

‘Dus ik zeg gedag’

Dood, rouw en rouwverwerking in adolescentenliteratuur

Masterthesis A.F. Peters

ANR: 843133

Eerste begeleider: Prof. dr. W.L.H. van Lierop-Debrauwer

Tweede begeleider: Drs. A.W.M. Duijx

Kunst- en Cultuurwetenschappen, specialisatie jeugdliteratuur

Universiteit van Tilburg

Juni 2013

Samenvatting

De invloed van dood, rouw en rouwverwerking op het identiteitsvormingsproces van adolescenten is onderzocht in deze thesis. Hiervoor is het identiteitsvormingsproces van drie adolescenten protagonisten geanalyseerd in de boeken *Gebr.* (1996) van Ted van Lieshout, *Die dag aan zee* (2003) van Peter van Gestel en *Mijn laatste dag als genie* (2007) van Tanneke Wigersma. De adolescenten protagonisten Luuk, Sibille en Fay krijgen in deze romans te maken met het overlijden van achtereenvolgens de adolescenten protagonisten Maus, Cham en Meije en gaan hier ieder op hun eigen manier mee om.

In de boeken die centraal staan in dit onderzoek zoeken drie adolescenten protagonisten uit of en zo ja hoe ze het definitieve einde van alles een plek kunnen geven in hun eigen leven. Een jongere die zich in de overgangsfase van kind naar volwassene bevindt, een adolescent, realiseert zich voor het eerst wat doodgaan betekent. Adolescenten beseffen dat het leven eindig is en dat laat hen ook met een nieuwe blik naar hun eigen leven kijken.

Een overlijden van een dierbare van een jongere in de adolescentiefase is daarom naast de confrontatie met het verlies ook een confrontatie met zichzelf, zo heeft eerder onderzoek naar de dood in adolescentenliteratuur uitgewezen (Seelinger Trites, 2000 en James, 2009). Als deze confrontatie negatief uitpakt, stagneert de ontwikkeling van de adolescent (Bernts, 2001, p. 35). Ook kunnen jongeren hun rouwverwerkingsproces gevoelsmatig uitstellen als ze nog niet klaar zijn de dood een plek te geven in hun eigen leven (Vanden Abbeele, 2001, p. 77).

De protagonisten die in dit onderzoek centraal staan gaan de confrontatie met de dood en zichzelf aan. Opvallend is dat zij alle drie naar een manier zoeken om hun dierbaren een 'tastbare' plek te geven in hun eigen leven. Zo zorgt de dood van de drie adolescenten Maus (*Gebr.*), Cham (*Die dag aan zee*) en Meije (*Mijn laatste dag als genie*) ervoor dat Luuk, Sibille en Fay een grens over durven. Ze vragen hen om hulp, zetten de laatste stap en maken een groeispurt in hun ontwikkeling.

De rol van dood, rouw en rouwverwerking heeft invloed op de psychologische ontwikkeling van Luuk, Sibille en Fay en daarmee op de vorming van hun identiteit. De drie adolescenten worden met de voortgang van hun eigen leven geconfronteerd door de kennismaking met de eindigheid van het leven. De dood zorgt voor de vervreemding van het leven. Dat maken de drie adolescenten voor het eerst mee. Ze worden losgerukt van hun dagelijkse leven en gedwongen anders naar het leven te kijken nu hun dierbare er niet meer is. Bij het vormen van die andere visie helpen rouw en rouwverwerking. De adolescenten praten over en denken aan hun overleden dierbaren en geven ze zo een nieuwe plek in hun leven dat doorgaat. Door hun rouwverwerking creëren de jongeren weer nieuw houvast. Alleen is dat houvast nooit hetzelfde als het daarvoor was.

Voorwoord

Op 20 oktober 2010 overleed mijn opa. Een dag voor mijn verjaardag. Om middernacht reed de begrafenisauto het plein af waar mijn opa bijna de helft van zijn leven gewoond heeft. Sprakeloos stond ik voor het raam terwijl ik me realiseerde dat ik inmiddels tweeëntwintig was geworden. Het deed er niet toe op dat moment, want ik leefde en mijn opa liet een heel leven achter zich. Later realiseerde ik me hoe gek het was geweest als mijn opa op mijn verjaardag zou zijn overleden. Dan zou 21 oktober voor mij zowel de voortgang als de eindigheid van het leven gesymboliseerd hebben. Hieraan moet ik weer denken tijdens het schrijven van deze scriptie waarin dood, rouw en rouwverwerking centraal staan.

Vorig jaar bedacht ik dat ik een opleiding tot uitvaartverzorger wilde gaan doen. Een perfecte uitvaart verzorgen voor mensen die kapot zijn van verdriet om het verlies van hun overleden dierbare: het leek me een dankbare taak. Het bleek bevlieging, maar mijn fascinatie voor de thematiek met betrekking tot het einde van het leven is dat niet. Toen ik *Gebr.* (1996) van Ted van Lieshout voor de derde keer las, bedacht ik dat ik de dood in mijn masterscriptie een centrale rol wil geven. Met de tips van mijn scriptiebegeleidster Helma van Lierop-Debrauwer kwam ik tot de onderzoeksvraag die mij de gelegenheid bood me verder te verdiepen in de relatie tussen dood, rouw en rouwverwerking en identiteitsvorming in hedendaagse adolescentenromans.

Vanaf september 2012 ben ik langzaam maar zeker begonnen met het verzamelen van informatie, maar aangezien ik dingen graag tot het laatste moment bewaar, ben ik vooral de afgelopen paar maanden intensief met mijn scriptie bezig geweest. Hoewel ik niet van stilzitten houd en de hele dagen achter mijn computer niet tot mijn favorieten behoren, heb ik ervan genoten de drie bijzondere boeken die in dit onderzoek centraal staan, grondig te analyseren. Filosofie en psychologie in combinatie met literatuur: een onderzoek dat beter aansluit op mijn interesses, had ik niet kunnen bedenken.

Aan ideeën heb ik nooit gebrek, alleen bij het gestructureerd uitwerken ervan kan ik meestal wel wat begeleiding gebruiken. Helma van Lierop-Debrauwer heeft me die begeleiding geboden, na elk gesprek met haar reisde ik weer enthousiast en gemotiveerd met de trein terug naar Den Haag. Ze heeft voortdurend met me meegedacht en heeft me zo de tips en aansturing gegeven die ik nodig had. Daarvoor wil ik haar hartelijk danken. Verder wil ik mijn lieve ouders, broers, oma, vrienden en collega's bedanken die me – vooral tijdens de laatste weken van kluizenaarschap – afleiding hebben geboden en me vooral ook stimuleerden dit laatste studiedeel af te ronden.

Inhoudsopgave

1. Theoretisch kader: Dood, rouw en rouwverwerking in adolescentenliteratuur	6
1.1. Inleiding.....	6
1.2. De adolescent en de adolescentenroman	8
1.2.1. Adolescentie.....	8
1.2.2. Adolescentenroman	9
1.3. Dood, rouw en rouwverwerking en adolescentie	10
1.3.1. Rouwverwerking in vijf stadia	11
1.3.2. Adolescenten in rouw	12
1.3.3. Drie fasen en vijf stadia	13
1.4. Dood, rouw en rouwverwerking in adolescentenromans	14
1.4.1. Begrip van de eigen sterfelijkheid	14
1.4.2. Seksualisering van de dood	15
2. Onderzoeksmethode en analysemodel: Vertel- en verhaaltheorie	18
2.1. Inleiding	18
2.2. Verteltheorie	18
2.2.1. Verteller presenteert, focalisator beleeft	18
2.3. Verhaaltheorie	20
2.3.1. Adolescente personages	20
2.3.2. Motieven en symbolen	21
2.3.3. Functie van tijd	22
2.3.4. Ruimte voor de dood	23
3. Analyse: Dood, rouw en rouwverwerking in drie adolescentenromans	24
3.1. Inleiding	24
3.2. <i>Gebr.</i>	24
3.2.1. Abstracte motieven <i>Gebr.</i>	25
3.2.2. Bezit als teken van leven	25
3.2.2.1. Dagboek van Maus.....	26
3.2.2.2. Kamer van Maus	29
3.2.2.3. ‘Atlasvirus’	31
3.2.3. Dood in het leven	34
3.2.3.1. ‘Jij stervend’	34
3.2.3.2. Levensboom	35

3.2.3.3. Herdefiniëring broer-zijn	37
3.2.4. Homoseksualiteit	38
3.2.4.1. ‘Groots ritueel’	38
3.3. <i>Die dag aan zee</i>	40
3.3.1. Abstracte motieven <i>Die dag aan zee</i>	41
3.3.2. Schaduw van de dood	41
3.3.2.1. ‘Wat kijk je sip, Sip’	42
3.3.2.2. Sibilles ontkenning	44
3.3.3. Onbegrip	46
3.3.3.1. Pa en Cham	46
3.3.3.2. Pa’s schilderijen	49
3.3.4. Verlangen	51
3.3.4.1. ‘Stapel op Cham’	51
3.3.4.2. De zee	53
3.4. <i>Mijn laatste dag als genie</i>	55
3.4.1. Abstracte motieven <i>Mijn laatste dag als genie</i>	56
3.4.2. Vriendschap	57
3.4.2.1. ‘De hele Fay’	57
3.4.2.2. Meijes ziekte en dood	58
3.4.3. Waarheid	59
3.4.3.1. Dagboek van Meije	60
3.4.3.2. Vogels	62
4. Conclusie en discussie	64
Literatuur	70

1. Theoretisch kader: Dood, rouw en rouwverwerking in adolescentenliteratuur

Where adolescent fictions are concerned, however, representations of death are varied as they are numerous. (James, 2009, p. 3)

1.1. Inleiding

De dood komt volgens Katryn James (2009) in adolescentenromans veelvuldig en op veel verschillende manieren aan bod. De wijze waarop de dood voorkomt in jeugdboeken is historisch en cultureel bepaald en wordt beïnvloed door het kindbeeld van auteurs en bemiddelaars. Als de opvatting is dat kinderen beschermd moeten worden tegen de scherpe kanten van het leven, is schrijven over de dood taboe of wordt er op eufemistische wijze aandacht aan besteed. Wanneer men van mening is dat kinderen juist geconfronteerd moeten worden met de harde realiteit, dan krijgt de dood een plaats in kinderboeken en wordt er op een directe manier over geschreven. Schrijvers met een romantisch kindbeeld zijn de eerste opvatting toegedaan, auteurs met een verlicht kindbeeld huldigen de tweede visie (Ghesquière, 2009, p. 89).

