contact mee had. Na lang zoeken vinden ze uiteindelijk het meisje en ontmoeten ze haar persoonlijk in de hoop alles te weten te komen over de laatste dagen van Tonio's leven:

‘Het begon steeds meer de vorm van een detectiveachtige reconstructie te krijgen [...] De radeloze ouders zelf waren aan het reconstrueren geslagen. Het *wat*, het *hoe*. In die volgorde.’¹³⁴

De sterke drang om alles te willen weten en reconstrueren, grip proberen te krijgen op de laatste dagen van Tonio's leven, is een manier voor Van der Heijden om te kunnen omgaan met het verdriet. Aan het begin van het requiem vraagt Van der Heijden zich af hoe hij om moet gaan met het verdriet, of hij zich er volledig aan moet overgeven of zich er juist tegen moet verzetten. Uiteindelijk beseft Van der Heijden dat het passief ondergaan van de pijn hem alleen maar verder verwijderd van Tonio, en dat hij de pijn juist actief moet ondergaan om Tonio niet te verliezen:

‘Rouwverwerking – we schraptten het begrip uit ons woordenboek. Elk verwerken, zelfs maar de aanzet ertoe, verwijderde ons verder van Tonio, en was dus taboe. We lieten de zenuw open, en dwongen zo de pijn af die ons met Tonio verbond.’¹³⁵

Van der Heijden verzet zich dus tegen het rouwen om zijn zoon, omdat hij bang is hem daarmee kwijt te raken. Hij omarmt de eeuwige pijn met het idee dat hij Tonio zo nooit los zal hoeven laten.

Van der Heijden ervaart tijdens het rouwen om Tonio dat hij moeite heeft met de clichés en sociaal geïmpliceerde wetmatigheden die er in de samenleving zijn rondom de dood en rouw:

‘Er wordt altijd enigszins bestraffend vastgesteld dat de mensen ‘zo slecht voorbereid zijn op de dood’. Ik kon bevestigen dat dit klopte, en ook voor ons gold. Waar we ook rottig op voorbereid waren: het ontvangen van rouwbezoek. Als er een etiquetteboek voor bestond, had ik het nooit onder ogen gehad.’¹³⁶

¹³³ Van der Heijden, 2011 : 376

¹³⁴ Van der Heijden, 2011 : 464

¹³⁵ Van der Heijden, 2011 : 392

Behalve dat Van der Heijden bezig is met zijn eigen rouw, blijkt uit het requiem ook dat de houding van de samenleving ten opzichte van dood en rouw aan hem opgedrongen wordt. Ondanks dat het rouwbeklag dat hij ontvangt via de post hartverscheurende brieven zijn en mensen de ernst van de situatie begrijpen, merkt hij op dat ‘iedereen, onvermijdelijk, al gauw weer over[gaat] tot de orde van de dag. ‘Het leven gaat door,’ zegt men dan, en zo is het.’¹³⁷ Van der Heijden heeft echter het gevoel dat het leven helemaal niet meer doorgaat, dat de nachtmerrie waarin hij en zijn vrouw zitten nooit op zal houden: ‘[...] wij leggen het loodje, of de strijd blijft woeden tot aan het einde van onze dagen.’¹³⁸

Van der Heijden heeft het idee dat de samenleving hem dwingt om te rouwen op een manier waardoor het lijkt alsof alles uiteindelijk weer zo wordt als het was. Maar Van der Heijden accepteert deze vorm van rouw niet, hij wil de pijn en het verdriet blijven voelen en niet ‘gladstrijken’.

De strijd tegen de dood, de ontkenning, maar tegelijkertijd het besef van Tonio’s dood en de overgave aan de intense pijn die dat teweeg brengt heeft ook invloed op Van der Heijdens herinneringen en daarmee op zijn identiteit. De dood van Tonio is een gebeurtenis die vanaf Pinksterzondag altijd een onderdeel van Van der Heijdens identiteit zal zijn: ‘De nieuwe toestand is er altijd, voelbaar zelfs als het je gegeven is er even niet aan te denken. Het geldt voorgoed. Vanaf nu tot aan het einde van mijn dagen zal Tonio’s dood er nooit eens even *niet* zijn.’¹³⁹ De dood van Tonio is een gebeurtenis dat het zelfnarratief van Van der Heijden radicaal verandert en daarmee ook zijn identiteit. Alles in Van der Heijdens leven is door deze gebeurtenis gekleurd: ‘Wat ik ook gemaakt en ondernomen heb, het raakt met terugwerkende kracht aangetast door het verlies dat aan het einde ervan gaapt.’¹⁴⁰ Van der Heijden lijkt opnieuw zijn narratieve identiteit uit te moeten vinden na de dood van Tonio, want alle verhalen zijn er met terugwerkende kracht door aangetast en moeten opnieuw ‘verteld’ worden.

¹³⁶ Van der Heijden, 2011 : 237

¹³⁷ Van der Heijden, 2011 : 301

¹³⁸ Van der Heijden, 2011 : 357

¹³⁹ Van der Heijden, 2011 : 314

¹⁴⁰ Van der Heijden, 2011 : 494

4.5 Besluit

De vier auteurs tonen allen in hun roman op eigen wijze het zelfverlies dat gepaard gaat met het overlijden van een dierbare. Door zo'n ingrijpende gebeurtenis komt de narratieve identiteit van de auteurs op losse schroeven te staan, de verhalen die ze over zichzelf vertelden kloppen niet meer door het verlies en moeten aangepast worden. Ze moeten hun narratieve identiteit bijstellen en in sommige gevallen zelfs hervinden. Op basis van de romans kunnen we ook iets zeggen over de *posture* van de auteurs. Zo toont Thomése zich als een belesen man en kenner van literatuur door de intertekstuele verwijzingen naar de klassieken en hedendaagse grote schrijvers als Paul Celan, Vladimir Nabokov, Gustave Flaubert, Wallace Stevens en Goethe. Enquist lijkt zichzelf specifiek als romanschrijfster te presenteren, door de literaire constructies die ze hanteert, in plaats van iemand die alleen maar haar levenservaringen op papier zet. Palmen stelt in haar logboek daarentegen dat ze juist niet in staat is om een roman te schrijven. Toch lijkt Palmen haar schrijverschap serieus te nemen wanneer ze schrijft over de noodzakelijkheid van het schrijven; als ze het logboek niet zou schrijven, zou het leiden van het leven van een schrijver ook ophouden. Van der Heijden lijkt zichzelf in *Tonio* te presenteren als een ernstige, traditionele schrijver die gedegen onderzoek doet om een roman te schrijven. Zo beschrijft hij de gebeurtenissen in de roman zeer gedetailleerd en construeerde hij nauwkeurig de laatste dagen van Tonio's leven.

Uit de romans komt ook naar voren hoe de auteurs een manier zoeken om te kunnen omgaan met het verlies; een ritueel dat hun houvast moet bieden. Bij Thomése is dat de taal, bij Enquist het pianospelen, bij Palmen het schrijven en haar verslaving aan drank en sigaretten en bij Van der Heijden is dat de obsessieve reconstructie van de laatste uren van Tonio's leven. Maar desondanks lijkt het accepteren van de dood moeilijk te zijn en vallen de auteurs regelmatig in staat van ontkenning. Naast deze overeenkomsten zijn er ook verschillen in hoe de auteurs omgaan met het verlies van een dierbare. Zo zijn Thomése en Enquist tegen het sentiment en benoemen dit expliciet in hun romans, terwijl Palmen en Van der Heijden hun emoties ten volle uiten. Tot slot spreekt uit de romans, bij de één explicieter dan bij de ander, dat de verwachtingen van de samenleving op hun schouders drukt. Zo wordt het door de auteurs moeilijk gevonden dat er verwacht wordt dat het leven 'gewoon doorgaat' na het verlies van een dierbare en dat er geacht wordt dat het rouwen zich moet beperken tot de privésfeer.

5. De receptie van *Schaduwkind*, *Contrapunt*, *Logboek* en *Tonio*

Inleiding

In dit hoofdstuk zal ik de receptie van *Schaduwkind*, *Contrapunt*, *Logboek van een onbarmhartig jaar* en *Tonio* analyseren. Bij mijn analyse zal ik me focussen op uitspraken/oordelen van de critici over de regels die gelden voor de representatie van de dood en rouw, maar ook over uitspraken/oordelen over de *posited author* en de historische auteur die bijdragen aan het beeld dat critici hebben van de auteur. Wat betreft de *posited author* en de historische auteur zal ik allereerst kijken of en hoe deze twee aan elkaar gelijk gesteld worden en daarnaast of dit een moreel oordeel impliceert. Uiteindelijk hoop ik aan de hand van deze analyse bepaalde sociale conventies bloot te leggen die gesteld worden aan literatuur over de dood en rouw.

5.1 Receptie *Schaduwkind*, P.F. Thomése

De critici waren in hun kritieken over *Schaduwkind* (2003) van P.F. Thomése bijna uitsluitend lovend. Maar met lovende woorden spreken over een roman die gaat over het overlijden van het kind van de schrijver roept bij de critici ook tegenstrijdige gevoelens op. Thomas van den Bergh schrijft hierover in de *Elsevier*: ‘De reden voor die huivering ligt in het beladen onderwerp.’¹⁴¹ En Mieke Wilcke- van der Linden stelt dat ‘het vreemd [is] het boek *Schaduwkind* van P.F. Thomése over de dood van zijn dochtertje Isa een juweeltje te noemen.’¹⁴² Er lijkt dus iets amoreels te kleven aan al te positieve woorden over een roman met zo’n zwaar onderwerp, zoals de dood van een kind, dat ook nog eens een sterk autobiografisch karakter heeft. Dit wordt ook duidelijk gemaakt door Maarten Asscher in *Vrij Nederland*: ‘Wat een hartverscheurend hoge prijs is er voor dit schitterende boekje betaald. Dat is de enige gedachte die een mens ervan weerhoudt om er al te enthousiast over te schrijven.’¹⁴³

Dat de critici, ondanks het beladen onderwerp, toch vooral positief zijn in hun kritieken heeft te maken met het feit dat ze *Schaduwkind* niet té sentimenteel vinden en de roman hen daarom nog meer raakt. Zo schrijft Fleur Speet in *Het Financieele Dagblad*: ‘Nergens zelfbeklag of

¹⁴¹ Van den Bergh, 13 september 2003, *Elsevier*

¹⁴² Wilcke-van der Linden, 14 november 2003, *Nederlands Dagblad*

¹⁴³ Asscher, 20 september 2003, *Vrij Nederland*

ijdelheid te vinden en bedrukkend wordt het ook niet.¹⁴⁴ En ze besluit in haar recensie dan ook dat ‘Thomése nergens prat op gaat, nergens wegglijdt in sentiment en innemend liefdevol en droef zijn vlindertje in de eeuwige velden loslaat.’¹⁴⁵ Het vermijden van sentiment en zelfbeklag wordt ook door Nico de Boer in *Dagblad van het Noorden* geprezen wanneer hij schrijft:

‘Schaduwkind had makkelijk kunnen ontaarden in zelfbeklag en in een clichématige tranentrekker. Thomése hoedt zich echter voor sentiment, nergens wordt hij larmoyant. Hij slaat de juiste toon aan, die tegelijk afstandelijk, intiem en vertrouwelijk is.’¹⁴⁶

Sentiment lijkt dus iets te zijn dat volgens de critici te allen tijde vermeden dient te worden in een roman, helemaal wanneer het zo’n heftig onderwerp betreft; dan verlangen de critici juist dat de auteur een zekere afstand houdt. Elsbeth Etty is zelfs verrast als ze ontdekt dat *Schaduwkind* ‘het tegendeel [is] van alles wat je van een dergelijk geschrift verwacht. Ik [Etty] rekende op tranentrekkende taferelen, hartverscheurende emotie, gerechtvaardigd zelfmedelijden, troost en uiteindelijke berusting. Maar niets van dat al.’¹⁴⁷ Hieruit spreekt wederom de huivering van critici voor een te sentimenteel verslag van het overlijden van een dierbare. En van den Bergh noemt het zelfs ‘een klein wonder’ dat *Schaduwkind*, gezien het onderwerp, ‘geen gierende hartenkreet is geworden.’¹⁴⁸ Zowel van den Bergh als Etty stellen dan ook de afstand die Thomése bewaard op prijs: ‘Nergens krijgt de lezer het gevoel op al te particulier terrein te treden.’¹⁴⁹ En Etty schrijft dat ‘niemand zich een voyeur [hoeft] te voelen, daarvoor bewaart Thomése gelukkig te veel afstand.’¹⁵⁰ Bij zo’n aangrijpend autobiografisch verhaal verlangen de critici van de schrijver een zekere afstand zodat ze zich geen ‘voyeur’ voelen. De weerstand die de critici voelen ten opzichte van sentiment heeft juist weer te maken met het feit dat te veel sentiment in een roman de lezer uiteindelijk minder raakt en daarmee de roman minder geslaagd is. Onno Blom schrijft in *De Standaard* hierover: ‘Toch vormt *Schaduwkind* ook het bewijs dat het niet de mate van “geestelijk exhibitionisme” is die telt als het erom gaat de lezer te raken. [...] Juist dat voorzichtige, tedere tasten in de taal zorgt ervoor dat *Schaduwkind* je raakt als een bijlslag tussen je

¹⁴⁴ Speet, 27 september 2003, *Het Financieele Dagblad*

¹⁴⁵ Speet, 27 september 2003, *Het Financieele Dagblad*

¹⁴⁶ de Boer, 3 oktober 2002, *Dagblad van het Noorden*

¹⁴⁷ Etty, 19 september 2003, *NRC Handelsblad*

¹⁴⁸ Van den Bergh, 13 september 2003, *Elsevier*

¹⁴⁹ Van den Bergh, 13 september 2003, *Elsevier*

¹⁵⁰ Etty, 19 september 2003, *NRC Handelsblad*

ogen.’¹⁵¹ De dood wordt door de critici gekoppeld aan ‘voyeurisme’, dat van oorsprong te maken heeft met het heimelijk kijken naar (gedeeltelijk) naakte mensen, doorgaans gepaard met seksuele lustgevoelens. Ariès stelde dan ook dat de houding van de mens ten opzichte van de dood in de twintigste eeuw vergelijkbaar is met de houding van de mens ten opzichte van seks in het Victoriaanse tijdperk; iets waar een zeker taboe op rust en waar voyeurisme al snel om de hoek komt kijken.

Een ander punt dat de critici waarderen in *Schaduwkind* is Thoméses vermogen om het particuliere, de dood van zijn dochtertje Isa, tot iets universeels te maken. Deze verschuiving van het particuliere naar het universele stelt onder andere Nico de Boer in *Dagblad van het Noorden*: ‘Hij [Thomése] weet het zuiver particuliere te verheffen tot iets universeels. Hij maakt de lezer deelgenoot van iets wat onvoorstelbaar is en ons tegelijk allemaal kan overkomen.’¹⁵² Het raken van iets universeels, iets waarmee de lezer zich kan identificeren, wordt ook door Max Pam aangehaald, die zelfs beweert dat het succes van *Schaduwkind* mede komt door het universele karakter: ‘Het gaat hier juist niet om woorden zonder algemene geldigheid, woorden waar geen andere mensen bij kunnen. Juist het feit dat hij zulke goede recensies heeft gekregen, en zulke mooie verkoopcijfers, duidt erop dat hij iets universeels heeft aangeraakt.’¹⁵³ Behalve het aanraken van iets universeels blijken de verkoopcijfers, de commercie, dus ook een rol te spelen in de waardering van de roman. Elsbeth Etty stelt daarentegen dat *Schaduwkind* ‘alles behalve een zelfhulpboek voor rouwenden [is]’.¹⁵⁴ De critici stellen dus dat het raken van iets universeels, de mogelijkheid dat de lezer zich kan identificeren, belangrijk is in een roman. Toch dient de roman een bepaalde mate van singulariteit te bevatten om zich zo te distantiëren van een ‘zelfhulpboek’.