Vanaf de jaren zeventig wordt steeds meer plaats ingeruimd voor de dood in jeugdboeken. In deze periode van pedagogische emancipatie waarin een verlicht kindbeeld domineert, wordt afgerekend met het idee van de 'heile Kinderwelt'. De kinderwereld wordt niet langer voorgesteld als een paradijs, maar wordt getoond met zijn mooie en scherpe kanten (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 110-111). Dood, zelfdoding en zelfs moord worden vanaf dan met regelmaat in jeugdboeken gethematiseerd. Als de dood voorkomt in een realistische roman speelt ook rouwverwerking bijna altijd een belangrijke rol.

Zoals hierboven beschreven komen dood, rouw en rouwverwerking vooral in adolescentenromans veel aan bod. Volgens Seelinger Trites (2000) heeft de dood voor de adolescente hoofdpersonages grote betekenis: het zorgt ervoor dat ze grip krijgen op het leven. Het inzicht in de macht van de dood en de confrontatie met de eigen sterfelijkheid is een belangrijke stap in de volwassenwording (Seelinger Trites, 2000, p. 117).

Katryn James (2009) specificeert de visie van Seelinger Trites door te concluderen dat representaties van de dood in romans de ideeën over sekse en seksualiteit bij adolescenten kunnen reguleren (James, 2009, p. 176). De dood confronteert adolescenten namelijk met zichzelf, met hun eigen leven. Het besef van de eindigheid van het leven zorgt ervoor dat adolescenten zich bewuster worden van hun denkbeelden en die van de omgeving: ze vormen een eigen mening en identiteit. De

manier waarop een adolescent tegen seksualiteit aankijkt, speelt een grote rol in dit identiteitsvormingsproces (James, 2009, p. 176).

In de overgang naar volwassenheid zijn de dood en seksualiteit belangrijk (Seelinger Trites, 2000, p. 122). Seelinger Trites wijst in haar studie al op de connectie tussen dood en seksualiteit, maar bespreekt de onderwerpen afzonderlijk. James gaat dieper in op deze connectie. Zij onderzoekt hoe de dood zich manifesteert tegen de achtergrond van sekse en seksualiteit (James, 2009, p. 3-5).

Hoe identiteitsvorming samenhangt met de dood, rouw en rouwverwerking is in Nederlandse adolescentenromans nog niet onderzocht. Om die reden staat deze vraag in de voorliggende thesis centraal. De onderzoeksvraag die beantwoord wordt, is als volgt:

Welke rol spelen dood, rouw en rouwverwerking in het identiteitsvormingsproces van protagonisten in drie hedendaagse Nederlandstalige adolescentenromans?

De adolescentenromans die in deze thesis geanalyseerd worden, zijn: *Gebr.* (1996) van Ted van Lieshout, *Die dag aan zee* (2003) van Peter van Gestel en *Mijn laatste dag als genie* (2007) van Tanneke Wigersma. Drie boeken waarin dood, rouw en rouwverwerking op uiteenlopende manieren worden gepresenteerd.

In *Gebr.* van Ted van Lieshout leest hoofdpersoonage Luuk het dagboek van zijn overleden broertje Maus en reageert hij in het dagboek op wat Maus heeft geschreven. In *Mijn laatste dag als genie* van Tanneke Wigersma leest hoofdpersoonage Fay het dagboek van haar overleden vriendin Meije. In gedachten en in het openbaar reageert Fay op wat Meije heeft geschreven. In *Die dag aan zee* van Peter van Gestel staat de dood van Cham, de broer van Sibille, centraal. Hoofdpersoonage Sibille kijkt in het boek terug op het leven en de zelfdoding van haar broer. Wat de boeken bindt, is de opmerkelijke manier waarop de adolescente hoofdpersoonages de dood zien, ervaren, verwerken en een plaats geven in hun eigen 'coming of age'.

In het vervolg van dit hoofdstuk worden de concepten adolescent, adolescentenliteratuur, dood, rouw en rouwverwerking afzonderlijk en in relatie tot elkaar theoretisch ingekaderd. Op basis van de theorie zullen de concepten en de verhouding ertussen worden geoperationaliseerd in vragen die aan de teksten worden gesteld en die door middel van een narratieve analyse worden beantwoord. In hoofdstuk 3 worden *Gebr.* (1996), *Die dag aan zee* (2003) en *Mijn laatste dag als genie* (2007) geanalyseerd. In hoofdstuk 4, conclusie en discussie, wordt de onderzoeksvraag beantwoord en worden de bevindingen teruggekoppeld naar de theorie.

1.2. De adolescent en de adolescentenroman

Adolescentenliteratuur is een term die op het eerste gezicht weinig uitleg behoeft. Omdat het echter een genrebegrip is dat zowel in de volwassenenliteratuur als in de jeugdliteratuur wordt gebruikt en vaak verschillend wordt ingevuld, is een afbakening relevant. Om te beginnen moet het eerste deel van de samenstelling – adolescenten – worden uitgewerkt. Hoe wordt deze fase in de psychologie afgegrensd en hoe gaat de literatuurwetenschap met het begrip om?

1.2.1. Adolescentie

Adolescenten krijgen te maken met grote veranderingen op biologisch, cognitief en sociaal vlak (Bernts, 2001, p. 31). Terwijl ze los proberen te komen van hun ouders, richten ze zich op de wereld om hen heen. Een adolescent begint zijn eigen standpunten in te nemen en wordt zo met zichzelf geconfronteerd. Hij zoekt rolmodellen en vergelijkt zichzelf met zijn leeftijdsgenoten (Bernts, 2001, p. 33). De vorming van de identiteit staat centraal in deze leeftijdsfase.

Volgens Meeus (2002) duurt de adolescentie van het twaalfde tot het vierentwintigste levensjaar. Hij deelt deze periode op in vier fasen: puberteit (12-14 jaar), middenadolescentie (15-17 jaar), late adolescentie (18-20 jaar) en de postadolescentie (21-24 jaar) (Meeus, 2002, p. 28). In deze subfasen staan verschillende thema's centraal waarmee iedere adolescent op zijn eigen manier binding kan aangaan: middelbare school, studie, carrière, (liefdes)relaties, politiek standpunt en levensvisie. Adolescenten komen in aanraking met deze thema's, vormen er een mening over en nemen een houding aan ten opzichte van de thema's die hun identiteit versterkt. Ze gaan bijvoorbeeld fanatiek aan de slag op school en verdiepen zich in maatschappelijke thema's of verzetten zich tegen studie en school en gaan muziek maken met hun vrienden. De adolescent komt voor keuzes te staan en probeert een antwoord te vinden op de drie hoofdvragen in het identiteitsvraagstuk: Wie ben ik? Wat wil ik? Wat moet ik? Het vinden van een antwoord op deze vragen, gebeurt door het aangaan van en reflecteren op bindingen (Meeus, 2002, p. 30). Hoe ouder de adolescent wordt, hoe beter hij antwoord zal kunnen geven op deze vragen, want zijn vermogen om te reflecteren wordt sterker (Meeus, 2002, p. 30).

Denkend over zichzelf zoeken adolescenten rolmodellen in hun eigen omgeving en in de media. Literatuur is één van die media. De identiteitscrisis die ze zelf beleven, zien ze graag terug in de personages die voorkomen in de boeken die ze lezen. Want een zoektocht naar het Zelf, los van hoe de rest van de wereld die ziet, is eenzaam (Appleyard, 1991, p. 96-97). Een adolescent denkt net als jongere lezers concreet, maar kan daarnaast ook hypothetisch denken. De adolescent wil ook nadenken, het liefst over het denken zelf. Sprookjesachtige 'happy endings' en heldhaftige

hoofdpersonages hebben zijn voorkeur niet meer. Over de realiteit wil hij lezen, over innerlijke levens, over hoofdpersonages in crisis. De adolescent wil observeren (niet meer 'blind' participeren) en beoordelen. Op die manier wil hij verder komen in zijn eigen ontwikkeling. Al dan niet bewust (Appleyard, 1991, p. 100).

Adolescentenromans hebben vaak een zware thematiek. Dood, misdrijf, psychische aandoeningen; er zijn voor deze lezers geen taboes (James, 2009, p. 3). Opvallend is wel dat deze romans voor jongeren meestal goed eindigen (Appleyard, 1991, p. 110). Hoe heftig het er in het verhaal ook aan toe gaat, de hoofdpersoon moet wel iets positiefs leren van deze gebeurtenissen, lijkt het devies in de meeste gevallen. Er moet hoop zijn op een goede toekomst. Met dit devies wordt overigens vandaag de dag veel genuanceerder omgegaan dan veertig jaar geleden. Voorspelbare verhaallijnen rond geforceerde problematiek, de zogenoemde 'probleemboeken', waren toen een doorn in het oog van veel critici (Van Lierop-Debrauwer & Bastiaansen-Harks, 2005, p. 46).

1.2.2. Adolescentenroman

De term 'adolescentenroman' bestaat nog niet zo lang. Het begrip werd gemunt aan het eind van de negentiende eeuw (Van Lierop-Debrauwer & Bastiaansen-Harks, 2005, p. 46). Deze romans staan, net als hun lezers, op een grens. Ze helpen de lezer oversteken van de kindertijd naar de volwassen wereld waar hij nog niet helemaal in past. Het innerlijke groeiproces van een personage staat dan ook centraal in deze boeken (Joosen & Vloeberghs, 2012, p. 130).

Hoewel de adolescentenroman dateert van het einde van de negentiende eeuw, verschenen er ook voor die tijd al romans die dezelfde levensfase thematiseerden. Een genre dat veel weg heeft van de adolescentenroman en als vroegste voorloper gezien kan worden, is de Bildungsroman (Joosen & Vloeberghs, 2012, p. 133). In deze eind achttiende-eeuws Duitse 'vormingsroman' komt de ontwikkeling van de identiteit van een jongen (kind) die een man (volwassene) wordt, aan bod. De jong volwassene moet zich oriënteren op zijn sociale status, zijn plaats in de maatschappij en zijn huwelijk. Traditie is belangrijk, volwassen worden verloopt volgens een van tevoren bepaald programma. In deze boeken is de verteltrant licht ironisch, de structuur van het verhaal rechtlijnig en het verhaal wordt retrospectief vanuit de hoofdpersoon verteld (Joosen & Vloeberghs, 2012, p. 133).

Een voorloper van de adolescentenroman in de twintigste eeuw is het meisjesboek. Waar het in de Bildungsroman in de meeste gevallen over jongens gaat, laat het begrip meisjesroman zien dat de protagonist daar van het andere geslacht is. Net als in de Bildungsroman is aanpassing in deze boeken belangrijk. Stoere meiden moeten zich na een korte periode van onaangepastheid uiteindelijk voegen naar de maatschappelijke normen van de eigen tijd (Van Lierop-Debrauwer & Bastiaansen-Harks, 2005, p. 42).

Er veranderde lange tijd weinig aan de structuur van het meisjesboek, maar als in de jaren zeventig de feministische beweging opkomt, kunnen aanpassingen niet uitblijven. De protagonisten worden weerbaarder, geëmancipeerder en dat is niet de enige jeugdliteraire ontwikkeling die plaatsvindt in die periode (Van Lierop-Debrauwer & Bastiaansen-Harks, 2005, p. 44-45). In de jaren zeventig van de twintigste eeuw doet zich een verandering voor die bepalend is voor de adolescentenroman van nu: het probleemboek doet zijn intrede (Van Lierop-Debrauwer & Bastiaansen-Harks, 2005, p. 45).

Het probleemboek ontstaat vanuit een pedagogische benadering van jeugdboeken. De romantische kinderwereld moet uit beeld, maatschappijkritische standpunten vormen de rode draad in deze boeken. De psychologische en maatschappelijke realiteit wordt in het kwadraat gepresenteerd, met geringe aandacht voor de binnenwereld van de personages (Joosen & Vloeberghs, 2012, p. 114). Problemen en daarbij behorende, algemeen toepasbare oplossingen staan centraal. Iedere lezer moet zich er namelijk mee kunnen identificeren (Joosen & Vloeberghs, 2012, p. 115). Jongeren moeten leren van deze boeken, ruimte voor hun eigen denkbeelden is er dan nauwelijks.

Veel jeugdboekenschrijvers zijn in die periode echter van mening dat er een eind moet komen aan het schrijven van jeugdboeken waarin de inhoud prevaleert boven de kunst van het schrijven zelf. Met *De dagen van Olim* (1971) is Miep Diekmann één van de eerste Nederlandse jeugdboekenschrijvers die een roman schrijft waarin literaire vorm en inhoud in evenwicht zijn. Vanaf dat moment groeit het aantal schrijvers dat levensvragen in een literaire vorm giet. Dit tot grote opluchting van veel critici (Van Lierop-Debrauwer & Bastiaansen-Harks, 2005, p. 46).

Naast de literaire taalstructuur is er dan ook weer ruimte voor de psychologische ontwikkeling van de personages. Door middel van onder meer (wisselend) vertelperspectief experimenteren auteurs met het beschrijven van de binnenwereld van de personages in hun boeken. Adolescentie wordt op een ‘artistieke manier’ in deze literatuur verwerkt. De denkende lezer weet weer waar hij het zoeken moet, want ook voor twijfel en seksualiteit is weer ruimte naast maatschappelijke thema’s (Van Lierop-Debrauwer & Bastiaansen-Harks, 2005, p. 47). En, zoals in de inleiding is beschreven, komt nu ook de dood goed uit de verf.

1.3. Dood, rouw en rouwverwerking en adolescentie

‘Sterven is gemakkelijk, maar leven is moeilijk’, luidt de titel van één van de hoofdstukken uit het boek *Dood* (2006) van psychiater Elisabeth Kübler-Ross. Of sterven echt makkelijk is, is te betwijfelen, maar het is vooral de omgang met de dood die gedurende een mensenleven centraal staat en waarnaar onderzoek is gedaan. Omgaan met de dood omvat niet alleen het rouwproces, maar het hele leven dat voorafgaat aan het eindpunt dood. De confrontatie met de dood, de kennismaking met de eindigheid van het leven, spelen in de identiteitsvorming van een adolescent een belangrijke rol. Op

het moment dat adolescenten zich bewust worden van hun seksualiteit en hun plaats in de samenleving, beseffen ze ook dat het leven eindig is. Het begrijpen van de dood behoort tot de overgangsrituelen naar volwassenheid (Seelinger Trites, 2000, p. 117).

Met de dood zijn rouw en rouwverwerking onlosmakelijk verbonden. Toch is er in onderzoeksliteratuur weinig directe aandacht voor hoe rouw en rouwverwerking voorkomen in adolescentenromans, terwijl er wel veel over wordt geschreven in deze boeken. In dit onderzoek zullen rouw en rouwverwerking expliciet besproken worden op basis van de rouwverwerkingstheorie van Kübler-Ross & Kessler (2006) en het onderzoek van Bernts (2001) dat specifiek ingaat op het rouwproces van jongeren.

1.3.1. Rouwverwerking in vijf stadia

Rouwverwerking is het proces dat volgt op een overlijden, althans in de meest voorkomende vorm. In een bredere betekenis kan bijvoorbeeld liefdesverdriet ook rouwen zijn, maar deze studie gaat niet in op rouwverwerking in de meest brede zin. Het gaat dus om het rouwverwerkingsproces na de dood, maar volgens psychiaters David Kessler en Elisabeth Kübler-Ross kan het zich ook al vóór of tijdens een overlijden manifesteren (Kübler-Ross & Kessler, 2006, p. 20).

Rouwen vóór een overlijden heeft een relatie met de manier waarop adolescenten met de dood omgaan: het besef van de eindigheid van het leven. Een bewustzijn dat melancholische gevoelens veroorzaakt, maar (nog) niets te maken heeft met het daadwerkelijke verlies door de dood. ‘Anticiperend verdriet’ noemen Kübler-Ross & Kessler (2006) dit: het verdriet van waaruit het rouwverwerkingsproces begint. Dit proces kan in vijf stadia worden opgesplitst (Kübler-Ross & Kessler, 2006, p. 23). Deze stadia zijn vastgesteld naar aanleiding van een herkenbaar patroon van emoties bij rouwende mensen, maar daarbij wordt niet voorbijgegaan aan de verschillen tussen mensen. De vijf stadia bieden slechts een houvast voor het begrijpen van gevoelens tijdens een rouwproces (Kübler-Ross & Kessler, 2006, p. 25).

Ontkenning is de eerste fase. Een beschermingsmechanisme van de geest die het onverwachte overlijden nog niet kan verwerken. Deze fase kan ook voor een overlijden verschijnen, bijvoorbeeld als iemand ongeneeslijk ziek is (Kübler-Ross & Kessler, 2006, p. 25-29). Na de ontkenning volgt de fase van woede die gepaard gaat met verdriet, pijn en eenzaamheid. De situatie dringt door en lijkt onverwerkbaar (Kübler-Ross & Kessler, 2006, p. 30-34). Dan dringt het stadium van schuldgevoel zich op: had de situatie niet anders kunnen verlopen? Deze fase noemen Kübler-Ross & Kessler de fase van het marchanderen. Onderhandelen met God of met het verleden over een ander verloop van de situatie (Kübler-Ross & Kessler, 2006, p. 35-39). Net als de ontkenningsfase en de woede, is ook het marchanderen een strijd tegen de zware emotie die in de vierde fase tot uiting komt: depressie. De melancholische gevoelens overheersen nu de strijd en de boosheid (Kübler-Ross & Kessler, 2006, p.