Ondanks dat de critici overwegend positief zijn over *Schaduwkind* vallen er onvermijdelijk ook kritische opmerkingen. Maar deze kritieken worden aarzelend uitgesproken, bijvoorbeeld door Fleur Speet in *Het Financieele Dagblad*:

‘Het klinkt afgrijselijk, maar toch is er één puntje van kritiek: de rijkelijk uitgeschudde aforismen. Zoals: ‘Wie huilt, probeert zijn omgeving te beïnvloeden’ (en wie alleen huilt dan, beïnvloedt die zichzelf?) [...] Zulke

¹⁵¹ Blom, 23 oktober 2003, *De Standaard*

¹⁵² de Boer, 3 oktober 2002, *Dagblad van het Noorden*

¹⁵³ Pam, 10 oktober 2003, *HP/De Tijd*

¹⁵⁴ Etty, 19 september 2003, *NRC Handelsblad*

algemene stellingen worden zo wereldwijd gebracht [...] Dan glijdt de toon omhoog naar arrogantie, omdat hij weet hoe het is.¹⁵⁵

Maar direct daarna lijkt Speet zich te moeten verontschuldigen voor de kritiek die ze levert op de roman: ‘Eigenlijk is zulke kritiek niet geoorloofd, omdat hier de wond open ligt van een kwetsbaar mens die op zijn manier ook maar een poging doet verbandgaas aan te leggen. Dat moet er dan niet door een wrede lezer afgetrokken worden.’¹⁵⁶ Speet vindt tevens het autobiografische karakter van de roman moeilijk, gezien het onderwerp, om het objectief te kunnen bekritisieren als een roman: ‘Daar schuurt het dan ook een beetje bij autobiografische literatuur over een dood kindje: het is zo broos dat er niets dan lof kan klinken.’¹⁵⁷ De criticus lijkt zich dus in het nauw gedreven te voelen, door het autobiografische verhaal over een dood kindje, en merkt dat hierdoor haar rol als objectieve criticus in het gedrang komt. Ook Jan Bloemkolk schrijft in *Het Parool* over de moeilijke positie waarin de criticus zich bevindt: ‘En de critici, aan weerszijden van de schutting, konden evenmin iets met het boekje beginnen, want kritiek op de uitingen van iemand die in diepe rouw is, lijkt ongepast.’¹⁵⁸ Ondanks deze uitspraak aan het begin van zijn recensie, durft Bloemkolk uiteindelijk toch kritiek te leveren op *Schaduwkind*:

‘De tastende Thomése ontkomt zelf ook niet aan praalzucht. [...] Dat is de paradox van de schrijver die zijn eigen gruwelervaring wil weergeven. Hij weet dat de authentieke schreeuw en het verdoofde zwijgen die daarbij horen, ongeschikt zijn als stijlmiddel. Hij moet stileren, maar mooischrijverij ten koste van alles vermijden. Dat lukt Thomése niet altijd.’¹⁵⁹

Thomése wordt hier verweten dat hij zich soms te veel zou overgeven aan ‘mooischrijverij’, dat volgens Bloemkool niet passend is bij een boek over je ‘eigen gruwelervaring’. Maar ondanks dit punt van kritiek sluit Bloemkolk de recensie positief af en stelt dan ook dat Thomése ‘uitzonderlijk vaak [wel] slaagt.’¹⁶⁰ Max Pam heeft daarentegen kritiek op ‘de verwijzingen naar Heidegger en Emerson, en naar al die andere transcendentalisten die de onbegrijpelijke werkelijkheid ook onbegrijpelijk willen laten.’¹⁶¹ Pam heeft hierdoor ‘het gevoel dat Thomése meent juist met dit soort verhandelingen een literatuur te scheppen die

¹⁵⁵ Speet, 27 september 2003, *Het Financieele Dagblad*

¹⁵⁶ Speet, 27 september 2003, *Het Financieele Dagblad*

¹⁵⁷ Speet, 27 september 2003, *Het Financieele Dagblad*

¹⁵⁸ Bloemkolk, 25 september 2003, *Het Parool*

¹⁵⁹ Bloemkolk, 25 september 2003, *Het Parool*

¹⁶⁰ Bloemkolk, 25 september 2003, *Het Parool*

¹⁶¹ Pam, 10 oktober 2003, *HP/De Tijd*

het platte realisme ontstijgt.¹⁶² Maar ondanks deze kritiek besluit ook Pam zijn recensie positief: ‘Mijn bezwaren tegen dit kleine boekje blijven daarom verdwijnend klein. *Schaduwkind* is een product dat ik iedereen kan aanbevelen.’¹⁶³ De kritieken die de critici leveren zijn dus op aarzelende en voorzichtige toon en worden stevast opgevolgd door iets positiefs. Echte negatieve kritiek is op *Schaduwkind* niet van toepassing.

De weinig negatieve kritiek op *Schaduwkind* lijkt echter niet enkel te liggen aan het feit dat ze het een goede roman vinden, maar ook aan het gegeven dat een autobiografisch verhaal over zo’n precair onderwerp moeilijk te bekritisieren is. Dit werd al door Speet en Bloemkolk benoemd, maar ook Onno Blom schrijft in *De Standaard* dat het moeilijk is om objectief te blijven als criticus: ‘Ik schaam mij niet om toe te geven dat *Schaduwkind*, dat ik in een uurtje uit had, en waar ik zoals gewoonlijk scherp en met enige afstand naar heb proberen te kijken om een goed oordeel te geven, mij totaal onderuit heeft geschopt.’¹⁶⁴ En Bert Keizer stelt in *Trouw* dat kritiek, of het nou positief of negatief is, überhaupt onmogelijk lijkt in het geval van *Schaduwkind*: ‘Waar negatieve kritiek tactloos zou zijn, daar zou positieve kritiek een geheel eigen lomphheid aankleven.’¹⁶⁵ Wanneer een roman autobiografisch is en ook nog over zo’n heftig onderwerp handelt als de dood van een kind, lijkt het voor critici moeilijk te zijn om objectief te oordelen of zelfs kritiek te leveren.

Het autobiografische karakter van de roman zorgt er niet alleen voor dat de critici het moeilijk vinden om het boek te bekritisieren, ze vinden het tevens een verrassende keuze van Thomése om een autobiografische roman te schrijven. Thomése keerde zich onder andere in het essay ‘De narcistische samenzwering’ (1998) fel tegen het autobiografische genre, waardoor de critici het opmerkelijk vinden dat hij zich nu zelf waagt aan iets waar hij eerder zo tegen was. Zo stelt Dirk Leyman in *De Morgen*: ‘Dat net iemand als P.F. Thomése deze bezweringsoefening aan het grote publiek prijsgeeft, kan verbazen. Als er in Nederland een fervente bestrijder van het welig tierende autobiografische genre bestond, dan hij toch wel.’¹⁶⁶ En Fleur Speet schrijft over Thoméses afkeer van het autobiografische genre: ‘Hij ging tekeer tegen de autobiografische, en dus antiliteraire literatuur, “in niets meer te onderscheiden van

¹⁶² Pam, 10 oktober 2003, *HP/De Tijd*

¹⁶³ Pam, 10 oktober 2003, *HP/De Tijd*

¹⁶⁴ Blom, 23 oktober 2003, *De Standaard*

¹⁶⁵ Keizer, 13 september 2003, *Trouw*

¹⁶⁶ Leyman, 19 november 2003, *De Morgen*

het vergeetproza van krant of damesblad”, die echtheid en toegankelijkheid verlangde.¹⁶⁷ De literatuur waar Thomése voor stond, volgens Speet, was ‘iets elitairs, iets waarin de vorm en de stijl de boventoon horen te voeren, niet de inhoud.’¹⁶⁸ Het beeld dat de critici van Thomése hadden, een schrijver die tegen het autobiografische genre is en de literatuur tot iets elitairs maakt, lijkt dus met de publicatie van *Schaduwkind* ineens niet meer te kloppen. Deze verandering in de houding van Thomése ten opzichte van het autobiografische roept verwarring op bij de critici. Max Pam bekritiseert zelfs het feit dat Thomése nu het soort roman heeft geschreven waar hij eerder zo fel tegen was:

‘Kortom, *Schaduwkind* is zo autobiografisch als de pest. Ik misgun Thomése zijn verkoopsucces in het geheel niet, maar ik heb sterk de indruk dat hij met dit boekje precies heeft gedaan wat hij bij andere schrijvers zo heeft afgekeurd. Hij heeft puur autobiografische literatuur bedreven en is daarmee in de media ook nog eens de boer op gegaan.’¹⁶⁹

Behalve de verontwaardiging over de keuze voor het autobiografische genre, spreekt hieruit ook een zekere afkeuring over het feit dat Thomése de media heeft opgezocht om de roman bij een groot publiek onder de aandacht te brengen. Eerder verbond Pam de goede verkoopcijfers al aan het feit dat Thomése iets ‘universeels’ zou hebben aangeraakt, ook hier lijkt Pam de commercie weer een rol toe te bedelen in de waardering van de roman. Elsbeth Etty stelt echter dat *Schaduwkind* alsnog een ‘typische Thomése’ is, ondanks het autobiografische karakter:

‘Thomése, een erkend tegenstander van autobiografische literatuur, heeft – ondanks de psychische noodzaak om voor een keer over zijn eigen ervaringen te schrijven – vastgehouden aan zijn credo dat wat hij te zeggen heeft, betekenis moet krijgen door de specifieke manier waarop hij het zegt. Door zijn taal kortom.’¹⁷⁰

Etty lijkt het Thomése niet kwalijk te nemen dat hij voor het autobiografische genre heeft gekozen, want hij blijft alsnog trouw aan zijn ‘credo’. Toch lijken de recensenten, Etty daargelaten, moeite te hebben met het feit dat Thomése een autobiografische roman heeft geschreven terwijl hij in het verleden het beeld uitdroeg van de schrijver die pertinent tegen het autobiografische genre is.

¹⁶⁷ Speet, 27 september 2003, *Het Financieele Dagblad*

¹⁶⁸ Speet, 27 september 2003, *Het Financieele Dagblad*

¹⁶⁹ Pam, 10 oktober 2003, *HP/De Tijd*

¹⁷⁰ Etty, 19 september 2003, *NRC Handelsblad*

5.2 Receptie *Contrapunt*, Anna Enquist

Contrapunt (2008) van Anna Enquist heeft duidelijk de vorm van fictie. Zo voert Enquist personages op zonder namen, die indirect verwijzen naar Enquist zelf en haar gezin. De keuze van Enquist om het verhaal over haar overleden dochter in een strenge literaire vorm te gieten zorgt voor een bepaalde afstand die de critici waarderen. Zo schrijft Diana Chin-A-Fat in het *Algemeen Dagblad*: ‘*Contrapunt* is te loven vanwege de afstand waarmee Enquist schrijft.’¹⁷¹ Ook Viola Lindner merkt de afstandelijkheid in de roman op waardoor je als lezer juist geraakt wordt: ‘*Contrapunt* van Anna Enquist heeft een literaire structuur – gelijk aan de Goldbergvariaties van Bach – en lijkt met afstand geschreven, maar hakt er tegelijkertijd keihard in.’¹⁷² De afstand die Enquist in haar roman creëert door literaire constructies wordt ook door Daniëlle Serdijn gewaardeerd: ‘Maar dat al die ellende een goed gecomponeerde roman heeft opgeleverd, rijk geschakeerd in alle bittere nuances, dat staat vast.’¹⁷³ De afstand die Enquist hanteert wordt onder andere gewaardeerd door de critici vanwege het gegeven dat ‘de dochter’ in de roman in werkelijkheid ook is overleden. Over zo’n beladen en autobiografische gebeurtenis schrijven kan volgens de critici dan ook niet al te letterlijk geschreven worden, zoals Irene Start schrijft in *Elsevier*: ‘Een prachtige slotakkoord maakt duidelijk dat sommige zaken zo gruwelijk zijn dat je er alleen via een omweg over kunt spreken.’¹⁷⁴ Hieruit vallen twee verschillende verklaringen te lezen, namelijk dat zo’n autobiografische roman te schokkend is, vanwege de traumatische gebeurtenis, en tevens dat zo’n roman niet ‘te bloot’ mag zijn, omdat dan het voyeuristische gevoel op komt zetten. Jan Ruyters vindt dat de indirecte toon de roman anders maakt dan andere romans over de dood en rouw: ‘*Contrapunt* onderscheidt zich van zogenaamde ‘rouwboeken’ doordat Enquist niet op zoek lijkt naar een taal die verlies en wanhoop kan verwoorden; ze blijft eromheen cirkelen, het eronder duwen, je voelt het knarsen.’¹⁷⁵

De afstand in *Contrapunt*, die tot stand wordt gebracht door de literaire constructies, zorgt er ook voor dat sentimentaliteit gemeden wordt, iets dat in de ogen van de critici belangrijk is, ook wanneer het zo’n gevoelig onderwerp als de dood van een dierbare betreft. Marja Pruis vraagt zich in haar recensie af: ‘Hoe schrijf je over het verlies van een dierbare, een kind, het

¹⁷¹ Chin-A-Fat, 11 oktober 2008, *Algemeen Dagblad*

¹⁷² Lindner, 31 oktober 2008, *NRC Next*

¹⁷³ Serdijn, 10 oktober 2008, *de Volkskrant*

¹⁷⁴ Start, 18 oktober 2008, *Elsevier*

¹⁷⁵ Ruyters, 18 oktober 2008, *Trouw*

allerergste dat een ouder kan overkomen, zonder zelfbeklag en zonder sentimentaliteit?’¹⁷⁶ Het antwoord schuilt volgens Pruis dan ook in de ‘literaire constructie’ die Enquist ‘bedacht, en wel eentje volgens het boekje.’¹⁷⁷ En Irene Start schrijft in *Elsevier*: ‘In deze rouwroman is Enquist persoonlijk, maar ze “etaleert haar verdriet” niet, zoals de harde kritiek op *Tussentijd* luidde.’¹⁷⁸ Start waardeert het autobiografische en ‘persoonlijke’ in de roman juist omdat het niet wordt overdreven. Viola Lindner vindt het zelfs ‘knap’ dat Enquist ‘in een dergelijke, op emotie gerichte samenleving met een roman [komt] over je overleden dochter die niet sentimenteel is, maar soms bijna een journalistieke opsomming van feiten is [...]’¹⁷⁹ Ook door Lindner wordt Enquist dus geprezen door het sentimentele te vermijden.

De strakke literaire constructies in *Contrapunt* zorgt er volgens critici ook voor dat de rouw, die in eerste instantie exclusief voor de rouwenden lijkt te zijn bestemd, tot iets universeels wordt gemaakt. Irene Start schrijft eerst dat ‘rouw exclusief van de rouwenden [is], kennelijk.’¹⁸⁰ En dat Anna Enquist ‘zo’n rouwende’ is.¹⁸¹ Maar stelt vervolgens dat ‘door te kiezen voor een strenge vorm, die van Bachs Goldbergvariaties, ze de rouw over[hevelt] naar een ander, universeel niveau.’¹⁸² Max Pam concludeert daarentegen dat *Contrapunt* geen roman is over de dood en rouw: ‘De dood komt er in voor, onverwacht en gemeen, maar de roman zelf heeft niets van een requiem.’¹⁸³ En Elizabeth Kooman schrijft aan het begin van haar recensie in het *Nederlands Dagblad* dat ‘*Contrapunt* een verhaal [is] over de relatie tussen een moeder en haar dochter, over rouw, over muziek.’¹⁸⁴ Maar Kooman komt in de rest van haar recensie niet meer terug op de rouw en focust zich voornamelijk op de relatie tussen de muziek en literatuur in de roman.

De muziek in de roman, die een belangrijke en grote rol speelt, wordt uitvoerig door de critici besproken, zij het niet altijd positief. Zo vindt Irene Start de hoofdstukken over de dochter ‘mooi en ontroerend’, maar ‘als het over muziek gaat, houdt Enquist geen maat. Ze strooit met muziek-weetjes, heeft het over ‘borrelende triolenpassages’ en ‘guirlandes van tere

¹⁷⁶ Pruis, 24 oktober 2008, *De Groene Amsterdammer*

¹⁷⁷ Pruis, 24 oktober 2008, *De Groene Amsterdammer*

¹⁷⁸ Start, 18 oktober 2008, *Elsevier*

¹⁷⁹ Lindner, 31 oktober 2008, *NRC Next*

¹⁸⁰ Start, 18 oktober 2008, *Elsevier*

¹⁸¹ Start, 18 oktober 2008, *Elsevier*

¹⁸² Start, 18 oktober 2008, *Elsevier*

¹⁸³ Pam, 10 oktober 2008, *HP/de Tijd*

¹⁸⁴ Kooman, 24 oktober 2008, *Nederlands Dagblad*

nootjes'. Voer voor kenners, doorploegen voor alle anderen.'¹⁸⁵ Bij Fleur Speet (*Financieel Dagblad*) roept de vergelijkingen met de Goldbergvariaties soms 'irritatie' op, en volgens Julie de Mul (*Humo*) doen de parallellen met de muziek 'overgecomponeed' aan. En ook Max Pam uit kritiek op het gebruik van te veel muziektheorie in de roman:

'Als getraind musicus weet de schrijver veel meer dan haar lezers. Wat voor haar gesneden koek is, is – althans voor mij – in veel gevallen nowhere. Die discrepantie leidt soms tot ernstige vertragingen in het lezen, wat op zichzelf niet zo erg is, als het niet te vaak gebeurt.'¹⁸⁶

De muziekstukken worden door de critici te ingewikkeld gevonden wat uiteindelijk meer afleidt van het verhaal dan dat het iets toevoegt. Toch zijn er ook critici die de muziekstukken wel waarderen, zoals Daniëlle Serdijn in *de Volkskrant*: 'Het mooie is dat fragmenten uit het leven van het kind gelijke tred houden met de Goldbergvariaties.'¹⁸⁷ En ook Kooman is positief over de muziek: 'Muziek in woorden vatten zonder in clichés te vervallen, ga er maar aan staan. Anna Enquist slaagt er in haar nieuwe boek *Contrapunt* wonderwel in.'¹⁸⁸

Niet alleen op de muziekstukken in de roman hebben sommige critici kritiek, ook op de, door velen veelal geprezen, afstand in de roman wordt er kritiek geuit, die soms juist té afstandelijk zou zijn. Zo schrijft Alle Lansu in *Het Parool*: 'Het is op zichzelf een verdienste dat Enquist de op de loer liggende pathetiek heeft weten te omzeilen. Maar de manier waarop ze afstand houdt door te spreken van 'de vrouw', 'de moeder' en 'de dochter', komt nogal krampachtig over, en is op den duur irritant afstandelijk.'¹⁸⁹ En Fleur Speet meent in *Het Financieele Dagblad* dat 'juist op de paar momenten dat de auteur nog verder achteruit wijkt en bijna uit de tekst stapt, omdat de emoties dan te groot blijken' Enquists verhaal naar "het triviale" neigt te gaan.¹⁹⁰ Hoewel een zekere afstand door de critici gewaardeerd wordt, is té veel afstand dus ook niet goed. Diana Chin-A-Fat loofde *Contrapunt* in het *Algemeen Dagblad* vanwege de afstand, maar stelt daarna wel dat je 'tijdens het lezen [niet ontkomt] aan de gedachte dat Anna Enquist zichzelf herhaalt. Het is wéér afstand, muziek, verlies, ellende.'¹⁹¹ Chin-A-Fat heeft dus niet zozeer moeite met de afstand van Enquist, maar heeft eerder kritiek op de

¹⁸⁵ Start, 18 oktober 2008, *Elsevier*

¹⁸⁶ Pam, 10 oktober 2008, *HP/de Tijd*

¹⁸⁷ Serdijn, 10 oktober 2008, *de Volkskrant*

¹⁸⁸ Kooman, 24 oktober 2008, *Nederlands Dagblad*

¹⁸⁹ Lansu, 8 oktober 2008, *Het Parool*

¹⁹⁰ Speet, 11 oktober 2008, *Het Financieele Dagblad*

¹⁹¹ Chin-A-Fat, 11 oktober 2008, *Algemeen Dagblad*

herhaling van onderwerpen in *Contrapunt*, waardoor Enquist *Contrapunt* zelfs ‘onbedoeld in de schaduw van haar eigen werk’ zou plaatsen, aldus Chin-A-Fat.¹⁹²

Waar Chin-A-Fat de muziek en het verlies als een ‘herhaling’ ziet, zien andere critici dit juist als typerend voor Enquists werk en wordt hun beeld over Enquist enkel bevestigd. Fleur Speet schrijft hierover in *Het Financieele Dagblad*:

‘Anderzijds heeft muziek altijd ruime aandacht gehad in het werk van Enquist [...] Gek is het dus niet, die Goldbergvariaties. Ook anderszins past *Contrapunt*, misschien onbedoeld, perfect in het oeuvre van Enquist. Dat ging altijd al over de strijd die mensen intern leveren om hun kinderen los te laten, zelfstandig te zien worden, te zien verwijderen van jezelf als ouder.’¹⁹³

Net als Speet merkt ook Alle Lansu in *Het Parool* op dat ‘muziek en literatuur onlosmakelijk met elkaar verbonden [zijn] in het leven en werk van Anna Enquist.’¹⁹⁴ En voegt daar nog aan toe dat ‘een andere rode draad in het werk van Enquist verlies [is].’¹⁹⁵ In het *NRC Handelsblad* noemt Janet Luis ook de ‘terugkerende thema’s: moederschap, verlatingsangst, kinderdood, [...] muziek’ in Enquists werk, en concludeert dat haar oeuvre ‘een weerbarstig geheel [vormt], met veel strijd, verdriet en sombere vooruitzichten.’¹⁹⁶ *Contrapunt* wordt dus door de critici beschouwd als een roman dat goed in het oeuvre van Anna Enquist past en daarmee ook voldoet aan de verwachtingen en het beeld dat de critici van haar hebben. Marja Pruis verbind *Contrapunt* in *De Groene Amsterdammer* niet alleen aan Enquists oeuvre, maar stelt tevens dat de dood van haar dochter onlosmakelijk verbonden is aan haar werk: ‘In het werk van Anna Enquist is het moeder-kindthema altijd belangrijk geweest, maar sinds haar dochter zeven jaar geleden verongelukte heeft dat thema een navrante lading gekregen in haar poëzie en proza. Het is moeilijk, zo niet onmogelijk, om haar werk nog los te zien van het drama in haar leven.’¹⁹⁷ Ook hieruit blijkt dat het beeld dat de critici van Enquist hebben bevestigd wordt met de publicatie van *Contrapunt*. Daarnaast blijkt ook dat ‘het drama in haar leven’ wordt meegenomen in het beeld over de auteur en dit zelfs niet los kunnen zien van haar werk.

¹⁹² Chin-A-Fat, 11 oktober 2008, *Algemeen Dagblad*

¹⁹³ Speet, 11 oktober 2008, *Het Financieele Dagblad*

¹⁹⁴ Lansu, 8 oktober 2008, *Het Parool*

¹⁹⁵ Lansu, 8 oktober 2008, *Het Parool*

¹⁹⁶ Luis, 10 oktober 2008, *NRC Handelsblad*

¹⁹⁷ Pruis, 24 oktober 2008, *De Groene Amsterdammer*

5.3 Receptie *Logboek van een onbarmhartig jaar*, Connie Palmen

De manier waarop Connie Palmen haar verdriet en rouw om Hans Van Mierlo beschrijft in *Logboek van een onbarmhartig jaar* wordt door de critici veelal sentimenteel en overdreven gevonden. Zo stelt Gerry van der List dat Palmen ‘allesbehalve wars van pathos’ is en dat ‘ze eerder vol op het jammerorgel’ slaat dan op een ‘subtiële en onderkoelde manier’ het verdriet beschrijft.¹⁹⁸ Maarten Moll noemt Palmen zelfs ‘schaamteloos’ en ‘een gulzige vrouw’ in *Het Parool*, die ‘veel grote woorden nodig [heeft] om dat verdriet uit te schreeuwen.’¹⁹⁹ En juist deze ‘grote woorden’ zorgt volgens Moll voor ‘een zekere mate van afstandelijkheid’ in plaats van dat je je als lezer geraakt en betrokken voelt bij de roman.²⁰⁰ *Vrij-Nederland*-recensent Jeroen Vullings is van mening dat ‘het rauwe van de rouw ontbreekt’ in het logboek vanwege het ‘zo dominant aanwezige denken, niet zelden in dreunende passages vol hamerende waarheden, een grauwsliuier van monotonie’ waardoor ‘de gevoelens van wanhoop, angst, zelfverlies iets descriptief, en vlaks’ krijgen.²⁰¹ De critici lijken dus eerder subtielere beschrijvingen van rouw te waarderen dan grote woorden, doordrongen van emoties, die te veel naar het pathetische neigen. Dit zorgt voor de critici alleen maar voor een grotere afstand, waardoor de lezer het verhaal niet ingetrokken wordt.

Deze afstand wordt volgens de critici nog meer verstrekt doordat Palmen in *Logboek* te veel de nadruk legt op de rouw om ‘haar’ Hans Van Mierlo, waardoor de lezer zich buitengesloten voelt. In tegenstelling tot de overleden dierbaren van Thomése en Enquist is Palmens overleden dierbare, D66-oprichter Hans van Mierlo, een publiek figuur. De dood van Van Mierlo noemt Joep van Ruiten in *Dagblad van het Noorden* dan ook ‘een issue voor een groot publiek.’²⁰² Ruiten voelt daarom ‘op de eerste plaats een ongemakkelijk gevoel [komen] bovendrijven’, als Palmen intieme details over haar en Van Mierlo samen in bed beschrijft, en vraagt zich af of ‘dit verslag vol verdriet niet te particulier [is]’²⁰³ Ook Maarten Moll vindt dat Palmen ‘de lezer te graag wil overtuigen van haar verdriet. Alsof ze Van Mierlo niet wil loslaten, niet wil delen’.²⁰⁴ Dat deze particuliere rouw zorgt voor een afstand tot de lezer wordt onder andere door Vullings benoemd: ‘[D]oor dat manifeste denken schept ze afstand tussen haar verhaal en de lezer. Nadeel is dan weer dat haar boek je beduidend minder raakt.

¹⁹⁸ van der List, 12 november, *Elsevier*

¹⁹⁹ Moll, 11 november 2011, *Het Parool*

²⁰⁰ Moll, 11 november 2011, *Het Parool*

²⁰¹ Vullings, 19 november 2011, *Vrij Nederland*

²⁰² Ruiten, 11 november 2011, *Dagblad van het Noorden*

²⁰³ Ruiten, 11 november 2011, *Dagblad van het Noorden*

²⁰⁴ Moll, 11 november 2011, *Het Parool*

De tragiek blijft te particulier.²⁰⁵ De critici impliceren dus dat een roman over een overleden dierbare niet in het particuliere moet blijven steken, maar universeler moet worden zodat de lezer betrokken wordt bij het verhaal. Het ‘toe-eigenen’ van de rouw wordt ook door Elsbeth Etty in *NRC Handelsblad* bekritiseerd:

‘Zij [Palmen] eist Van Mierlo en zijn nagedachtenis in dit rouwverslag volledig voor zichzelf op. Dat er buiten haar (en zijn naaste familie) misschien nog meer mensen waren van wie hij hield en die verdrietig zijn om zijn dood, maakt niet uit. De lezer moet weten hoe groot en uniek de liefde van Van Mierlo voor Palmen is geweest.’²⁰⁶

Behalve dat het schrijven over te particuliere rouw voor een afstand tot de lezer zorgt, speelt er bij Palmen ook nog mee dat ze schrijft over de dood van een publiek figuur, waar ze geen ‘patent’ op mag eisen wat rouw betreft, want de rouw is ook van het publiek.

Niet alleen wordt Palmen verweten dat de rouw in het logboek te particulier is en de lezer daardoor buitengesloten wordt, ook vindt men dat Palmen te veel over zichzelf en haar verdriet schrijft in plaats van over haar man en hem herdenkt. Zo schrijft Arjan Peters in *de Volkskrant*: ‘Opnieuw is Palmens doel niet een portret van haar man, het doel is met haar taal ‘op de huid van de pijn’ te zitten en weer te geven dat je ‘doet alsof je normaal bent’, terwijl je ‘er bent en niet bent’.’²⁰⁷ Dat het Peters stoort dat Palmen voornamelijk over zichzelf verhaalt blijkt dan ook wanneer hij later schrijft:

‘Veel over Palmen zelf [...] Ze drukt ook de toespraak af die Van Mierlo hield bij haar vijftigste verjaardag. [...] Consequent dat Palmen deze lofzang openbaar maakt. [...] Telkens moeten we horen hoe stapeldol derden op Connie zijn.’²⁰⁸

Doordat Palmen te veel over zichzelf schrijft en te weinig over Van Mierlo menen de critici zelfs dat het logboek eigenlijk geen boek is over rouw, maar eerder lijkt op ‘zelftherapie’, aldus Frank Hellemans in *Knack*.²⁰⁹ Ook Jeroen Vullings vindt het logboek niet rouwboekwaardig:

²⁰⁵ Vullings, 19 november 2011, *Vrij Nederland*

²⁰⁶ Etty, 11 november 2011, *NRC Handelsblad*

²⁰⁷ Peters, 12 november 2011, *de Volkskrant*

²⁰⁸ Peters, 12 november 2011, *de Volkskrant*

²⁰⁹ Hellemans, 7 december 2011, *Knack*

‘De eerste zin luidt: ‘Ik zou een roman schrijven die Judas heette, en toen ging mijn man dood.’ Daarna gaat het direct over Connie Palmen zelf [...] De toon is daarmee gezet: *Logboek van een onbarmhartig jaar* biedt geen in memoriam van Van Mierlo, laat staan een liefdesroman als *I.M.*, maar het rouwrelaas van de achterblijver.’²¹⁰

De critici lijken dus te verwachten van een boek over een overleden dierbare dat de overledene op de voorgrond komt te staan en dat het verhaal zich niet te veel focust op de ‘achterblijver’.