39-44). De laatste fase van het verwerkingsproces is aanvaarding. Er ontstaat ruimte voor herinneringen en het overlijden krijgt een plaats in het leven (Kübler-Ross & Kessler, 2006, p. 44-47).

Deze fasen staan centraal in veel onderzoeken naar rouwverwerking, ook al verschilt het proces per persoon en, zoals beschreven, per levensfase. Bernts (2001) heeft specifiek onderzoek gedaan naar de omgang van adolescenten met rouwen.

1.3.2. Adolescenten in rouw

Bernts (2001) bespreekt de invloed die een overlijden kan hebben op adolescenten. In dit onderzoek is de adolescentie in drie fasen opgedeeld: de vroege (12-15 jaar), midden (15-18 jaar) en late (18-20 jaar) adolescentie (Bernts, 2001, p. 34). Bernts relateert rouwverwerkingsprocessen aan de drie fasen van adolescentie die hieronder zullen worden besproken.

In de eerste fase van adolescentie ondergaat de vroege adolescent sterke lichamelijke ontwikkelingen en raakt tegelijkertijd op zichzelf gefixeerd. Het inlevingsvermogen is nog niet sterk ontwikkeld, maar identificatie met leeftijdsgenoten staat in deze fase juist centraal (Bernts, 2001, p. 35). Deze identificatie met anderen en de gerichtheid op het Zelf verandert in de fase van midden adolescentie. Relaties worden belangrijker en reflectie op de omgeving speelt nu een grotere rol (Bernts, 2001, p. 35). In de laatste fase van adolescentie realiseert de adolescent zich steeds beter hoe de wereld in elkaar zit. Zijn autonomie neemt toe en hij is klaar om een plaats in de samenleving in te nemen (Bernts, 2001, p. 35).

Dat rouwverwerking in deze drie fasen op een andere manier gebeurt, is niet verrassend. Toch is het volgens Bernts opvallend hoe groot het contrast is in de verwerking van een overlijden. In de vroege adolescentie – het proces waarin het losmaken van de omgeving begint – kan een overlijden (vooral dat van een ouder) de ‘ontwikkeling naar zelfstandigheid’ in de weg staan (Bernts, 2001, p. 36). Dit komt omdat de adolescent in deze fase de overgang doormaakt van afhankelijk kind, naar onafhankelijke tiener. Deze overgang wordt door een overlijden verstoord, omdat de adolescent juist nu behoefte heeft aan veiligheid, maar die is weggevallen (Bernts, 2001, p. 36).

In de fase van groeiende onafhankelijkheid en realiteitsbesef, de midden adolescentie, kan het realiteitsbesef van de adolescent naar aanleiding van een overlijden twee kanten opgaan. Het realiteitsbesef kan groeien en een positieve levenshouding verstevigen, maar het kan ook een negatief en pessimistisch beeld van en op het leven opleveren (Bernts, 2001, p. 36). In de late adolescentie spelen relaties een belangrijke rol, maar het aangaan van deze relaties is nog volop in ontwikkeling en kan door een overlijden verstoord worden. Het aangaan van relaties wordt dan een vlucht, maar het kan ook zijn dat de adolescent het aangaan van intieme relaties juist vermijdt (Bernts, 2001, p. 36). In de midden adolescentie spelen relaties ook al een rol, maar nog in een pril stadium. Vandaar dat,

volgens Bernts (2001, p. 35), de invloed op het aangaan van relaties na een overlijden in de midden adolescentie minder groot is.

1.3.3. Drie fasen en vijf stadia

De vijf rouwverwerkingsstadia van Kübler-Ross & Kessler (2006) zijn zowel van toepassing op kinderen, als op volwassenen. Interessant is het daarom te kijken hoe de drie fasen van adolescentie van Bernts (2001) zich verhouden tot deze vijf stadia. Is een adolescent die zowel geestelijk als lichamelijk volop in ontwikkeling is, in staat deze stadia alle vijf te doorlopen?

In de studie van Bernts komt naar voren dat een overlijden de ontwikkeling van een adolescent kan verstoren. Dit zou naar aanleiding van de theorie van Kübler-Ross & Kessler kunnen betekenen dat één van de rouwverwerkingstadia niet goed wordt doorlopen. Met betrekking tot alle drie de adolescentiefasen zou gesteld kunnen worden dat het overlijden de ontwikkeling naar volwassenheid in de weg staat als een jongere de vijfde en laatste fase van aanvaarding niet bereikt. Vooral in de midden adolescentie waarin Bernts (2001) spreekt over een negatief en pessimistisch beeld op het leven, is het denkbaar dat een jongere in het vierde stadium van depressie blijft. Vanden Abbeele (2001) bevestigt dat rouwende jongeren tussen de 13 en 18 jaar gevoelig zijn voor depressies (Vanden Abbeele, 2001, p. 77). Zij schrijft het volgende over adolescenten in rouw:

In geen andere periode dan rond de puberteit voelt de mens zo intens wat 'dood' betekent. Adolescentengevoelens rond rouw leunen sterk aan bij die van volwassenen. Alleen kunnen deze gevoelens ingewikkelder zijn door de zoektocht naar zichzelf. (Vanden Abbeele, 2001, p. 76)

De adolescent wil uitbreken, vrij zijn van verantwoordelijkheden, maar wordt door het overlijden juist op zijn verantwoordelijkheidsgevoel aangesproken (Vanden Abbeele, 2001, p. 76). De adolescent kampt met tegenstrijdige gevoelens waar hij niet met volwassenen over wil praten omdat hij juist van hen probeert los te komen. Met leeftijdsgenoten kan de adolescent er meestal niet over praten; enerzijds omdat leeftijdsgenoten de gevoelens van rouw (nog) niet kennen, anderzijds omdat de rouwende adolescent niet 'negatief' wil opvallen (Vanden Abbeele, 2001, p. 77).

Het rouwverwerkingsproces is ingewikkeld bij adolescenten. Soms komen jonge adolescenten niet tot rouwen en worden ze rond hun twintigste met deze gevoelens geconfronteerd (Vanden Abbeele, 2001, p. 77). Andere adolescenten vinden in hun identiteitsvormingsproces een manier om het rouwverwerkingsproces hun identiteit te laten verstevigen (Bernts, 2001, p. 36).

1.4. Dood, rouw en rouwverwerking in adolescentenromans

[...] *death is a notoriously difficult topic to pin down; to assign meaning to something that is essentially meaningless, to attempt to create order out of disorder, is at the same time to be subject to a diverse and often complex range of symbols, signs, and ideas.* (James, 2009, p. 175)

In dit onderzoek staat naast rouw en rouwverwerking de dood centraal. Helder en duidelijk, zo lijkt het, maar in wezen is de dood betekenisloos. Zo beschrijft ook James (2009) in bovenstaand citaat. De dood: het grote onbekende, maar onbetwiste einde van het leven.

Rouw en rouwverwerking geven de dood een plaats in het leven. Symbolen, tekens en ideeën met betrekking tot de dood, waarover James (2009) in bovenstaand citaat spreekt, helpen daarbij. Zo kent het Christendom het kruis en de Boom des Levens. De schilderijen van dodendansen stammen uit de veertiende eeuw toen de pest volop heerste (Haneveld, 1995, p. 7, 20, 74). Al eeuwenlang kennen mensen de dood betekenis toe. ‘De dood’ en ‘dood’ lijken dan ook twee verschillende begrippen: de dood (death) is het einde van het leven waaraan de mens betekenis toekent, dood (dead) is het onbekende einde waar niemand betekenis aan kan verbinden.

Het feit dat iedereen zal sterven, is bepalend voor de levenshouding van ieder individu, van elke samenleving. Die levenshouding is onder andere terug te vinden in de literatuur (James, 2009, p. 2). Dat de dood in adolescentenliteratuur de laatste decennia prominenter aan bod komt dan daarvoor is al uit de inleiding gebleken. De studies van Seelinger Trites (2000) en James (2009) analyseren de functies die dood heeft in boeken voor adolescenten, in het leven van adolescente personages.

1.4.1. Begrip van eigen sterfelijkheid

Seelinger Trites (2000) beschrijft in haar studie *Disturbing the Universe. Power and Repression in Adolescent Literature* verschillende instituties waarmee een adolescent in zijn groei naar volwassenheid te maken krijgt. Deze instituties bieden nieuwe mogelijkheden, maar leggen ook beperkingen op. Instituties die een rol spelen in het leven van adolescenten, zijn: politiek, school, religie en ‘identity politics’, ofwel: normen en waarden met betrekking tot identiteitsbepalende factoren als gender, ras en sociale klasse (Seelinger Trites, 2000, p. 22). De dood is een thema of gebeurtenis waarmee een groot aantal instituties in verband kunnen worden gebracht: ziekenhuis, kerk, begrafenisonderneming. Het controleren van de macht van de dood is de functie van deze instellingen. Want de dood is machtig, ongrijpbaar en onbeheersbaar. In het leven van adolescenten speelt de dood een belangrijke rol (Seelinger Trites, 2000, p. 117).