Ondanks dat Palmen beweert dat het in haar logboek vooral om haar overleden echtgenoot gaat en niet om de beroemde politicus, zet Jaap Goedegebuure in *Trouw* z’n ‘vraagtekens bij de zogenaamde keuze voor het persoonlijke boven het openbare.’²¹¹ Goedegebuure vindt dat niet overtuigend klinken ‘voor iemand die zo aangetrokken wordt door glamour’.²¹² Hij stelt vervolgens dat Palmen ook geen keuze heeft hoeven maken tussen het persoonlijke en openbare, want ‘ze had altijd al een bovengemiddelde behoefte om haar bestaan tot in de intiemste details publiek te maken [...]’²¹³ Maarten Moll beweert zelfs dat Palmen ‘met dit boek bewust en met vooropgezet plan de publiciteit zoekt’.²¹⁴ En Gerrie van der List schrijft in *Elsevier* dat ‘*Logboek van een onbarmhartig jaar* vast een bestseller [zal] worden, gezien het onderwerp en de reputatie van de auteur.’²¹⁵ De critici lijken door hun beeld van Palmen, de publiciteitszoekende schrijfster, te twifelen aan de intenties en oprechtheid van haar roman. Elsbeth Etty vindt het dan ook ‘niet vergezocht de publicatie van een boek als dit te typeren als exploitatie van intiem kapitaal.’²¹⁶ Palmen wordt hier dus ook nog verweten dat ze de privacy van een ander schendt door het publiekelijk te maken. Daarnaast wringt het bij de critici, net als bij de recensies over Thoméses *Schaduwkind*, als er commercieel succes geboekt wordt met een roman die zo’n heftig autobiografisch onderwerp heeft. Frank Hellemans vergelijkt de rouwliteratuur, zoals die van Palmen, zelfs met reality-tv:

²¹⁰ Vullings, 19 november 2011, *Vrij Nederland*

²¹¹ Goedegebuure. 12 november 2011, *Trouw*

²¹² Goedegebuure. 12 november 2011, *Trouw*

²¹³ Goedegebuure. 12 november 2011, *Trouw*

²¹⁴ Moll, 11 november 2011, *Het Parool*

²¹⁵ van der List, 12 november, *Elsevier*

²¹⁶ Etty, 11 november 2011, *NRC Handelsblad*

‘Haar *Logboek van een onbarmhartig jaar* is de zoveelste poging van een auteur om in het reine te komen met het overlijden van een geliefde op een manier die van tv-formats lijkt te zijn gejat. [...] Het gevaar van de expliciet niet-literaire realityliteratuur in het geval van Palmen [...] is het gevaar van alle reality-tv. Het aangeboden wordt voer voor voyeurs: cynische uitlach- of sentimentele meerrouwtelevisie.’²¹⁷

Hellemans lijkt zich voornamelijk te storen aan het niet-literaire karakter van de romans die tegenwoordig over het overlijden van een dierbare geschreven worden, waardoor deze ‘realityliteratuur’ voyeuristisch wordt. Elsbeth Etty vindt de keuze voor een logboek in plaats van een roman ook niet de beste, al voelt Etty zich niet zozeer een voyeur, maar eerder buitengesloten: ‘Deze ritualisering van het persoonlijke komt ook tot uiting in Palmens taalgebruik, dat eerder banaal dan verheven is; het is de taal van e-mails en kattedelletjes, verslagen en nieuwsberichten, geen proza dat ontroert of dat je binnenvoert in het gemoed van een ander. Integendeel, je voelt je buitengesloten.’²¹⁸ Jeroen Vullings stelt dan ook dat hij ‘liever een roman over dit onderwerp [had] gelezen, van het soort dat ze bewondert: met inzet van de verbeelding, een ingenieuze literaire constructie, gelaagd, met een waaier aan betekenissen.’²¹⁹ De critici hadden van Palmen dus liever een literaire roman gezien dan een logboek met ‘banale’ beschrijvingen die er uiteindelijk voor zorgen dat je als lezer niet geraakt wordt.

Desondanks zijn er ook critici die *Logboek van een onbarmhartig jaar*, ondanks de vorm van een logboek, juist typerend vinden voor een werk van Palmen, zoals Marja Pruis in *De Groene Amsterdammer*: ‘In alles ademt dit logboek het verlangen naar absoluteheid, zo geheel des Palmens.’²²⁰ Voor Pruis wordt dus het beeld dat ze van de schrijfster heeft bevestigd met de publicatie van het logboek. Voor andere critici werd het beeld dat ze van Palmen hadden ook al bevestigd, zoals eerder al bleek uit de twijfel van de critici over de oprechtheid van Palmen gezien haar reputatie als exhibitionistische, publiekzoekende glamourvrouw. Arjan Peters vergelijkt Palmens beschrijvingen over haar dronkenschappen zelfs met ‘performances zoals je die vaker bij rasartiesten ziet.’²²¹ Door te kiezen voor de vorm van een logboek, maar ook door haar oeuvre dat altijd de grenzen opzoekt tussen de fictie en werkelijkheid, wordt het beeld van Palmen dat de critici uit de roman halen gelijk

²¹⁷ Hellemans, 7 december 2011, *Knack*

²¹⁸ Etty, 11 november 2011, *NRC Handelsblad*

²¹⁹ Vullings, 19 november 2011, *Vrij Nederland*

²²⁰ Pruis, 17 november 2011, *De Groene Amsterdammer*

²²¹ Peters, 12 november 2011, *de Volkskrant*

gesteld met de historische figuur Connie Palmen, waar de critici geen onderscheid tussen lijken te maken.

5.4 Receptie *Tonio*, A.F.Th. van der Heijden

De roman *Tonio* (2011) van A.F.Th. van der Heijden beslaat meer dan zeshonderd pagina's waarin van der Heijden uitvoerig en emotioneel een requiem voor zijn zoon schrijft. De critici prijzen van der Heijden dan ook dat hij de lezer zo weet te raken, zonder te sentimenteel te worden. Zo opent Max Pam zijn recensie met de woorden: 'Wie schrijft over verdriet, maakt dat al gauw te groot, zodat het zwelgen wordt in leed, A.F.Th. van der Heijden doet dat in de roman over zijn overleden zoon gelukkig niet.'²²² Ook Rob Schouten stelt in *Trouw* dat het 'geen larmoyant' boek is geworden, maar 'eerder een koelbloedig boek'.²²³ En Maarten Moll vindt het 'schrijven over een overleden kind gevaarlijk', omdat het 'snel larmoyant' en 'te sentimenteel' kan worden, maar 'A.F.Th. van der Heijden heeft dat niet laten gebeuren.'²²⁴ Toch zijn er ook critici die het soms te sentimenteel vinden worden, bijvoorbeeld Ilse Degryse in *De Morgen* die het boek 'rauw en ongekuist' noemt, maar soms ook 'op het gênante af emotioneel.'²²⁵

Hoewel de meeste critici het boek 'rauw' en juist niet sentimenteel vinden, blijkt de roman vaak wel té zwaar te zijn voor de lezer/criticus om te lezen, vanwege het beladen onderwerp dat Van der Heijden zo gedetailleerd heeft weergegeven. Tevens speelt het sterk autobiografisch karakter waarvan het boek van doordrongen is een rol. Zo schrijft Marja Pruis in *De Groene Amsterdammer*: 'Tonio is vanwege de verpletterende werkelijkheid achter de roman moeilijk te verteren.'²²⁶ Ruth Joos schrijft in *De Standaard* dat ze het boek 'bij de vijfde pagina aan de kant' heeft moeten leggen en dat ze het boek niet 'als een roman' kan lezen, want 'het snijdt daar dwars doorheen'.²²⁷ En ook Joost Zwagerman twijfelt in *de Volkskrant* of het hem wel lukt het boek uit te lezen:

'Ik ben halverwege *Tonio*. Een requiemroman van A.F.Th. van der Heijden en weet niet of ik erin slaag dit requiem verder nog tot me te nemen. Sommige dingen kun je niet lezen.'²²⁸

²²² Pam, 3 juni 2011, *HP/De Tijd*

²²³ Schouten, 28 mei 2011, *Trouw*

²²⁴ Moll, 27 mei 2011, *Het Parool*

²²⁵ Degryse, 28 mei 2011, *De Morgen*

²²⁶ Pruis, 1 juni 2011, *De Groene Amsterdammer*

²²⁷ Joos, 30 juni 2011, *De Standaard*

²²⁸ Zwagerman, 8 juni 2011, *de Volkskrant*

Dat het niet alleen te veel verdriet is voor de auteur, maar zelfs te veel is voor de lezer schrijft ook Arjen Fortuin in het *NRC Handelsblad*: ‘Het is meer verdriet dan een mens kan verstouwen – en soms ook meer verdriet dan een lezer kan verdragen.’²²⁹ Blijkbaar wordt er door critici toch een zekere afstand van de emoties van de schrijver verwacht, wanneer het zo’n beladen onderwerp betreft, zodat de lezer niet té veel wordt meegesleept in de emoties en de roman ook een roman blijft.

Het intense verdriet dat uit *Tonio* spreekt is niet alleen nauwelijks te verdragen voor de lezer/critici, maar geeft hen soms ook het gevoel een voyeur te zijn. Zo schrijft onder andere Marja Pruis dat je ‘als lezer in de rol van ramptoerist [zit], voyeur, die meer te zien krijgt dan hem lief is.’²³⁰ En ook Ruth Joos probeert ‘vrede te vinden in de voyeuristische blik waar’ ze ‘in gedwongen’ wordt.²³¹ Toch lijkt in het geval van *Tonio* de voyeuristische blik en het onverdraaglijke verdriet die aan de lezer opgedrongen wordt wel gewaardeerd te worden. Juist omdat hij sentiment heeft weten te vermijden en toch het verdriet zo voelbaar heeft weten te maken bij de lezer.

Ondanks dat de roman volledig is gebaseerd op gebeurtenissen uit de werkelijkheid en je je kunt afvragen of het dan nog wel een roman is, die immers gestoeld is op fictie, lijken de critici over het algemeen van mening te zijn dat Van der Heijden wel degelijk een literair werk heeft afgeleverd. Maarten Moll schrijft hierover in *Het Parool*: ‘De gelaagdheid, het bespelen van de verschillende registers door steeds te schakelen tussen de schaamteloze, openhartige en eerlijke emotie [...] en troostrijke herinneringen en het leven dat gewoon door gaat. Het is deze voor Van der Heijden kenmerkende afwisseling, die het tamelijk banale uitgangspunt schrijven over een dierbare die is gestorven tot literatuur maakt.’²³² Max Pam roemt zelfs de ‘personages’ in *Tonio*: ‘Het is misschien vreemd om te zeggen, maar niet Tonio is in deze roman het meest interessante personage, maar al die anderen die als kleine satellieten om hem heen cirkelen.’²³³ De critici beoordelen *Tonio* dus wel degelijk als een literaire roman, ondanks dat de inhoud bijna identiek overeenkomt met de werkelijkheid. Jeroen Vulling stelt dan ook dat Van der Heijden ‘een Tonio ‘van vlees en bloed’ [wilde]

²²⁹ Fortuin, 26 mei 2011, *NRC Handelsblad*

²³⁰ Pruis, 1 juni 2011, *De Groene Amsterdammer*

²³¹ Joos, 30 juni 2011, *De Standaard*

²³² Moll, 27 mei 2011, *Het Parool*

²³³ Pam, 3 juni 2011, *HP/De Tijd*

componeren' en dat hem dat gelukt is 'in de enige taal die daarvoor geschikt is: de literatuur.'²³⁴ Ook Jeroen Overstijns stelt dat 'niemand kan beweren dat deze schreeuw geen literatuur is.'²³⁵ Toch wringt er iets bij Overstijns om algemene (positieve) oordelen te vellen over de roman, net als Max Pam, gezien de noodlottige dood van de 'echte' Tonio wanneer hij schrijft: 'Hoe hard ook, het is een prachtig boek.'²³⁶

Hoewel de critici voornamelijk lovend zijn over *Tonio*, zijn er toch enkele critici die punten van kritiek uiten. Arjan Peters vindt bijvoorbeeld dat 'de zinnen er soms hulpeloos bij[staan], alsof zelfs meester-stilist Van der Heijden de clichés niet kan omzeilen.'²³⁷ En vindt Irene Start van *Elsevier* dat van der Heijden in literair opzicht 'niet op elke pagina op volle kracht [is], de roman bevat hier en daar storende herhalingen.'²³⁸ Ook Maarten Dessing van *Knack* heeft kritiek op te veel herhaling in *Tonio*: 'Hoe dik ook, slechts heel af en toe denk je: nu dwaalt de auteur te veel af of herhaalt zich.'²³⁹ Veel verder dan deze kleine punten van kritiek gaan de critici echter niet.

Menig criticus blijkt het dan ook moeilijk te vinden om een boek als *Tonio*, dat zo autobiografisch en beladen is, écht kritisch te bespreken. Max Pam schrijft hierover in *HP/De Tijd*:

'Voor een criticus is het een beetje een ondankbare taak om zo'n boek [*Tonio*] te recenseren. Negatieve kritiek kan de nabestaanden extra hard treffen, en dat ga je toch liever uit de weg. Aan de andere kant heeft de schrijver zich met de keuze van het onderwerp kwetsbaar opgesteld. Bij elk boek nodigt de schrijver de criticus uit hem recht in het gezicht de waarheid te zeggen.'²⁴⁰

Hieruit komt duidelijk de tweestrijd naar voren waarin de critici zich bevindt als het gaat om het bekritisieren van romans over de dood van een dierbare van de schrijver; je wilt als criticus eerlijk zijn, maar dat is niet altijd moreel wanneer het zo'n beladen onderwerp betreft. Arjen Fortuin schrijft in *NRC Handelsblad* dan ook dat de literaire kritiek eigenlijk niet van toepassing kan zijn in het geval van *Tonio*:

²³⁴ Vullings, 4 juni 2011, *Vrij Nederland*

²³⁵ Overstijns, 3 juni 2011, *De Standaard*

²³⁶ Overstijns, 3 juni 2011, *De Standaard*

²³⁷ Peters, 28 mei 2011, *de Volkskrant*

²³⁸ Start, 4 juni 2011, *Elsevier*

²³⁹ Dessing, 8 juni 2011, *Knack*

²⁴⁰ Pam, 3 juni 2011, *HP/De Tijd*

‘Een boek als *Tonio* onttrekt zich aan de gewone literaire kritiek. Niet alleen omdat het van weinig compassie zou getuigen om de waarheid van een gestorven kind langs een koude meetlat te leggen, maar vooral omdat je onmogelijk kunt uitmaken of je aangedaan bent door wat de schrijver opwekt of door de wetenschap dat wat hij schrijft wáár is.’²⁴¹

Ook Rob Schouten stelt de moeilijke taak voor de criticus aan de kaak als het gaat om het bekritisieren van romans over dood en rouw. Schouten geeft toe dat je ‘rekening met het tragische onderwerp en het verdriet van de ouders’ moet houden, maar vindt ook dat als het ‘aangeboden’ wordt als literatuur ‘je zo’n boek op z’n merites [moet] beoordelen.’²⁴² Volgens Schouten speelt er echter ook nog ‘een lichtelijk verwarrend soort emotie mee: wat voor rouw vertegenwoordigt een requiem eigenlijk? Is het wel passend om literatuur te maken van een gestorven kind? Of is het tenslotte net zoiets als een gestorven ouder of zelfs willekeurig dramatisch onderwerp?’²⁴³ Wanneer het dus om zogenaamde ‘rouwboeken’ gaat, lijken critici voor morele dilemma’s te staan, want het gevaar bestaat immers dat men (im)morele oordelen velt over een rouwend persoon. Ruth Joos schrijft uiteindelijk dat men ‘een literaire beoordeling elders [zal] moeten zoeken.’²⁴⁴ En Arjan Peters, die de roman soms iets te pathetisch vindt, sluit zijn recensie af met de vraag: ‘[M]ag je de weerloze schrijver zeggen dat het, wat jou betreft, wel iets minder had gekund?’²⁴⁵

Het requiemroman *Tonio* mag dan moeilijk zijn voor de critici om te beoordelen, of misschien zelfs te veroordelen, wel menen de critici dat deze roman typerend is voor het werk van A.F.Th. van der Heijden. Arjen Fortuin stelt dan ook dat: ‘Het tekenend [is] voor de observatiekracht van de schrijver A.F.Th. van der Heijden die, hoe ontroostbaar ook, toch dezelfde blijft. [...] Vergeleken met de rest van zijn oeuvre is dit boek een halve Van der Heijden, of een Van der Heijden tegen wil en dank.’²⁴⁶ Het beeld dat de critici van Van der Heijden hebben lijkt dus met de komst van *Tonio* nog steeds te kloppen. Ook Joost Zwagermans beeld van de schrijver Van der Heijden wordt met de publicatie van *Tonio* bevestigd wanneer hij schrijft: ‘Zo’n groots en gedetailleerd onderzoek tekent de schrijver die Van der Heijden is: iemand die zich onderdompelt in een tot in de finesses uitgewerkte

²⁴¹ Fortuin, 26 mei 2011, *NRC Handelsblad*

²⁴² Schouten, 28 mei 2011, *Trouw*

²⁴³ Schouten, 28 mei 2011, *Trouw*

²⁴⁴ Joos, 30 mei 2011, *De Standaard*

²⁴⁵ Peters, 28 mei 2011, *de Volkskrant*

²⁴⁶ Fortuin, 26 mei 2011, *NRC Handelsblad*

reconstructie [...]’²⁴⁷ Volgens Maarten Dessing blijft ‘de schrijvershand’ dan ook ‘herkenbaar’, zeker aan het slot dat ‘de allure [heeft] van de megalomane mythebouwer die Van der Heijden in zijn oeuvre is.’²⁴⁸ Van der Heijden lijkt dus met zijn roman, ondanks dat het vrijwel geheel autobiografisch is, te hebben voldaan aan het beeld dat de critici van hem als literaire schrijver hebben.

5.5 Besluit

Wanneer critici een autobiografische ‘rouwroman’ beoordelen, lijken ze bepaalde verwachtingen te hebben en stellen ze tevens bepaalde eisen waaraan zo’n roman moet voldoen, wil het boek een positieve beoordeling krijgen. Zo moet sentiment te allen tijde vermeden worden. Sentiment lijkt bij de critici te staan voor: larmoyant, zelfbeklag, het etaleren van je verdriet, exhibitionisme en schaamteloos zijn. Sentiment wordt dus negatief gewaardeerd in autobiografische romans over de dood en rouw en de critici lijken dan ook een zekere afstand te waarderen in deze romans. Daarnaast moet ook vermeden worden dat men zich een voyeur voelt van de rouw van een ander. De dood wordt dus gekoppeld aan ‘naaktheid’ wanneer het te openbaar wordt gemaakt. Dit strookt met de observaties van Ariès, die immers stelt dat de dood in de twintigste eeuw ‘verborgen’ is en dat de houding ten opzichte van de dood vergeleken kan worden met de houding ten opzichte van seks in het Victoriaanse tijdperk. Wat betreft de rouw in de romans, is het volgens de critici van belang dat deze rouw niet vast blijft zitten in het particuliere, maar uiteindelijk iets universeels aanraakt. Om dit te bewerkstelligen lijkt het genre van belang te zijn. Zo stellen de critici dat de literaire roman een beter genre is voor een autobiografisch rouwboek dan de vorm van een dagboek, of in het geval van Palmen een logboek.

Uit de kritieken op de romans komt ook het beeld dat de critici van de auteurs hebben naar voren. Zo vonden de critici het verrassend dat Thomése koos voor het autobiografische genre, omdat ze hem zagen als iemand die tegen dit genre was en stond voor een literatuur waarin ‘stijl en inhoud de boventoon horen te voeren, niet de inhoud.’²⁴⁹ Het beeld dat de critici van Enquist hadden werd echter bevestigd met de publicatie van *Contrapunt*. De ruime aandacht voor muziek en het ouder-kind-thema zien de critici als typerend voor Enquists werk. Ook Palmens *Logboek van een onbarmhartig jaar* vinden de critici passend in het werk van

²⁴⁷ Zwagerman, 8 juni 2011, *Volkskrant*

²⁴⁸ Dessing, 8 juni 2011, *Knack*

²⁴⁹ Speet, 27 september 2003, *Het Financieele Dagblad*

Palmen. In tegenstelling tot Enquist heeft het beeld dat critici van Palmen hebben – en voor hun bevestigd wordt met het logboek – een negatieve invloed op de waardering van de roman. Zo twijfelen de critici aan de intenties van Palmen aangezien ze zich ‘zo aangetrokken voelt door glamour.’²⁵⁰ Ook denken critici dat ze bewust de publiciteit heeft opgezocht met de publicatie van het logboek. Van der Heijden wordt in de kritieken neergezet als een grote literaire schrijver, een ‘meester-stilist’.²⁵¹ Met de publicatie van *Tonio* heeft Van der Heijden dit beeld enkel bevestigd volgens de critici. Zo stellen ze onder andere dat Van der Heijdens observatiekracht dezelfde is en ook zijn schrijvershand herkenbaar blijft.

Tot slot blijkt uit de analyse dat de critici allen moeite hebben om een autobiografische roman te bekritisieren dat over het verlies van een dierbare van de auteur gaat. De criticus staat voor enkele morele dilemma’s en verkeren in een tweestrijd; enerzijds willen ze de rol van objectieve criticus vervullen, maar anderzijds willen ze niet amoreel zijn. De oordelen die ze over de romans vellen zijn vaak morele oordelen, en de historische auteur en de *posited author* worden door de critici vaak niet gescheiden, maar lijken samen te vallen, waardoor er niet alleen morele oordelen over de roman geveld worden maar ook over de auteur.

²⁵⁰ Goedegebuure, 12 november 2011, *Trouw*

²⁵¹ Peters, 28 mei 2011, *de Volkskrant*

6. Casusconclusies: de samenhang tussen de casestudy's en de receptie

Inleiding

In dit hoofdstuk zal ik de samenhang tussen de presentatie van de auteur in zijn roman en de receptie van de roman bespreken. Ik zal per auteur bekijken hoe hij/zij zichzelf presenteert in zijn/haar roman en hoe zijn/haar houding is ten opzichte van de dood en rouw. Vervolgens zal ik kijken hoe het beeld dat de critici van de auteur hebben hiermee overeenkomt of juist afwijkt. Door deze verschillen en overeenkomsten in de houding ten opzichte van de dood en rouw tussen de auteur en de critici in kaart te brengen zal duidelijk worden wat de verwachtingen zijn ten opzichte van een roman over de dood en rouw.

6.1 P.F. Thomése en de kritiek

Schaduwkind wordt gepresenteerd als een literaire roman, maar het boek heeft een sterk autobiografisch karakter. Thomése keerde zich voor de publicatie van *Schaduwkind* echter publiekelijk tegen het autobiografische genre, maar stelt dat de literatuur niet toereikend genoeg is nu hij zelf een kind heeft verloren. Hij maakt in de roman echter veelvuldig gebruik van intertekstuele verwijzingen naar grote schrijvers, waardoor hij zich lijkt te presenteren als een literaire schrijver en een belezen man die kennis heeft van de literatuur.

In de roman beschrijft hij het verdriet om zijn overleden dochtertje en het onbegrip om haar dood. Hij ontdekt dat de taal het enige middel is om zijn dochtertje levend te houden: 'Ze is nergens anders dan in de taal. [...] Uit haar lichaam getild en in de taal gelegd.'²⁵² Het schrijven kan beschouwd worden als een ritueel, omdat het een manier is voor Thomése om te kunnen omgaan met de dood van zijn dochtertje.

Thomése beschrijft niet alleen het verlies van zijn dochtertje, maar reflecteert ook regelmatig op zichzelf. Zo ondervindt Thomése dat zijn identiteit door de dood van zijn dochtertje aangetast is. Het zelfverlies van Thomése zorgt er ook voor dat zijn narratieve identiteit veranderd is en bijgesteld moet worden. Hij heeft het gevoel zichzelf te moeten hervinden om weer iemand te kunnen zijn. Zo schreef Thomése dat hij zijn ervaringen weer moet 'proberen te vangen in een net van betekenissen' zodat er weer 'samenhang ontstaat.'²⁵³ Hierbij voelt hij de druk van de samenleving om weer een verhaal te hebben, om zichzelf niet te verliezen en om weer erkend te worden door de buitenwereld.

²⁵² Thomése, 2003 : 80

²⁵³ Thomése, 2003 : 34

Het genre dat Thomése kiest om zijn narratief te hervinden, het autobiografische genre, wordt door de critici gezien als een opmerkelijke keuze gezien zijn pleidooi tegen dit genre. De critici verwijten Thomése in de recensies dan ook dat hij het soort roman geschreven heeft waar hij zich zo expliciet tegen keerde. De critici lijken de wending van Thomése niet zomaar te accepteren. Het beeld dat de critici van Thomése hebben is een schrijver die staat voor een elitaire literatuur dat draait om stijl in plaats van de inhoud. Met de publicatie van het autobiografische *Schaduwkind* lijkt het beeld dat de critici van Thomése hadden ineens niet meer te kloppen. Hieruit lijkt een zeker verlangen te spreken dat een auteur zich ‘gedraagt’ naar het beeld dat critici van de auteur hebben. Doet een auteur dit niet, dan dreigt zijn geloofwaardigheid in het gedrang te komen. Ondanks dat de critici het Thomése kwalijk nemen dat hij zich heeft gewend tot het autobiografische genre, bleek dit uiteindelijk geen negatieve invloed te hebben op de waardering van de roman.

De lovende kritieken op *Schaduwkind* lijken grotendeels samen te vallen met het feit dat Thomése sentimentaliteit weet te vermijden. De critici menen dat sentimentaliteit vermeden moet worden wanneer een roman zo’n heftig onderwerp betreft als de dood van een dierbare. Belangrijk is dat Thomése volgens de critici ‘de juiste toon’ aanslaat, die is ‘tegelijk afstandelijk, intiem en vertrouwelijk.’²⁵⁴ Deze eis van anti-sentimentaliteit gaat gepaard met de verwachting van de critici dat de auteur een zekere emotionele afstand tot de lezer bewaart. Doordat Thomése de juiste afstand weet te creëren, voelen de critici zich geen voyeur. Deze afstand creëert Thomése volgens de critici door ‘dat voorzichtige, tedere tasten in de taal’, die je vervolgens wel ‘raakt als een bijlslag tussen je ogen.’²⁵⁵ De critici prijzen Thomése ook om het feit dat hij het particuliere tot iets universeels weet te verheffen. Nergens is Thomése te expliciet; zo weet de lezer bijvoorbeeld niet waaraan zijn dochtertje precies is overleden. Hoewel de critici de roman positief waarderen, zijn ze daar tegelijkertijd voorzichtig in. Met prijzende en lovende woorden over een roman spreken dat zo’n precair en autobiografisch onderwerp behandelt, lijkt iets amoreels met zich mee te brengen. Dit bleek onder andere uit de recensie van Mieke Wilcke-van der Linde in het *Nederlands Dagblad*, die hierover schreef dat ‘het vreemd [is] het boek *Schaduwkind* van P.F. Thomése over de dood van zijn dochtertje Isa een juweeltje te noemen.’²⁵⁶

²⁵⁴ De Boer, 3 oktober 2002, *Dagblad van het Noorden*

²⁵⁵ Blom, 23 oktober 2003, *De Standaard*

²⁵⁶ Wilcke-van der Linde, 14 november 2003, *Nederlands Dagblad*

Nog ingewikkelder wordt het voor de critici wanneer ze kritiek uiten op *Schaduwkind*. De kritiek die er geuit wordt, wordt aarzelend uitgesproken en lijkt steevast opgevolgd te moeten worden met iets positiefs. Het gaat dan ook niet om morele oordelen over Thomése als rouwende vader, maar om oordelen over de stijl, zoals ‘de rijkelijk uitgeschudde aforismen’²⁵⁷ of het verwijt dat Thomése zich te veel overgeeft aan ‘moischrijverij’.²⁵⁸ Uit het laatste valt echter wel een moreel oordeel te lezen, namelijk dat het ongepast is om ‘te mooi’ te schrijven over de dood van een dierbare.

Morele oordelen over de roman lijken critici verder niet te echt te uiten. Dit heeft te maken met het feit dat de critici nauwelijks onderscheid maken tussen de werkelijke auteur Thomése en de *posited author*. Wanneer ze een moreel oordeel zouden vellen over de *posited author*, vellen ze ook een moreel oordeel over Thomése als rouwend persoon. En oordelen over een rouwend persoon wordt als immoreel beschouwd. Hoewel de critici dus niet expliciet morele oordelen vellen, doen ze wel uitspraken over de voorwaarden waaraan een goede rouwroman moet voldoen. Zo prezen de critici Thomése om het feit dat hij sentimentaliteit heeft weten te vermijden. Wanneer het echter niet gaat om de inhoud van de roman, maar om het genre of het verkoopsucces durven critici wel moreel te oordelen. Zo schreef Max Pam dat Thomése ‘puur autobiografische literatuur [heeft] bedreven en daarmee in de media ook nog eens de boer op [is] gegaan.’²⁵⁹ Blijkbaar heeft het iets immoreels om met een autobiografische roman over de dood van een dierbare commercieel succes te vergaren.

6.2 Anna Enquist en de kritiek

Anna Enquist hanteert een strenge literaire vorm in *Contrapunt* om het verhaal over haar overleden dochter te vertellen. Zo hebben de personages in de roman geen namen, maar worden aangeduid als ‘de moeder’ of ‘de dochter’. Daarmee creëert Enquist een bepaalde afstand tot de lezer. De literaire constructies in *Contrapunt* lijken ook iets te zeggen over Enquists *posture*; ze presenteert zichzelf als een romanschrijfster en niet als iemand die slechts haar levensverhaal met het publiek deelt.