In veel adolescentenromans is de dood een bedreiging. De dood is definitief: het eindpunt van alles (Seelinger Trites, 2000, p.118). In deze romans wordt de dood vaak in verband gebracht met (innerlijke) groei en beschreven in termen van volwassenwording. Acceptatie van de eigen sterfelijkheid speelt een belangrijke rol en ook de acceptatie van het verlies van anderen. Kenmerkend voor adolescentenromans over de dood is dat de adolescenten protagonisten een innerlijke strijd aangaan met deze eindigheid (Seelinger Trites, 2000, p.118).

De confrontatie met de dood is volgens Seelinger Trites (2000) een belangrijke stap in de groei. De macht van de dood toont de machteloosheid van de mens. Het begrip van de eigen sterfelijkheid zorgt bij adolescenten voor het verlies van kinderlijke onschuld (Seelinger Trites, 2000, p.120-121).

Het begrijpen van de dood, beseffen dat het leven eindig is, is net zo'n belangrijk overgangsrитуeel als het ervaren van seksualiteit (Seelinger Trites, 2000, p. 117). Dood, seksualiteit en macht zijn volgens Seelinger Trites onlosmakelijk met elkaar verbonden: voortplanting blijkt namelijk de enige manier om tegenwicht te bieden aan de dood (Seelinger Trites, 2000, p. 122). Op de relatie tussen dood en seksualiteit gaat James (2009) uitgebreid in in haar studie *Death, Gender and Sexuality in Contemporary Adolescent Literature* die hieronder besproken wordt.

1.4.2. Seksualisering van de dood

James' studie (2009) gaat in op de dood in de context van gender en seksualiteit. Haar studie heeft de oorsprong in die van Seelinger Trites, die een verband constateert tussen dood en seksualiteit, maar de onderwerpen los van elkaar bespreekt. James verbindt dood en seksualiteit in haar studie: seks(ualiteit), mannelijkheid en vrouwelijkheid hangen nauw samen met de dood, volgens James. Ze onderzoekt hoe de relatie tussen dood, gender en seksualiteit tot uiting komt in hedendaagse adolescentenromans:

[...] gender and sexuality are the "lens" through which I explore death by examining: the trope of woman/death; the eroticizing and sexualizing of death; and the ways in which femininity and masculinity are constructed in association with these representations. (James, 2009, p. 4)

Kennis van het einde van het leven en de grenzen die daarmee gepaard gaan, staan centraal in menige adolescentenroman. James laat zien hoe representaties van de dood in deze boeken constant worden geassocieerd met seksualiteit, gender en macht (James, 2009, p. 4). Ze concludeert dat de dood seksueel gedrag kan reguleren en dominante ideeën over sekse en seksualiteit kan bekrachtigen (James, 2009, p. 176). De dood confronteert adolescenten namelijk, zoals eerder beschreven, met hun

eigen leven, met de eindigheid en de voortgang daarvan. Seksuele taboes worden geanalyseerd, beoordeeld en zo nodig doorbroken (James, 2009, p. 176). Deze taboes staan vaak in relatie met voortplanting (seks zonder condoom, verkrachting, homoseksualiteit). Adolescenten worden zich ervan bewust dat zij het leven door kunnen geven en proberen zich voor te stellen of dat ook is wat ze willen, zullen of kunnen doen (James, 2009, p. 48, 150). De manier waarop een adolescent tegen seksualiteit aankijkt, speelt daarom een grote rol in zijn identiteitsvormingsproces (James, 2009, p. 176).

In het bijzonder kijkt James in haar onderzoek naar de metafoor met betrekking tot vrouwen en de dood (waar hieronder op zal worden ingegaan), de erotisering en seksualisering van de dood en de manier waarop de dood wordt gerepresenteerd in dialogen over de dood, doodgaan en rouw (James, 2009, p. 4).

James verbindt sociologische en literatuurwetenschappelijke theorieën met betrekking tot de frequente representatie van dood en seksualiteit in adolescentenromans. Ze beschrijft vijf vertrekpunten waarmee ze de representaties van de dood wil onderzoeken in de romans die in haar studie centraal staan. Deze vertrekpunten zijn: dood is een bedreiging voor en instrument van macht, dood is aan sekse gebonden, dood is op een ingewikkelde manier gelijk aan seksualiteit, dood is de geconstrueerde ander en tot slot: dood is fysiek (James, 2009, p. 11).

Het eerste vertrekpunt gaat uit van de macht van de dood. De dood is de enige zekerheid die een mens, hoe machtig ook, in het leven heeft. De macht van de dood benadrukt de machteloosheid van de mens (James, 2009, p. 13-14).

‘Dood is aan sekse gebonden’ is het tweede vertrekpunt. Volgens James (2009) is de raadselachtige dood onvermijdelijk verbonden met het vrouwelijke lichaam. Een vrouw geeft betekenis aan de dood omdat ze (de schoonheid van het) leven in zich kan dragen. Ook confronteert ze mannen met de angst hun vruchtbaarheid te verliezen, waardoor ze de dood geen tegenwicht meer kunnen bieden (James, 2009, p. 15). Verder is het, volgens Haneveld (1995) die schrijft over de symboliek van de dood, zowel in klassieke als in Bijbelse verhalen de vrouw die de dood ‘ontwaakt’. Eva haalt Adam over om de verboden appel te eten, een actie die ze met hun sterfelijkheid moesten bekopen. Pandora is de boosdoener bij de oude Grieken: zij opent de doos waarin al het kwaad, dus ook de dood, besloten zit (Haneveld, 1995, p. 9).

Mannen en de dood, daarentegen, staan symbool voor de strijd om in leven te blijven. Dit komt vooral voort uit de tijd dat er veel oorlogen werden gevoerd (James, 2009, p. 15). Homoseksuele mannen uitgezonderd: doordat zij zich niet kunnen voortplanten met elkaar en daar bewust voor kiezen, worden homoseksuelen geassocieerd met de pathologie rondom de dood: zelfmoord en moord (James, 2009, p. 16). Dit uitgangspunt heeft een discriminerende en ouderwetse grondslag, maar is om

die reden juist interessant met betrekking tot hedendaagse adolescentenliteratuur waarin dood en (homo)seksualiteit centraal staan.

James' derde vertrekpunt 'dood is op een ingewikkelde manier gelijk aan seksualiteit' houdt in dat de kennis van de dood seksuele restricties en taboes doorbreekt. Seks en dood zijn tegengesteld aan elkaar: seks staat voor (het doorgeven van) leven, dood staat voor het einde van dat leven. De taboes rondom seksualiteit (incest, pedoseksualiteit, abortus) worden met de dood geassocieerd omdat ze geen of ongewenst leven voortbrengen. Ook in het geval van een miskraam zijn dood en seksualiteit met elkaar verbonden. De twee strijden met elkaar, maar bevestigen elkaar tegelijkertijd. Haneveld (1995) schrijft er het volgende over als hij de relatie tussen dood en seksualiteit in Indiase en Tibetaanse kunst beschrijft:

De goden copuleren [...] met hun Shakti's ofwel 'vrouwelijke energie' [...]. Niet zelden zal men [...] zien dat alles zich afspeelt op een lijkenveld. Een duidelijker illustratie van die eeuwige cirkelgang van liefde, leven, dood en dan weer nieuw leven, is er niet. (Haneveld, 1995, p. 95)

Wanneer James spreekt over dood als de geconstrueerde ander, het vierde vertrekpunt, heeft ze het over de personificatie van de dood. Doden die voortleven als monsters zoals vampiers, weerwolven en zombies. Levende doden die niet de dood zelf representeren, maar op een gecreëerde grens tussen leven en dood balanceren (James, 2009, p. 22). Ze representeren de plotselinge dood die onderdeel is van het leven en brengen de dood in beeld doordat ze leven en dood kunnen regisseren. Zo krijgt de dood een aanwijsbare rol als de geconstrueerde ander (James, 2009, p. 23).

Tot slot heeft James het over het vertrekpunt 'dood is fysiek'. Daarmee scheidt ze de presentatie van de dood (het dode lichaam) van de representatie van de dood (de symboliek en ideeën rondom de dood).

Zowel James als Seelinger Trites beschrijven dat het effect van de dood op de identiteitsvorming van adolescenten in adolescentenliteratuur groot is. Volgens Seelinger Trites is het besef van de eindigheid van het leven een onderdeel van de volwassenwording, volgens James staan dood en seksualiteit nauw met elkaar in verband in het identiteitsvormingsproces van een adolescent. Hoe komen dood, rouw en rouwverwerking naar voren in de drie Nederlandstalige adolescentenromans die in dit onderzoek centraal staan? Hun relatie met de identiteitsvorming van de adolescente hoofdpersonages wordt in deze thesis onderzocht in hoofdstuk 3, het volgende hoofdstuk beschrijft hoe de vertel- en verhaaltheorie ingezet zullen worden bij de analyse.

2. Onderzoeksmethode en analysemodel: Vertel- en verhaaltheorie

2.1. Inleiding

Om de adolescentenromans die centraal staan in dit onderzoek te analyseren, wordt gebruik gemaakt van de vertel- en verhaaltheorie (Van Boven & Dorleijn, 2003, p. 37). De theorieën bieden middelen om een tekst te ondervragen, om na te gaan hoe een tekst in elkaar zit en daarmee de onderzoeksvraag die in deze thesis centraal staat van een antwoord te voorzien.