De moeder in *Contrapunt* neemt afstand door het fatale ongeluk van haar dochter te beschrijven aan de hand van politierapporten. Ze is te getraumatiseerd om hier zelf het woord te nemen. Als de moeder schrijft over haar verdriet om haar dochter verbaast ze zich over het

²⁵⁷ Bloemkolk, 25 september 2003, *Het Parool*

²⁵⁸ Speet, 27 september 2003, *Het Financieele Dagblad*

²⁵⁹ Pam, 10 oktober 2003, *HP/De Tijd*

feit dat het leven gewoon doorgaat. Voor haar is het leven compleet veranderd door de dood van haar dochter en ze voelt zich miskend door de buitenwereld die ‘gewoon’ doorleeft.

De moeder probeert door middel van pianospelen om te gaan met het verlies van haar dochter. Het pianospelen kan dus beschouwd worden als een ritueel. De narratieve identiteit van de moeder is door de dood van haar dochter aangetast. Ze probeert deze weer te herstellen door het pianospelen en het opschrijven van de herinneringen aan haar dochter.

De literaire structuur die Enquist hanteert in *Contrapunt* wordt door de critici positief gewaardeerd. Deze levert volgens de critici namelijk de afstand op die verlangd wordt van een roman die over de dood van en rouw om een dierbare gaat. De afstand die Enquist creëert, bijvoorbeeld door de personages geen namen te geven, hangt tevens samen met de manier hoe Enquist omgaat met het tonen van emoties in de roman. Zo waarderen de critici het dat de roman ‘rijk geschakeerd [is] in alle bittere nuances.’²⁶⁰ Enquist is beheerst in het weergeven van emoties en spreekt via een omweg over het verlies van en de rouw om haar dochter. De critici vinden de roman daarentegen wel ‘persoonlijk, maar ze “etaleert haar verdriet” niet’.²⁶¹ Oftewel: de critici waarderen het dat Enquist sentimentaliteit heeft weten de vermijden. De literaire constructies in de roman zorgen er volgens de critici ook voor dat de rouw, die in eerste instantie exclusief voor de rouwenden lijkt te zijn bestemd, iets universeels aanraakt. Zo schreef *Elsevier*-recensente Irene Start dat Enquist ‘de rouw over[hevelt] naar een ander, universeler niveau.’²⁶² Net als in de kritieken op *Schaduwkind* lijkt het belangrijk te zijn voor de critici dat een rouwroman de particuliere rouw tot iets universeels weet te maken, zodat de lezer zich kan identificeren en zich betrokken voelt.

De critici zijn daarentegen niet altijd even positief over de rol van de muziek in de roman, die zowel belangrijk is voor het rouwproces als voor de structuur van de roman zelf. De critici vinden de passages over muziek vaak te ingewikkeld, en komen soms zelfs ‘overgecomponeed’ over.²⁶³ Dit leidt de lezer volgens de critici uiteindelijk meer af van het verhaal dan dat het werkelijk iets toevoegt. Een ander punt van kritiek, dat samenhangt met de gecompliceerde passages over muziek, is dat Enquist soms juist te veel afstand creëert. Hierdoor neigen de emoties volgens critici naar ‘het triviale.’²⁶⁴ Enquist tracht het sentiment

²⁶⁰ Serdijn, 10 oktober 2008, *de Volkskrant*

²⁶¹ Start, 18 oktober 2008, *Elsevier*

²⁶² Start, 18 oktober 2008, *Elsevier*

²⁶³ De Mul, 4 november 2008, *Humo*

²⁶⁴ Speet, 11 oktober 2008, *Het Financieele Dagblad*

te vermijden, maar schiet volgens de critici soms door in het nemen van te veel afstand. Blijkbaar dient de auteur een middenweg te moeten vinden in het uiten van emotie. Sentimentaliteit is uit den boze, maar te veel afstand wordt ook niet gewaardeerd. De critici verwachten dus een soort menselijkheid die de schrijver in een rouwroman moet tonen.

Hoewel de muziek in de roman niet altijd positief gewaardeerd wordt, achten de critici de muziek wel typerend voor Enquists werk. Volgens de critici zijn de muziek en de literatuur nauw verbonden met het werk van Anna Enquist en lijkt dit beeld met de publicatie van *Contrapunt* alleen maar bevestigd te worden. Ook het feit dat de roman over verlies gaat vinden de critici geen verrassende keuze aangezien dat ‘een andere rode draad in het werk van Enquist’ is.²⁶⁵ Marja Pruis schreef in de *Groene Amsterdammer* dat het ‘moeder-kindthema altijd belangrijk’ is geweest in Enquists werk, maar dat het ‘moeilijk [is], zo niet onmogelijk, om haar werk nog los te zien van het drama in haar leven.’²⁶⁶ Het beeld dat de critici van Enquist hebben als schrijver is dus beïnvloed door de dood van haar dochter. Daarnaast blijkt het moeilijk te zijn voor de critici om de werkelijke auteur en de *posited author* van elkaar te scheiden, ook dankzij Enquist zelf. Ondanks dat de personages in de roman geen namen hebben, vergelijken de critici de personages met personen in de werkelijkheid. Dit heeft te maken met de vele overeenkomsten tussen de personages en personen in de werkelijkheid. De oordelen over de roman en de *posited author* zijn dus indirect oordelen over de historische auteur Anna Enquist.

6.3 Connie Palmen en de kritiek

Connie Palmen toont in *Logboek van een onbarmhartig jaar* de algehele ontredding die ze ervaart door het overlijden van haar man. Palmen vindt zichzelf een ‘gapend tekort’ en lijkt zichzelf te zijn verloren, omdat haar identiteit grotendeels bepaald werd door haar man. Het schrijven is voor Palmen een noodzaak om met de dood om te gaan. Palmen stelt dan ook dat ze ‘schrijft tegen het vergeten in’.²⁶⁷ Het schrijven is dus ook voor Palmen een ritueel en is voor haar een manier om haar narratieve identiteit terug te vinden. In het logboek stelt Palmen expliciet dat het ‘een kroniek van de rouw is’ en vooral gaat ‘over het zelfverlies dat zijn dood met zich meebracht.’²⁶⁸

²⁶⁵ Lansu, 8 oktober 2010, *Het Parool*

²⁶⁶ Pruis, 24 oktober 2008, *De Groene Amsterdammer*

²⁶⁷ Palmen, 2011 : 15

²⁶⁸ Palmen, 2011 : 170

Hoewel Palmen expliciet schrijft dat het logboek geen roman is, presenteert ze zichzelf wel als een literaire schrijver. Zo stelt ze dat het schrijven een noodzakelijkheid is; ze moet dit boek schrijven anders zou ze niet meer het leven van een schrijver leiden. In het logboek schrijft Palmen dan ook dat het schrijven voor haar iets ‘existentieels’ is.²⁶⁹

Palmen maakt in de roman een onderscheid tussen haar ‘eigen’ rouw, de rouw om haar man, en de rouw van het publiek, dat rouwt om de bekende politicus Hans van Mierlo. Palmen heeft het gevoel dat het rouwen om Van Mierlo onderbroken wordt door andere sterfgevallen, in het bijzonder de dood van haar stiefdochter Marie. Palmen heeft het gevoel dat ze van Mierlo niet langer ‘mag missen’ door het lot van Marie.²⁷⁰ Palmen voert in logboek dan ook een zekere strijd tegen ‘het moeten en mogen’ van het rouwen. Zo problematiseert Palmen ook de eis dat men de waarheid moet vertellen, die gesteld wordt aan het autobiografische genre. Volgens Palmen vertellen autobiografieën ook niet de waarheid, omdat ‘het geheugen ook een verhalenmaker [is] met jezelf als hoofdpersonage.’²⁷¹

De critici noemen het zelfverlies en het verdriet dat Palmen beschrijft in het logboek ‘schaamteloos’ en ‘pathetisch’. Ze lijken Palmen dus te verwijten dat ze te veel naar het sentimentele neigt. Volgens critici ontbreekt in logboek ‘het rauwe van de rouw’, waardoor de gevoelens van zelfverlies en angst iets ‘descriptiefs en vlaks’ krijgen.²⁷² De critici verlangen van de auteur dat hij/zij zich subtiel uitlaat over zijn emoties in de roman en dus niet ‘te grote woorden’ nodig heeft om het verdriet te beschrijven.

Een ander punt van kritiek is dat de rouw in het logboek te particulier is, waardoor het verhaal de lezer minder raakt. De critici lijken dus de voorwaarde te stellen bij een rouwroman dat de rouw iets universeels raakt. Tevens veroordelen de critici Palmen dat ze de rouw om Van Mierlo ‘toe-eigent’.²⁷³ Zo schreef Elsbeth Etty dat Palmen ‘Van Mierlo en zijn nagedachtenis in dit rouwverslag volledig voor zichzelf op[eist]’.²⁷⁴ De critici vinden dat Palmen zich gedraagt alsof ze patent heeft op de rouw om Van Mierlo. De rouw mag je dus niet toe-eigenen en al helemaal niet als het om een publiek figuur gaat. Opvallend is dat de critici hier in hun kritiek op het logboek de *posited author*, de auteur die de lezer uit de tekst haalt door het lezen van die tekst, gelijkstellen met de historische auteur Connie Palmen. De kritiek dat

²⁶⁹ Palmen, 2011 : 159

²⁷⁰ Palmen, 2011 : 175

²⁷¹ Palmen, 2011 : 159

²⁷² Vullings, 19 november 2011, *Vrij Nederland*

²⁷³ Pruis, 17 november 2011, *De Groene Amsterdammer*

²⁷⁴ Etty, 11 november 2011, *NRC Handelsblad*

ze de rouw toe-eigent wordt rechtstreeks aan de historische auteur Connie Palmen toegedicht. Het toe-eigenen van de rouw in de roman wordt dus niet beoordeeld als een fictioneel element, maar als de manier hoe de auteur Connie Palmen omgaat met rouw.

Behalve dat de rouw te particulier is, vinden de critici dat Palmen ook te veel over zichzelf schrijft en te weinig over Hans van Mierlo. Het was echter Palmens intentie om een boek te schrijven over haar zelfverlies en de rouw om haar man. De critici beschouwen dit echter als exhibitionisme en als een vorm van ‘zelftherapie’.²⁷⁵ Wanneer een roman gaat over het verlies en het verdriet om een overleden dierbare verwachten de critici dat de ‘achterblijver’ zichzelf niet te veel op de voorgrond plaatst, die is namelijk voor de overledene gereserveerd. Ook hier is de kritiek op de historische auteur Palmen gericht die de critici gelijk stellen aan de *posited author*. Het is Palmen zelf die ze exhibitionistisch vinden, niet het boek.

Ondanks dat Palmen zelf in het logboek stelt dat het gaat over haar overleden echtgenoot en niet om de publieke figuur Hans van Mierlo, lijken de critici toch te twifelen aan Palmens intenties en oprechtheid. Dit heeft voornamelijk te maken met Palmens reputatie om ‘de intiemste details publiek te maken’.²⁷⁶ Palmen wordt door de critici beschouwd als een al te publieksgerichte schrijfster, waardoor er getwijfeld wordt aan haar bedoelingen met het publiekelijk maken van ‘intiem kapitaal’ middels een roman.²⁷⁷ *Trouw*-recensent Jaap Goedegebuure zette dan ook ‘z’n vraagtekens bij de zogenaamde keuze voor het persoonlijke boven het openbare’.²⁷⁸ En Maarten Moll beweerde in *Het Parool* dat Palmen ‘met dit boek bewust en met vooropgezet plan de publiciteit zoekt’.²⁷⁹ De waardering van *Logboek van een onbarmhartig jaar* wordt dus beïnvloed door het beeld dat de critici van Palmen hebben en door de regels die gelden voor rouwliteratuur.

Tot slot hadden de critici liever een literaire roman van Palmen gezien dan een logboek. Zo vindt Elsbeth Etty het taalgebruik ‘eerder banaal dan verheven’ en stelt dat het geen proza is ‘dat ontroert of dat je binnenvoert in het gemoed van de ander’.²⁸⁰ De lezer voelt zich volgens de critici dan ook buitengesloten. Het universele karakter die de critici als voorwaarde stellen, wordt dus ook bewerkstelligd door de vorm en het genre van de roman.

²⁷⁵ Hellemans, 7 december 2011, *Knack*

²⁷⁶ Goedegebuure, 12 november 2011, *Trouw*

²⁷⁷ Etty, 11 november 2011, *NRC Handelsblad*

²⁷⁸ Goedegebuure, 12 november 2011, *Trouw*

²⁷⁹ Moll, 11 november 2011, *Het Parool*

²⁸⁰ Etty, 11 november 2011, *NRC Handelsblad*

6.4 A.F.Th. van der Heijden en de kritiek

A.F.Th. van der Heijden begint met zijn roman op het moment dat zijn zoon in kritieke toestand in het ziekenhuis ligt. Hij beschrijft het gevoel van ongeloof en de hoop op een vergissing. Van der Heijden beseft echter al gauw dat het ontkennen van Tonio's dood niet lang vol te houden is en hij heeft het gevoel dat 'het ergste nog moet komen', namelijk: 'de waarheid van zijn dood'.²⁸¹ Het schrijven is voor Van der Heijden een noodzaak, zo stelt hij, en de enige manier om Tonio 'levend' te houden. Het schrijven voor en over Tonio is voor Van der Heijden een ritueel, een manier om te kunnen omgaan met zijn dood.

Behalve door te schrijven, probeert Van der Heijden grip te krijgen op de situatie door obsessief de laatste dagen, uren van Tonio's dood te reconstrueren. Ook dit obsessief reconstrueren kan gezien worden als een ritueel om met Tonio's dood om te gaan. Maar Tonio's dood verwerken weigert Van der Heijden, want 'elk verwerken, zelf maar de aanzet ertoe' verwijderd hem verder van Tonio.²⁸² Van der Heijden wil de pijn juist voelen, de zenuw openlaten, en actief ondergaan, omdat de pijn het enige is dat hem verbindt met zijn zoon.

Tijdens zijn rouw om Tonio ervaart Van der Heijden de clichés en sociaal gegronde wetmatigheden in de samenleving omtrent de dood en rouw. Zo heeft hij het gevoel dat de samenleving van hem verwacht dat hij gauw weer overgaat tot de orde van de dag. Maar dat is juist wat Van der Heijden niet kan, stelt hij, want hij moet immers de pijn voelen om bij Tonio te kunnen zijn.

De gedetailleerde beschrijvingen en het obsessief reconstrueren van Tonio's laatste dagen zeggen ook iets over Van der Heijdens *posture*; een literaire, ernstige schrijver die gedegen onderzoek doet voor het schrijven van een roman.