Met de verteltheorie kan gekeken worden naar op welke manier verhalen worden verteld en gepresenteerd. Het vertelstandpunt en de verhouding van de verteller tot het verhaal staan dan centraal. De verhaaltheorie gaat over de opbouw van een verhaal. Wanneer (tijd), wat (handeling), waar (ruimte), met wie (personages) en hoe (motieven) speelt een verhaal zich af, zijn vragen die in de verhaaltheorie aan bod komen (Van Boven & Dorleijn, 2003, p. 37).

In dit hoofdstuk worden de categorieën met betrekking tot de vertel- en verhaaltheorie gerelateerd aan vragen. Vragen die nodig zijn om de onderzoeksvraag naar de rol van dood, rouw en rouwverwerking in het identiteitsvormingsproces van de protagonisten uit drie hedendaagse Nederlandstalige adolescentenromans te kunnen beantwoorden.

2.2. Verteltheorie

Een roman heeft twee tekstniveaus: het verhaal dat door de verteller verteld wordt en de personages die in dat verhaal met elkaar communiceren. Het eerste tekstniveau, de verteltheorie, wordt hier besproken: de manier waarop een verhaal wordt verteld (Van Boven & Dorleijn, 2003, p. 183). De verteltheorie wordt hieronder beschreven aan de hand van de termen verteller en focalisator.

2.2.1. Verteller presenteert, focalisator beleeft

Een verteller van een verhaal kan gedramatiseerd of niet-gedramatiseerd zijn. In het eerste geval maakt de verteller onderdeel uit van het verhaal als ik-verteller of alwetende, auctoriale verteller. In het laatste geval is de verteller anoniem. Hij presenteert het verhaal, maar voor de lezer is het net of het verhaal zichzelf vertelt (Van Boven & Dorleijn, 2003, p. 183).

Een ik-verteller kan alleen zijn eigen waarnemingen beschrijven en is dus altijd zowel verteller als waarnemer, ofwel: focalisator (Van Boven & Dorleijn, 2003, p. 198 en 209). Een auctoriale

verteller heeft zicht op de gedachten en gevoelens van alle personages en kan ze ook allemaal beschrijven. Daarbij is een auctoriale verteller, afhankelijk van zijn rol in het verhaal, vaak ook zelf focalisator. Dit wordt dubbele focalisatie genoemd (Van Boven & Dorleijn, 2003, p. 189 en 209). Bij de personale verteller kan er ook sprake zijn van dubbele focalisatie op het moment dat de verteller iets vanuit zijn eigen perspectief beschrijft (Van Boven & Dorleijn, 2003, p. 209).

De focalisator, die in adolescentenromans meestal een jongere is, kan de lezer in een bepaalde richting sturen en zo naar een bepaalde interpretatie van de tekst manoeuvreren (Van Boven & Dorleijn, 2003, p. 229). Het beeld dat de lezer vormt, wordt bepaald door degene die focaliseert, door wat de focalisator waarneemt en door de (levens)visie van de focalisator.

Een adolescente focalisator beleeft zijn identiteitsvormingsproces, de verteller giet de presentatie daarvan in een bepaalde vorm. Ook de weergave van gesprekken en gedachten zijn afhankelijk van de verteller. Hij kan namelijk in zijn eigen woorden beschrijven wat er gezegd of gedacht wordt (indirecte rede) of het gesprek of de gedachten letterlijk weergeven vanuit het perspectief van de focalisator (directe rede) (Van Boven & Dorleijn, 2003, p. 216 en 226).

Wat verandert er in de waarnemingen met betrekking tot het leven en de dood van de adolescente protagonist na het meemaken van een overlijden, is een vraag die gesteld zal worden tijdens de analyse van de drie adolescentenromans. Volgens Seelinger Trites (2000) is de confrontatie met de dood een belangrijke stap in de groei naar volwassenheid. Adolescenten verliezen hun kinderlijke onschuld op het moment dat ze zich realiseren dat het leven eindig is (Seelinger Trites, 2000, p.120-121). Om te onderzoeken welk effect de dood heeft op het identiteitsvormingsproces van het hoofdpersonage zal de ontwikkeling van de visie van de protagonist op het leven en de dood geanalyseerd worden aan de hand van de gedachten en gesprekken die vanuit het perspectief van dit personage beschreven worden.

Volgens Meeus (2002) en Bernts (2001) wordt deze visie op zowel het leven als de dood bepaald door de fase van adolescentie waarin de jongere zich bevindt. Van de hoofdpersonages in de drie adolescentenromans zal aan de hand van de theorie van Meeus (2002) beschreven worden in welke fase van adolescentie zij zich bevinden en wat dat betekent voor hun houding ten opzichte van zichzelf en anderen. Bernts (2001, p. 24) beschrijft dat de fase van adolescentie bepalend is voor de manier waarop een jongere een overlijden interpreteert en verwerkt. Geanalyseerd zal worden hoe de protagonist, volgens de adolescentiefases in de theorie van Bernts (2001), omgaat met het verlies van een dierbare. Hoe de fase van adolescentie naar voren komt, zal besproken worden aan de hand van de gedachten en gesprekken zoals beleefd door de adolescente focalisator.

2.3. Verhaaltheorie

Waar de verteltheorie zich bezighoudt met het eerste tekstniveau, het verhaal dat door de verteller verteld wordt, houdt de verhaaltheorie zich bezig met de personages die in dat verhaal met elkaar communiceren: het tweede tekstniveau. Het gaat hier niet om hoe, maar om wat er verteld wordt. De inhoud en de structuur van het verhaal zijn dus belangrijk. Van Boven & Dorleijn (2003) onderscheiden verschillende categorieën binnen de verhaaltheorie, waarvan de volgende hier worden besproken: personages, motieven, tijd en ruimte.

2.3.1. Adolescente personages

Personages voeren de handelingen uit die in het verhaal centraal staan. Het is de verhaalcategorie die voor de lezer het belangrijkste is, want een lezer identificeert zich met de karakters of zet zich juist tegen ze af (Van Boven & Dorleijn, 2003, p. 299). In adolescentenromans waarin de groei naar volwassenheid van de jonge protagonist centraal staat, is er voor de (psychologie van de) personages dan ook een belangrijke rol weggelegd (Appleyard, 1991, p. 191).

Om een beeld te kunnen vormen van de personages moet de lezer de betrouwbaarheid van de verschillende informatiekanalen bepalen. Zo kan de verteller expliciet of impliciet informatie geven over een personage. Expliciet door het karakter en de uiterlijke kenmerken van het personage te beschrijven en impliciet door zijn handelingen te beschrijven. Een expliciete beschrijving in één keer, ook wel blokkarakterisering genoemd, kan een beeld van een personage opdringen aan een lezer. In het geval van de ontrollende, impliciete, karakterisering is dit minder het geval (Van Boven & Dorleijn, 2003, p. 301).

Naast de verteller die personages beschrijft, beschrijven personages ook zichzelf en elkaar. Hierbij is het de taak van de lezer goed te analyseren hoe realistisch het beeld is dat geschetst wordt, maar daarin krijgt de lezer niet altijd inzicht, bijvoorbeeld als een verhaal maar één focalisator heeft of als de verteller onbetrouwbaar is (Van Boven & Dorleijn, 2003, p. 304).

Beschrijvingen van het innerlijk van een personage kunnen de lezer meer duidelijk maken over het hoe en waarom van gebeurtenissen, over de daden van het desbetreffende personage. De informatie die in de tekst over een personage te vinden is, dient als basis voor het beeld dat de lezer zich vormt. Een verhaalpersonage is moeilijk in algemene termen te omschrijven omdat de interpretatie van de individuele lezer bepalend is voor dit persoonlijke beeld (Van Boven & Dorleijn, 2003, p. 299).

Voor de karakterisering van adolescente verhaalpersonages is de fase van adolescentie, die Meeus (2002) beschrijft, bepalend. Deze fase heeft namelijk invloed op hoe een adolescent zich gedraagt. De houding en gedragingen van een adolescent die een rouwverwerkingsproces doormaakt,

kan volgens Bernts (2001) worden bepaald door de levensfase waarin hij zich bevindt. Beschrijvingen door de (ik-)verteller en andere personages die de protagonisten in de drie adolescentenromans karakteriseren, zullen worden geanalyseerd met betrekking tot de fasen van adolescentie volgens Bernts (2001) en Meeus (2002).

Ook de houding van de adolescent ten opzichte van seksualiteit zal worden beschreven. Als de dood in adolescentenromans aan bod komt, gaat dat volgens James (2009) namelijk bijna altijd gepaard met seksualiteit: beide hebben een belangrijke rol in de groei naar volwassenheid. Ze schrijft dat representaties van de dood de ideeën over sekse en seksualiteit bij adolescenten kunnen reguleren (James, 2009, p. 176). Hoe en of dat tot uiting komt in de houding en handelingen van de protagonisten in de drie adolescentenromans, zal in de analyse besproken worden.