Uit de recensies komt naar voren dat de critici geraakt zijn door de roman vanwege gedetailleerde en emotionele beschrijvingen over het verlies van en het verdriet om zijn overleden zoon. Zo schreef Maarten Moll in *Het Parool* dat de schakeling 'tussen de schaamteloze, openhartige en eerlijke emotie' ervoor zorgt dat 'het tamelijk banale uitgangspunt schrijven over een dierbare die is gestorven tot literatuur maakt'.²⁸³ De critici vinden het vooral prijzenswaardig dat de roman, gezien het onderwerp, niet larmoyant en te sentimenteel is geworden. Toch vinden de critici de roman bijna té zwaar om te lezen,

²⁸¹ Van der Heijden, 2011 : 295

²⁸² Van der Heijden, 2011 : 392

²⁸³ Moll, 27 mei 2011, *Het Parool*

vanwege de gedetailleerde beschrijvingen en het beladen onderwerp. Juist vanwege het autobiografische karakter lijkt de roman moeilijk te verteren voor de critici. Marja Pruis schreef in *De Groene Amsterdammer* dan ook dat ‘Tonio vanwege de verpletterende werkelijkheid achter de roman moeilijk te verteren [is].’²⁸⁴ Enkele critici geven zelfs toe dat ze de roman met moeite uitgelezen hebben. Het intense verdriet dat uit de roman spreekt, geeft de critici soms ook het gevoel een voyeur te zijn. Opvallend is echter dat dit geen negatieve invloed heeft op de waardering van de roman. Zo probeert recensente Ruth Joos juist ‘vrede te vinden in de voyeuristische blik’ waar ze ‘in gedwongen’ wordt.²⁸⁵ Het gevoel van voyeurisme leidt, in het geval van *Tonio*, vervolgens niet tot een negatief oordeel. Ook té intens verdriet dat publiekelijk getoond wordt is in sommige gevallen dus wel toegestaan.

De critici komen er in hun recensies openlijk voor uit dat ze het moeilijk vinden om een roman als *Tonio*, dat zo beladen en autobiografisch is, kritisch te bespreken. Zo schreef Pam dat het ‘voor een criticus een beetje een ondankbare taak [is] om zo’n boek te recenseren.’²⁸⁶ Enerzijds gaat de criticus negatieve kritiek ‘liever uit de weg’, stelde Pam, maar anderzijds ‘nodigt de schrijver [bij elk boek] de criticus uit hem recht in het gezicht de waarheid te zeggen.’²⁸⁷ *NRC-Handelsblad*-recensent Arjen Fortuin meent zelfs dat een roman als *Tonio* ‘zich aan de gewone literaire kritiek [onttrekt].’²⁸⁸ De reden hiervoor is volgens Fortuin niet ‘omdat het van weinig compassie zou getuigen om de waarheid van een gestorven kind langs een koude meetlat te leggen’, maar heeft vooral te maken met het feit dat je ‘onmogelijk kunt uitmaken of je aangedaan bent door wat de schrijver opwekt of door de wetenschap dat wat hij schrijft wáár is.’²⁸⁹ De critici hebben dus het gevoel dat hun rol als objectieve criticus in het gedrang komt: enerzijds willen ze literaire kritiek uiten, maar anderzijds willen ze geen morele oordelen vellen over een rouwend persoon. Hieruit blijkt tevens dat de critici de *posited author*, die ze tijdens het lezen van *Tonio* veronderstellen, gelijk stellen aan de historische auteur Van der Heijden. Wanneer ze een moreel oordeel zouden vellen over de roman, vellen zij impliciet ook een moreel oordeel over de historische auteur Van der Heijden, iets dat ze als immoreel beschouwen wanneer iemand in de rouw is.

²⁸⁴ Pruis, 1 juni 2011, *De Groene Amsterdammer*

²⁸⁵ Joost, 30 juni 2011, *De Standaard*

²⁸⁶ Pam, 3 juni 2011, *HP/De Tijd*

²⁸⁷ Pam, 3 juni 2011, *HP/De Tijd*

²⁸⁸ Fortuin, 26 mei 2011, *NRC Handelsblad*

²⁸⁹ Fortuin, 26 mei 2011, *NRC Handelsblad*

De weinig negatieve kritiek die er geuit wordt op *Tonio* is dan ook niet moreel van aard, maar gaat vooral over de stijl. Zo vindt Arjan Peters dat ‘meester-stilist’ Van der Heijden niet altijd clichés heeft weten te omzeilen.²⁹⁰ *Elsevier*-recensente Irene Start vindt dat Van der Heijden in literair opzicht ‘niet op elke pagina op volle kracht [is]’, vanwege ‘storende herhalingen’ hier en daar.²⁹¹ Ondanks deze kritiekpunten wordt Van der Heijden in de recensies geroemd om zijn schrijfkunsten en vinden ze *Tonio* passend in het oeuvre van de schrijver. Maarten Dessing schrijft dan ook dat Van der Heijdens ‘schrijvershand herkenbaar [is]’ en dat het einde van *Tonio* ‘de allure [heeft] van de megalomane mythebouwer die Van der Heijden in zijn oeuvre is.’²⁹²

²⁹⁰ Peters, 28 mei 2011, *de Volkskrant*

²⁹¹ Start, 4 juni 2011. *Elsevier*

²⁹² Dessing, 8 juni 2011, *Knack*

7. Algemene conclusie: de representatie van rouw in de Nederlandse literatuur

Inleiding

In dit onderzoek heb ik aan de hand van vier casussen onderzocht hoe rouw in de literatuur wordt gerepresenteerd en hoe de critici romans over rouw waarderen. Eerst heb ik de representatie van de rouw in de romans geanalyseerd. Vervolgens heb ik met behulp van receptieonderzoek een analyse gegeven van de waardering van deze rouwromans. In het vorige hoofdstuk heb ik de samenhang tussen de representatie van rouw in de romans en de waardering van de romans besproken. In dit concluderende hoofdstuk zal ik aantonen welke regelmatigheden er te ontdekken zijn in de culturele representatie van rouw en wat we daar vervolgens uit kunnen afleiden over rouw in onze cultuur.

7.1 Het verlies van de schrijver

Het verlies van een dierbare is zo'n ingrijpende gebeurtenis in iemands leven dat dit een grote invloed heeft op zijn of haar identiteit. Je verliest niet alleen een dierbare, maar je verliest in zekere zin ook een deel van jezelf. In alle vier de romans is te lezen dat de auteurs door het verlies van een dierbare lijden aan een vorm van zelfverlies. Dit zelfverlies beïnvloedt je identiteit en de verhalen die je over jezelf vertelt. Eakin stelde immers dat de verhalen die je over jezelf vertelt een deel vormen van je identiteit, of zelfs je identiteit *is*. Door de dood van een dierbare is de narratieve identiteit van de auteurs aangetast. Om deze identiteit te herstellen dienen ze het verlies van en de rouw om hun overleden dierbare te incorporeren in hun zelfnarratief.

Het schrijven wordt door de auteurs aangemerkt als een belangrijk medium om hun narratieve identiteit te herstellen; het is een manier om te kunnen omgaan met de dood. Daarnaast is het schrijven voor de auteurs ook een manier om niet definitief afscheid te hoeven nemen. De auteurs proberen via het schrijven de overledene 'levend' te houden, zij het alleen in de taal. Dat resulteert in een paradox: enerzijds is de taal en het schrijven de enige manier om de overleden dierbare 'levend' te houden, maar tegelijkertijd realiseren de auteurs zich dat ook de taal niet toereikend genoeg is; ze krijgen er hun kind of echtgenoot niet meer terug.

In de romans is het onbegrip van de auteurs over de dood dan ook alom aanwezig, en leidt zelfs tot ontkenning van de dood. Het ontkennen van de dood is typerend voor de eenentwintigste eeuw. Ariès noemde de houding van de huidige samenleving ten opzichte van de dood de *invisible death*. De dood en rouw is in de publieke sfeer taboe en dient zich te voltrekken in de privésfeer. In het technologische tijdperk, waarin alles mogelijk lijkt en men gericht is op het aards geluk, wordt een natuurlijk verschijnsel als de dood niet meer geaccepteerd. Door de medicalisering en hospitalisering probeert men de dood uit het leven te bannen. Het ontkennen van de dood blijkt echter niet houdbaar te zijn, wanneer men geconfronteerd wordt met het verlies van een naaste. De auteurs ervaren dan ook dat ze gedwongen worden om een manier te vinden om te kunnen omgaan met het verlies.

Het onbegrip en het ontbreken van iedere vorm van controle over de dood, gaat bij de auteurs gepaard met een behoefte aan rituelen. Behalve het schrijven hebben de auteurs ook eigen rituelen. Zo verliest Enquist zich in de muziek, het instuderen van de lastige Goldbergvariaties van Bach, richt Thomése zich tot de taal en de filosofie, vindt Palmen troost en houvast in haar verslaving aan drank en sigaretten en probeert Van der Heijden de controle terug te vinden door de laatste dagen van Tonio's leven te reconstrueren. Hoewel de traditionele dodenrituelen in de afgelopen twee eeuwen langzaam verdwenen zijn, blijkt dat de auteurs daar toch behoefte aan hebben om met het verdriet om te kunnen gaan. Bij gebrek aan dodenrituelen in de samenleving, lijkt men dus zelf op zoek te gaan naar eigen manieren om met de dood om te gaan. Het rouwproces wordt op deze manier individueel beleefd.

De rouw om een overleden dierbare gaat gepaard met een aaneenschakeling van emoties, zoals verdriet, angst, woede en wanhoop. De verschillende emotionele registers die opengetrokken worden door de confrontatie met de dood, worden ook beschreven in de romans. De manier waarop de auteurs omgaan met hun emoties en deze naar de buitenwereld uiten is echter per auteur verschillend. Zo zijn Thomése en Enquist wars van sentimentaliteit. Beiden proberen in de roman hun emoties subtiel en met afstand aan de lezer over te brengen. Palmen daarentegen schuwt het uiten van haar emoties juist niet. Ze is in *Logboek van een onbarmhartig jaar* open over haar egoïstische gedrag naar andere mensen toe. Ook schrijft ze uitgebreid over de schaamte die ze voelt om het feit dat ze niet om kan gaan met het verlies van haar man. Van der Heijden schrijft in *Tonio* dat hij overmand wordt door angst. Tevens

beschrijft hij uitgebreid zijn schuldgevoel jegens zijn overleden zoon. Net als Palmen is Van der Heijden veel directer in het weergeven van de emoties dan Thomése en Enquist.

In de romans tonen de auteurs hoe moeilijk ze het vinden om met zo'n groot verlies als de dood van je kind of echtgenoot om te gaan. Maar behalve het zoeken naar de juiste manier om hun verdriet te verwerken, hebben de auteurs ook moeite om als rouwend persoon een plek te vinden in de samenleving. De auteurs ondervinden dat de samenleving (impliciet) sociale regels stelt aan rouw en dat er bepaalde verwachtingen zijn over hoe iemand in rouw zich in het openbaar dient te gedragen. Zo hebben de auteurs het gevoel dat er van ze verwacht wordt dat ze na het overlijden van hun kind of echtgenoot weer door moeten gaan met hun leven waar het gebleven was. Bij de auteurs is er door de confrontatie met de dood juist iets wezenlijks veranderd, maar ze voelen de druk van de samenleving om een verhaal te hebben, een identiteit, die ze vanbinnen eigenlijk verloren zijn. In de roman beschrijven de auteurs hoe ze zich teruggetrokken hebben uit het openbaar om thuis in eenzaamheid te rouwen. Het gevoel van de auteurs, dat ze alleen kunnen rouwen door zich af te sluiten voor de omgeving, ligt in lijn met Philippe Ariès' constatering dat de dood in de moderne westerse samenleving verbannen is naar de privésfeer. Toch lijken de auteurs een behoefte te voelen om hun rouw publiekelijk te maken door een roman te publiceren over het verlies van een dierbare en het rouwproces dat daarop volgt.

7.2 De tweestrijd van de critici

Uit de receptie van de romans komt naar voren dat de critici de rouwroman een gecompliceerd genre vinden om kritisch te beoordelen. Dat het genre gecompliceerd is, heeft vooral te maken met het feit dat de romans autobiografisch zijn. De tragedie die beschreven wordt in het boek heeft zich ook in de werkelijkheid afgespeeld. De personages in de roman lijken één op één overeen te komen met personen uit de werkelijkheid. Om deze reden blijkt het voor de critici moeilijk te zijn om de historische auteur en de *posited author*, de fictieve auteur die de lezer vooronderstelt tijdens het lezen van de roman, van elkaar te scheiden. Deveraux stelde echter dat de *posited author* juist niet verward moet worden met de historische auteur, want morele oordelen over de *posited author* zijn morele oordelen over de *roman*. Wanneer er in de kritieken op rouwromans morele oordelen geveld worden over de *posited author*, worden er dus ook morele oordelen geveld over de historische auteur. Er wordt dan niet alleen een oordeel geveld over een personage dat in rouw is, maar ook de

werkelijke persoon die in rouw is. Een moreel oordeel vellen over een rouwend persoon wordt echter als immoreel beschouwd.

De critici komen er in de recensies dan ook openlijk voor uit dat de rol van objectieve criticus in het gedrang komt: enerzijds wordt er van de criticus verwacht de roman, die aangeboden wordt als literatuur, op zijn merites te beoordelen, maar anderzijds wil de criticus ook niet immoreel zijn door morele oordelen te vellen over de roman en daarmee ook over de auteur. Kortom: de criticus bevindt zich in een tweestrijd. De tweestrijd waar de critici zich in bevinden kan echter onmogelijk worden opgelost vanwege de problematische status van de rouwroman, waardoor de critici de historische auteur en de *posited author* aan elkaar gelijk stellen. Hadden de auteurs een fictief verhaal geschreven over het verlies van een dierbare dan was het voor de critici makkelijker om de historische auteur en de *posited author* van elkaar te scheiden. Wanneer de critici dan morele oordelen vellen over de *posited author*, zouden dit enkel morele oordelen zijn over de roman en niet over de historische auteur.

Ondanks de problematische status zijn de romans veelvuldig besproken in de Nederlandse dag- en weekbladenkritiek. Uit de analyse van de receptie op de romans zijn enkele criteria en verwachtingen naar voren gekomen waar een ‘geslaagde’ rouwroman aan moet voldoen. Eén van de belangrijkste criteria die critici stellen aan een rouwroman is het vermijden van sentimentaliteit. Emoties mogen er wel degelijk zijn, maar de auteur dient zijn emoties niet over de top en larmoyant te presenteren. Dit geldt ook voor de stijl in de roman: de auteur moet volgens de critici subtiel zijn in de stilering, want té gestileerde zinnen worden beschouwd als ongepaste ‘mooischrijverij’.

Behalve het vermijden van sentimentaliteit, moet de auteur volgens de critici ook een zekere afstand bewaren tot de lezer. Deze afstand dient ervoor om het aangrijpende verhaal dragelijk te maken voor de lezer. De critici lijken dus niet té expliciet geconfronteerd te willen worden met de dood en rouw. Wel stellen de critici dat het van belang is het verhaal persoonlijk te houden, en dus niet te veel afstand tot de lezer te scheppen. Te veel afstand zou er namelijk voor zorgen dat de lezer niet betrokken raakt bij het verhaal, terwijl te weinig afstand volgens de critici neigt naar pathetiek.

Een ander criterium, dat voortkomt uit de eis dat de auteur een zekere afstand tot de lezer moet bewaren, is voorkomen dat de lezer zich een voyeur voelt. De critici vinden het

onaangenaam om het gevoel te krijgen dat ze zich op té particulier terrein begeven. Hieruit blijkt dat er nog een zeker taboe rust op de dood en het tonen van rouw in het openbaar. Een voyeur is in zijn oorspronkelijke betekenis namelijk iemand die heimelijk en met lustgevoelens naakte mensen begluurt. Blijkbaar rust er op de dood eenzelfde soort taboe als er vroeger op seks rustte. We voelen ons immers iemand die ‘gluurt’ wanneer we geconfronteerd worden met te intieme details van het verdriet van een rouwend persoon.

Een andere eis die uit de receptie naar voren komt, is dat de rouw in de roman niet te particulier mag worden gepresenteerd, maar ook iets universeels moet raken. Het rouwen om een overleden dierbare wordt in onze cultuur beschouwd als iets persoonlijks en voltrekt zich doorgaans dan ook binnen de privésfeer. De auteurs hebben er echter voor gekozen om hun persoonlijke rouw publiekelijk te maken middels een roman. Dit publiekelijk tonen van rouw wordt niet afgekeurd door de critici, integendeel, maar de critici verlangen wel van de auteurs dat de rouw wordt gepresenteerd als iets universeels. Doet een auteur dit niet, zoals Palmen werd verweten, voelt de lezer zich volgens de critici niet betrokken bij het verhaal. Het gevolg is dat de lezer niet geraakt wordt door de roman.

Tot slot blijkt commercie ook een rol te spelen in de receptie op de romans. Zo stellen de critici dat de verkoopsuccessen van een rouwroman bevestigen dat de roman geslaagd is. Aan de andere kant ontstaan er twijfels over de integriteit en intenties van de auteur wanneer hij/zij een rouwroman publiceert. Deze twijfel werd door de critici bijvoorbeeld geuit in de recensies van *Logboek van een onbarmhartig jaar*. De critici hadden het gevoel dat Palmen met het boek ‘bewust en met vooropgezet plan’ de publiciteit op zoekt.²⁹³ Het wordt door de critici dus immoreel gevonden als een auteur een rouwroman publiceert omwille van winstbejag en publiekelijk succes.

De bovengenoemde criteria leidden er echter niet toe dat de critici altijd even consequent zijn in hun kritiek. Zo werd Palmen bekritiseerd om het feit dat ze te intiem kapitaal zou exploiteren, maar had het gevoel van voyeurisme bij het lezen van *Tonio* geen invloed op de waardering van de roman. Over *Schaduwkind* schreven de critici dat Thomése de juiste afstand tot de lezer wist te bewaren, terwijl de critici Enquist verweten dat ze soms te veel afstand tot de lezer schiep. Hoewel deze incongruenties in de kritieken enerzijds te maken

²⁹³ Moll, 11 november 2011, *Het Parool*

zullen hebben met het verschil in kwaliteit van de romans, lijken deze incongruenties anderzijds weer te geven hoe moeilijk de critici het vinden om dit problematische genre te beoordelen.

Uit het receptieonderzoek is tevens gebleken dat de waardering van de romans mede afhankelijk is van het beeld dat de critici van de auteurs hebben. De auteurs zijn allen gevestigde figuren in de Nederlandse literatuur en lijken hun sporen te hebben verdiend. De auteurs hebben zichzelf tijdens hun schrijverschap op een bepaalde manier gepositioneerd in het literaire veld. De critici hebben op hun beurt ook bijgedragen aan het beeld van de auteur door de manier waarop ze dit beeld weergeven in de media. Uit de kritieken vallen bepaalde verwachtingen te lezen die de critici hebben ten opzichte van de schrijver. Deze verwachtingen komen voort uit beeld dat er over de auteur bestaat. Zo lijken de critici van de auteur te verlangen dat de roman past in het oeuvre van de schrijver. Op deze manier wordt het beeld dat de critici hebben van de auteur bevestigd. Wanneer een auteur ineens een onverwachte wending neemt, zoals Thomése deed door te kiezen voor het autobiografische genre, lijken critici dit niet zomaar te accepteren. Zo werd Thomése veroordeeld door de critici omdat hij zich had gewaagd aan een genre waar hij zich eerder zo fel tegen keerde. Desondanks had dit geen negatieve gevolgen voor de waardering van *Schaduwkind*. In de kritieken op *Logboek van een onbarmhartig jaar* kwam naar voren dat het beeld dat de critici van Palmén hebben juist bevestigd werd. In het geval van Palmén had dit echter wel een negatieve invloed op de waardering van de roman. Zo twijfelden de critici aan de intenties van Palmén gezien haar reputatie als publiekszoekende schrijfster die graag de intiemste details blootgeeft. Of een rouwroman positieve of negatieve kritiek krijgt is dus zowel afhankelijk van de *posture* van de auteur als van de criteria die critici impliciet stellen aan een rouwroman.

7.3 Besluit

In dit onderzoek heb ik nader bekeken hoe rouw wordt gerepresenteerd in de Nederlandse literatuur en hoe de Nederlandse literatuurkritiek deze rouwromans waardeert. Door bepaalde regelmatigheden te ontdekken in de culturele representatie van rouw en de waardering daarvan, heb ik onderzocht hoe rouw een rol speelt in de Nederlandse literatuur. De bevindingen uit dit onderzoek zeggen ook iets over de rol van rouw in onze huidige cultuur. Zo kunnen we onder andere concluderen dat de dood en rouw in de publieke sfeer wel aanwezig *mag* zijn, maar dat er wel sociale conventies gelden *hoe* deze publiekelijk aanwezig

mogen zijn. Wanneer je een dierbare verliest wordt er van de samenleving verwacht dat je het verdriet, de rouw, niet te sentimenteel in het openbaar toont. Het werkelijke verdriet dient zich dus nog steeds thuis en in de privésfeer te voltrekken. Mensen in rouw, zoals de auteurs die in dit onderzoek zijn behandeld, hebben dan ook het gevoel dat ze voor de buitenwereld moeten doen alsof hun leven gewoon weer doorgaat. Doordat het echte rouwen zich niet in de gemeenschap voltrekt, maar thuis in alle eenzaamheid, zijn ook de rituelen rondom de dood geïndividualiseerd. De traditionele dodenrituelen zijn vervangen door persoonlijke rituelen, omdat we immers niet meer met de hele gemeenschap rouwen om iemands dood. We kunnen uit dit onderzoek ook constateren dat de dood niet *zonder* rituelen kan. Zo heeft iedere auteur uit dit onderzoek een eigen manier gevonden om te kunnen omgaan met het verlies. De publicatie van de rouwromans lijkt er echter op te duiden dat er een behoefte is bij de auteurs om hun rouw niet alleen binnen de privésfeer te houden, zoals wordt verwacht, maar ook publiekelijk te tonen.

Ondanks dat onze cultuur enerzijds huiverig lijkt te zijn voor de dood, dat voor velen zo onbegrijpelijk en onaanvaardbaar is, lijkt men er anderzijds ook een grote interesse voor te koesteren. Zo worden de rouwromans uitgebreid besproken in de dag- en weekbladenkritiek en ook het leespubliek van rouwromans is groot. Uit het receptieonderzoek is echter gebleken dat er nog een zeker taboe rust op het openbaar tonen van rouw in onze cultuur. De critici vonden het moeilijk om de romans te bekritisieren en kwamen er openlijk voor uit dat ze zich tijdens het lezen soms een voyeur voelden. Desondanks werden de romans over het algemeen positief gewaardeerd in de kritieken. Uit deze positieve waardering kunnen we enkele hypothesen afleiden; zo lijkt de samenleving ervoor open te staan om mensen in rouw de ruimte te geven om dit te tonen, blijkt er een heimelijke interesse te zijn voor de dood en rouw en lijkt er in sommige gevallen zelfs sprake te zijn van sensatiezucht bij het lezende publiek.

Literatuur:

Amossy, R., 'Ethos at the Crossroads of Disciplines: Rhetoric, Pragmatics, Sociology', in: *Poetics Today*, nr.1 (2001), pp. 1-23.

Arriès, P., *The Hour of our Death. The Classic History of Western Attitudes Toward Death Over the Last One Thousand Years*. New York: Vintage Books (Random House) 2008.

Arriès, P., 'The Reversal of Death: Changes in Attitudes Toward Death in Western Societies', in: *American Quarterly*, nr.5 (1974), pp. 537

Asscher, M., 'Uit de duisternis van verdriet', in: *Vrij Nederland* (20 september 2003).

Bergh, T. Van den, 'Het onuitsprekelijke', in: *Elsevier* (13 september 2003).

Boer, N. de, 'Thoméses monument voor een verloren kind', in: *Dagblad van het Noorden* (3 oktober 2003).

Booth, W., *The Rethoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press (1983).

Bloemkolk, J., 'Het verloren kind', in: *Het Parool* (25 september 2003).

Blom, O., 'Als ze er is, dan is het in de woorden', in: *De Standaard* (23 oktober 2003).

Chin-A-Fat, D., 'Met de toekomst in je rug', in: *Algemeen Dagblad* (11 oktober 2008).

Cooke, R., 'The Long Goodbye: A Memoir of Grief by Meghan O'Rourke – review', in: *The Observer* (12 augustus 2011).

Degryse, I., 'Een donkere wolk verdriet', in: *De Morgen* (28 mei 2011).

Dessing, M., 'Zelfafstraffing als bitter refrein', in: *Knack* (8 juni 2011).

Devereaux, M., 'Moral Judgments and Works of Art: The Case of Narrative Literature', in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, nr. 1, (2004), p.3-11.

Eakins, J.P., 'Talking about Ourselves: The Rules of the Game', in: *Living Autobiographically*. (2008), pp. 1-51.

Enquist, A., *Contrapunt*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers, 2008

Etty, E., 'Zij is voor altijd in de taal gelegd', in: *NRC Handelsblad* (19 september 2003).

Etty, E., 'Aan mij de weemoed en huivering', in: *NRC Handelsblad* (11 november 2011).

Fortuin, A., 'A.F.Th. van der Heijdens Tonio, een boek tegen wil en dank', in: *NRC Handelsblad* (26 mei 2011).

Gibson, M., 'Death and mourning in technologically mediated culture', in: *Health Sociology Review*, nr.16 (2007), pp. 415-424.

Goedegebuure, J., 'Er valt niks te verzinnen', in: *Trouw* (12 november 2011).

Heinich, N. *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris: Klincksieck 1996.

Heinich, N., *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie*. Amsterdam: Boekmanstichting 2003.

Hellemans, F., 'Gejaagd door de dood', in: *Knack* (7 december 2011).

Heijden, A.F.T. van der, *Tonio*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2011

Homans, P., 'Introduction. The Decline of Mourning Practices in Modern Western Societies: A Short Sketch', in: *Symbolic Loss. The Ambiguity of Mourning and Memory at Century's End*. (2000), pp. 1-40.

Hutton, P.H., 'Of death and Destiny. The Ariès-Vovelle Debate about the History of Mourning', in: *Symbolic Loss. The Ambiguity of Mourning and Memory at Century's End*. (2000), pp. 147-170.

Jansen, H., *Schrijven is meermalen leven. Het schrijverschap van Hella S. Haasse belicht aan de hand van drie dimensies van literaire autonomie*. Masterscriptie, Universiteit Utrecht (2010).

Joos, R., 'Het laatste boek van A.F.Th.', in: *De Standaard* (30 mei 2011).

Keizer, B., 'Straks is ze voor altijd weg', in: *Trouw* (13 september 2003).

Kooman, E., 'Muziek is als taal en taal is als muziek', in: *Nederlands Dagblad* (24 oktober 2008).

Lansu, A., 'Bach doet wonderen, de taal niet', in: *Het Parool* (8 oktober 2008).

Leyman, D., 'Spoorloos aanwezig', in: *De Morgen* (19 november 2003).

Lindner, V., 'Anna Enquist Contrapunt; iedereen leest', in: *NRC Next* (31 oktober 2008).

List, G. van der, 'Gapend tekort', in: *Elsevier* (12 november 2011).

Luis, J., 'Een en al oor, alleen maar klank', in: *NRC Handelsblad* (10 oktober 2008).

Meizoz, J., 'Modern Posterities of Posture. Jean-Jacques Rousseau', in: *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*. (2010), pp. 81-93.

Moll, M., 'Van der Heijden stijgt boven verdriet uit', in: *Het Parool* (27 mei 2011).

Moll, M., 'De dood verslaan met taal', in: *Het Parool* (11 november 2011).

Mul, J. de, 'Bach en wee', in: *Humo* (4 november 2008).

- Overstijns, J., 'Op een zwarte Pinksterdag', in: *De Standaard* (3 juni 2011).
- Palmen, C., *Logboek van een onbarmhartig jaar*. Amsterdam: Uitgeverij Prometheus 2011
- Pam, M., 'Kleine bezwaren tegen een groot boek', in: *HP/De Tijd*, (10 oktober 2003).
- Pam, M., 'Variatie op Variaties', in: *HP/De Tijd* (10 oktober 2008).
- Pam, M., 'Over een jongen', in: *HP/De Tijd* (3 juni 2011).
- Peters, A., 'Vuistslag op een blinde muur', in: *de Volkskrant* (28 mei 2011).
- Peters, A., 'Alles rept van een verloren wij', in: *de Volkskrant* (12 november 2011).
- Pruis, M., 'Solidair met Bach', in: *De Groene Amsterdammer* (24 oktober 2008).
- Pruis, M., 'De zoon is boek geworden', in: *De Groene Amsterdammer* (1 juni 2011).
- Pruis, M., 'Grote liefde', in: *De Groene Amsterdammer* (17 november 2011).
- Ruiten, J., 'Rouwen met Palmen', in: *Dagblad van het Noorden* (11 november 2011).
- Ruyters, J., 'Het hoort zo mama. Het is niet erg.', in: *Trouw* (18 oktober 2008).
- Sacks, O., *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*. New York: Touchstone Books, 1985.
- Salinger, J.D., *The Catcher in the Rye*. New York: Little, Brown and Company (1951).
- Schouten, R., 'Ik lijd aan een inwendig huilen', in: *Trouw* (28 mei 2011).
- Serdijn, D., 'Hartverscheurende moederliefde', in: *de Volkskrant* (10 oktober 2008).
- Shotter, J. *Social Accountability and Selfhood*. Oxford: Blackwell Publishers 1985.

Speet, F., 'Lezen gaat hier alleen met ingehouden adem', in: *Het Financieele Dagblad* (27 september 2003).

Speet, F., 'Tussen intimiteit en afstand', in: *Het Financieele Dagblad* (11 oktober 2008).

Start, I., 'Literair rouwen', in: *Elsevier* (18 oktober 2008).

Start, I., 'Troebel verdriet; A.F.Th. van der Heijden is monumentaal als rouwende vader', in: *Elsevier* (4 juni 2011).

Thomése, P.F., *Schaduwkind*. Amsterdam: Uitgeverij Contact, 2003

Velzen, J. van, 'Durven lezen over de dood', in: *Trouw* (9 mei 2012).

Viala, A., 'Éléments de sociopoétique', in: *Approches de la réception. Sociopoétique et sémiostylistique de Le Clézio*, PUF, 1993.

Vriesekoop, B., 'In een doos in de muur', in: *De dood leeft*. (2011), pp. 58-60.

Vullings, J., 'Als het maar op papier stond', in: *Vrij Nederland* (4 juni 2011).

Vullings, J., 'Een lot zonder plot', in: *Vrij Nederland* (19 november 2011).

West, J., 'The Slave Cast Out', in: *The Living Novel*. New York (1957).

Wilcke-van der Linden, M., 'Monument voor een overleden kind', in: *Nederlands Dagblad* (14 november 2003).

Zwagerman, J., 'Rouw in de literatuur: de verschijningsvormen kennen geen maximum', in: *de Volkskrant* (8 juni 2011).