2.3.2. Motieven en symbolen

Motieven zijn betekenisdragende eenheden, volgens Van Boven & Dorleijn (2003, p. 272). Een abstracte definitie voor een abstract begrip. Motieven hebben namelijk te maken met betekenisstoekenning aan verhaalelementen en dat is een proces dat interpretatieafhankelijk is (Van Boven & Dorleijn, 2003, p. 272). Motieven worden door Van Boven & Dorleijn onderscheiden in concrete en abstracte vorm.

Om tot de formulering van abstracte motieven te komen, moet er een helder beeld van concrete motieven zijn (Van Boven & Dorleijn, 2003, p. 272-273). Verhaalgebeurtenissen zijn bepalend voor het formuleren van concrete motieven. Wat is de functie van deze gebeurtenissen in het verhaal en dragen ze bij aan de ontwikkeling van het verhaal, zijn vragen die centraal staan bij het bepalen van concrete motieven. Voorbeelden van concrete motieven zijn: een liefdesrelatie die beschreven wordt en een (terugkerend) beeld uit een droom.

Uit deze concrete motieven zijn abstracte motieven te destilleren. Dit zijn overkoepelende motieven, ze drukken datgene uit waar het verhaal vooral om draait (Van Boven & Dorleijn, 2003, p. 277). Bij het formuleren van deze motieven is het belangrijk de titel van het boek en de titels van de hoofdstukken te betrekken (Van Boven & Dorleijn, 2003, p. 278). Ook het gebruik van bepaalde symbolen of beeldspraak kan veel zeggen over de centraal staande abstracte motieven in een boek (Van Boven & Dorleijn, 2003, p. 284). Voorbeelden van abstracte motieven zijn: angst en verlangen.

Volgens de theorie van James (2009) en Seelinger Trites (2000) maakt de dood onderdeel uit van het groeiproces van een adolescent in adolescentenliteratuur. In boeken waarin de dood centraal staat, is het dan ook voorstelbaar dat er veel motieven voorkomen die dit groeiproces karakteriseren. In de analyse zal bekeken worden wat de concrete en abstracte motieven met betrekking tot dood, rouw,

rouwverwerking en identiteitsvorming zijn in de drie adolescentenromans die in dit onderzoek centraal staan.

2.3.3. Functie van tijd

[...] the adolescent's increased understanding of life as limited by death is a predominant theme in the literature, but this theme also affects the narrative line of many novels for teenagers. Thus, death affects the form as well as the function of many novels marketed to teenagers. (Seelinger Trites, 2009, p. xiii)

In de drie te analyseren boeken waarin de dood een centrale plaats vervult, speelt tijd vermoedelijk een belangrijke rol. Een overlijden beïnvloedt de verhaallijn en daarmee de ontwikkeling van de centraal staande personages. De manier waarop de volgorde van de gebeurtenissen in een verhaal is weergegeven, is dan ook van grote invloed op de interpretatie van het verhaal (Van Boven & Dorleijn, 2003, p. 241). Komen er flashbacks in voor en wat voor functie hebben die flashbacks? Waar bevinden zich in het verhaal de open plekken, de oningevulde tijdperiodes in de chronologie van het verhaal (Van Boven & Dorleijn, 2003, p. 140-149)?

In een verhaal wordt onderscheid gemaakt tussen fabel en sujet. Het sujet is de volgorde waarin de verhaalgebeurtenissen worden gepresenteerd en de fabel is de weergave van deze gebeurtenissen in logisch-chronologische volgorde. Het is de taak van de lezer om de fabel zelf uit het sujet te construeren (Van Boven & Dorleijn, 2003, p. 241). Zo kunnen ook de open plekken in de tekst worden opgevuld en kan er, met betrekking tot dit onderzoek, geanalyseerd worden of, en zo ja hoe de vijf stadia van rouwverwerking van Kübler-Ross & Kessler (2006) voorkomen in de drie adolescentenromans.

De basis van de fabel in adolescentenromans is meestal een conflict tussen twee personen, tussen een persoon en de maatschappij, tussen een persoon en de natuur of tussen een persoon en het Zelf (Nikolajeva, 2005, p.100). Dit is de drijfveer van het verhaal en maakt het interessant. Als er een overlijden centraal staat in een verhaal zou, naar aanleiding van Seelinger Trites (2000), gesteld kunnen worden dat de protagonist een conflict heeft met (de eindigheid van) het leven. Een conflict met zijn eigen leven; eigenlijk een conflict met zichzelf tijdens zijn ontwikkeling van kind naar volwassene. In dit onderzoek wordt gekeken in hoeverre de dood de verhaallijn beïnvloedt en of het thema daarmee bepalend is voor de ontwikkeling van de hoofdpersoon.

2.3.4. Ruimte voor de dood

De ruimte waarin een verhaal zich afspeelt kan verschillende functies hebben. Allereerst is de ruimte niet alleen een kamer of een huis, maar de omgeving in de meest brede zin van het woord ruimte (Van Boven & Dorleijn, 2003, p. 289). Ruimte wordt zowel expliciet als impliciet beschreven en heeft, vooral in het eerste geval, een functie. De categorie ruimte is daarom ook belangrijk bij het bepalen van de motieven van een verhaal (Van Boven & Dorleijn, 2003, p. 292). Zo kan een ruimte de aanleiding zijn voor het handelingsverloop. Verhalen waarin dit het geval is, gaan dan vaak over deze ruimte. Reisverhalen of historische verhalen zijn hier voorbeelden van. Ook kunnen ruimtes fungeren als decor dat bijdraagt aan de sfeer, bijvoorbeeld het strand of een begraafplaats (Van Boven & Dorleijn, 2003, p. 292).

Als de ruimte een boot of een trein is, staat deze vaak in dienst van de compositie van het verhaal. De ruimte brengt het verhaal naar een andere situatie. Deze ruimte hoeft geen letterlijke verplaatsing in het verhaal te veroorzaken, maar kan ook een wending betekenen en dus een figuurlijke functie hebben (Van Boven & Dorleijn, 2003, p. 293). De dood kan zowel letterlijk als figuurlijk ruimte innemen in een verhaal. Letterlijk door bijvoorbeeld de beschrijving van een overledene, figuurlijk door een ruimte in het verhaal die een relatie heeft met de overledene. In de drie adolescentenromans zal onderzocht worden welke symbolische en letterlijke ruimte de dood inneemt en wat de functie hiervan is in het verhaal.

Een ruimte kan de centrale betekenis van een verhaal uitbeelden en een abstract motief ondersteunen (Van Boven & Dorleijn, 2003, p. 294-295). Ruimte dient in adolescentenromans als overgangspunt in de groei naar volwassenheid. Centraal daarbij staat het begrip liminaliteit dat Joosen & Vloeberghs (2008) als volgt beschrijven:

De persoon vertoeft gedurende een bepaalde, welafgebakende tijd in een speciale situatie tussen twee werelden. [...] De initiërende scène is vaak een staat van anarchie: ontheven aan verboden en regels, aan de bestaande orde in de maatschappij. (Joosen & Vloeberghs, 2008, p. 146)

Volgens Joosen & Vloeberghs (2008, p. 146) is de adolescentie een voorbeeld van de liminale fase tussen kindertijd en volwassenheid. In de romans die in dit onderzoek geanalyseerd zullen worden, gaat dat overgangspunt gepaard met een overlijden en een rouwverwerkingsproces. Er zal daarom gekeken worden in hoeverre er een ruimte centraal staat die zowel een functie heeft in het identiteitsvormings- als het rouwverwerkingsproces van het hoofdpersonage.

Met behulp van de categorieën uit de vertel- en verhaaltheorie en de theorie uit hoofdstuk 1 is er nu een analysemodel ontstaan waarmee de boeken in het volgende hoofdstuk kunnen worden besproken.

3. Analyse: Dood, rouw, rouwverwerking in drie adolescentenromans

3.1. Inleiding

In deze thesis worden dood, rouw en rouwverwerking in relatie tot het identiteitsvormingsproces van adolescente protagonisten geanalyseerd. De adolescentenromans *Gebr.* (1996) van Ted van Lieshout, *Die dag aan zee* (2001) van Peter van Gestel en *Mijn laatste dag als genie* (2007) van Tanneke Wigersma worden geanalyseerd met behulp van het analysemodel dat in hoofdstuk 2 beschreven is. De romans worden in chronologische volgorde besproken: eerst *Gebr.*, dan *Die dag aan zee* en als laatste *Mijn laatste dag als genie*. De bespreking van de boeken begint met een beknopte samenvatting van het verhaal, daarna volgt de analyse.

De analyse wordt niet per vertel- en verhaalcategorie gepresenteerd, ook niet per scène of hoofdstuk. Er is voor gekozen de abstracte motieven met de bijbehorende concrete motieven als leidraad te nemen. Deze manier van analyseren zorgt ervoor dat de belangrijkste aspecten uit de drie romans direct in samenhang met elkaar worden besproken, zodat herhaling en verwijzingen naar andere paragrafen zoveel mogelijk voorkomen wordt.

3.2. *Gebr.*

Kun je nog wel iemands broer zijn als die iemand niet meer bestaat? (Van Lieshout, 1996, p. 29)

De belangrijkste personages in *Gebr.* zijn Maus en Luuk. Op veertienjarige leeftijd overlijdt Maus, het jongere broertje van hoofdpersoon Luuk, aan de ziekte van Wilson. Een ziekte die bij het te laat ontdekken ervan, zorgt voor vergiftiging van de organen en uiteindelijk leidt tot een langzame dood. Deze lijdensweg wordt in *Gebr.* beschreven zowel vanuit het perspectief van Maus op het moment dat het gebeurt, als vanuit het perspectief van Luuk, die er achteraf op terugkijkt. Luuk schrijft in het dagboek dat Maus bijgehouden heeft, omdat Luuk het op die manier van de rituele verbrandingsactie van zijn moeder wil redden. Zij is van plan al Maus' spullen te verbranden en Luuk hoopt dat ze het dagboek intact zal laten als het door zijn toevoegingen ook een beetje van hem is.

Tijdens het lezen komt Luuk alleen tot een minder leuke ontdekking: Maus heeft Luuks grootste geheim, zijn homoseksualiteit, op papier gezet. Uit de fragmenten blijkt dat Maus ook homoseksueel was en dat hij dat, anders dan zijn broer, helemaal niet als een probleem zag. Luuk is in eerste instantie van mening dat een boek met zo'n groot geheim toch maar verbrand moet worden,

maar als zijn moeder op het moment suprême aangeeft dat ze eigenlijk nooit van plan is geweest het dagboek te verbranden, beseft Luuk dat hij open kaart moet spelen: hij vertelt zijn moeder over zijn geardheid. Als blijkt dat ze daar niet verbaasd over is en Luuk van haar hoort dat zijn vader het nog eerder vermoedde dan zij, is hij eerst boos om het feit dat zijn ouders nooit wat gezegd hebben, maar al gauw voelt hij zich van opluchting ‘heel langzaam jubelig worden’ (Van Lieshout, 1996, p. 155).

3.2.1. Abstracte motieven *Gebr.*

In *Gebr.* (1996) van Ted van Lieshout staat het overlijden van het broertje van hoofdpersonage Luuk centraal: Maus. Op het moment dat het verhaal begint, is Maus al overleden. Dat wordt op de eerste bladzijde duidelijk. Luuk schrijft over Maus’ overlijden en over de periode daarvoor en daarna in het dagboek van Maus dat hij, zoals hierboven beschreven, zo wil redden van de rituele verbrandingsactie van Maus’ spullen door zijn moeder. Luuk leest de dagboekpassages die Maus heeft geschreven en reageert daar schriftelijk op.

In de roman spelen de bezittingen van Maus een belangrijke rol omdat die aan het einde van het verhaal verbrand zullen worden. Bezit als teken van leven, zal daarom het eerste abstracte motief zijn dat in de analyse aan bod komt. Maus zijn dagboek, zijn kamer en zijn fascinatie voor atlanten herinneren Luuk aan wie Maus was. Deze drie concrete motieven en hun rol in het verhaal zullen besproken worden.

Het tweede abstracte motief is de dood in het leven. De manier waarop Luuk het overlijden van Maus’ heeft meegemaakt en een plek geeft in zijn eigen leven, staat dan centraal. De concrete motieven die dit vormgeven, zijn de scène waarin Luuk Maus voor de laatste keer ziet, de tekening van een boom die Luuk heeft gemaakt en Luuks herdefiniëring van zijn broer-zijn.

Homoseksualiteit staat centraal als derde abstracte motief. Maus heeft in zijn dagboek geschreven over Luuks homoseksualiteit en Luuk neemt hem dat kwalijk, maar besluit uiteindelijk eerlijk te zijn tegen Maus, zijn ouders en vooral tegen zichzelf. Deze eerlijkheid is het concrete motief dat vorm geeft aan het abstracte motief homoseksualiteit.

3.2.2. Bezit als teken van leven

Maus is gestorven aan een ziekte waarvan niemand zich voor zijn dood realiseerde dat die dodelijk zou zijn. De artsen hebben steeds een psychische oorzaak gekoppeld aan de fysieke verschijnselen van de ziekte van Maus, maar niets is minder waar gebleken. Maus heeft de laatste jaren van zijn leven met zijn ernstige ziekte in eenzaamheid geleefd. Luuk wil de confrontatie met Maus’ gevoel daarbij aangaan en maakt er een missie van zijn dagboek van zijn moeders verbrandingsritueel te redden. Deze actie in relatie tot de discussies met zijn moeder die daardoor ontstaan, wordt hier als eerste concrete motief besproken.

Om dicht bij Maus te komen, gaat Luuk op een gegeven moment in de kamer van Maus zitten schrijven omdat die de volgende dag leeg zal zijn. Hij vult de kamer met muziek en trekt Maus' kleding aan. Deze ruimte speelt hier een belangrijke rol en wordt als tweede concrete motief besproken.

Als derde concrete motief wordt in dit hoofdstuk het atlasmotief besproken. Maus heeft oude kaarten en atlassen verzameld en droomde van wereldreizen. Dit helpt Luuk om zich een beeld te vormen van zijn broertje na zijn dood.

3.2.2.1. Dagboek van Maus

Plaats, datum, jaartal, dagdeel en aanhef ('Alaaf Maus', Van Lieshout, 1996, p. 9); zo begint Luuk te schrijven in het dagboek van zijn overleden broertje. Het dagboek dat bewaard moet blijven volgens Luuk. Zijn moeder heeft een ander plan: Maus' spullen in de tuin verbranden op Maus' eerste verjaardag na zijn overlijden, de volgende dag in het verhaal. Luuk is het daar niet mee eens en gaat een discussie aan met zijn moeder:

'Wilt u echt alles verbranden?' Ik kon het maar moeilijk geloven.

'Ik steek alles maar dan ook alles in de fik en ga er op een stoeltje naar zitten kijken.' [...]

'Leuk verjaardagscadeautje,' riep ik, 'u steekt al zijn spullen in de fik! Als u alles kapotmaakt doet u net of Marius nooit heeft bestaan.'

'Ik heb zijn spulletjes niet nodig om elke dag aan hem herinnerd te worden.' (Van Lieshout, 1996, p. 11)

Luuk heeft moeite met het plan van zijn moeder. Uit het citaat blijkt dat hij vindt dat ze Maus' bestaan teniet doet. Luuks kritiek maakt geen indruk op zijn moeder. Zij vindt het een mooi ritueel omdat Maus' spullen haar niet van zijn voorbije leven hoeven te overtuigen. Later in de discussie heeft Luuk het over 'moord' en 'de brandstapel' om zijn moeder duidelijk te maken dat hij het niet met haar eens is, maar hij schrijft aan Maus dat hij het eigenlijk ook wel een mooie manier vindt om 'op een definitieve manier' afscheid van hem te nemen. Want het leven moet door. Alleen met de verbranding van Maus' dagboek kan hij niet akkoord gaan:

Al het andere, de foto's, de spullen aan de muur en je kleren zeggen alleen maar dat jij er was, maar niet hóé je was en wat je dacht en voelde. (Van Lieshout, 1996, p. 46)

Luuk gaat de waarde van Maus' spullen anders zien als hij er langer over nadenkt. Het dagboek van Maus heeft, volgens hem, een meerwaarde omdat er een stukje van Maus' leven in is opgenomen. Dat zijn moeder daarvan niet onder de indruk lijkt te zijn, maakt Luuk strijdvaardig. Luuk en zijn moeder

zoeken voor zichzelf naar een manier om het overlijden van Maus te verwerken, maar komen met elkaar in botsing. Het karakter van Luuks moeder, die naar Luuk zijn mening behoorlijk egoïstisch is, is daar deels oorzaak van, maar ook Luuks adolescentie speelt mee. Als zestienjarige bevindt Luuk zich in de midden adolescentie, volgens de theorie van Meeus (2002) en Bernts (2001): de tweede fase van adolescentie. Deze fases zijn natuurlijk geen wet, maar het gedrag van Luuk sluit aan op hoe Meeus en Bernts deze periode typeren. Deze fase staat volgens hen namelijk voor groeiende onafhankelijkheid en realiteitsbesef. Luuk probeert los te komen van zijn ouders en zijn broertje om zo dichterbij zichzelf te komen, maar dan overlijdt zijn broertje Maus. De spullen van Maus bieden Luuk houvast en herinneringen die hij in zijn rouwverwerkingsproces nodig heeft, maar als zijn moeder aankondigt alles te gaan verbranden, realiseert hij zich dat hij iets anders moet verzinnen.

Luuks moeder staat op het punt de dood van haar zoon Maus te aanvaarden (Kübler-Ross & Kessler, 2006, p. 44). Ze gaat de spullen van Maus verzamelen en verbranden. Hiermee bevestigt ze dat Maus nooit meer terugkomt (Kübler-Ross & Kessler, 2006, p. 158). Ook Luuks vader staat hierachter, hij vindt de rituele verbranding een mooi gebaar. Luuk moet wennen, maar komt uiteindelijk tot dezelfde conclusie: 'Met jouw dood hebben [je spulletjes] hun waarde verloren' (Van Lieshout, 1996, p. 34). Ook Luuk lijkt dus al ver te zijn in zijn rouwverwerkingsproces, maar hij heeft Maus' dood nog geen plek kunnen geven in zijn eigen leven. De tweede adolescentiefase is daar debet aan, want een realiteitsbesef dat in ontwikkeling is, kan bepalend zijn voor het beeld van de dood: een definitief einde, het einde van alles (Seelinger Trites, 2000, p. 118). Adolescenten realiseren zich in de tweede adolescentiefase dat doodgaan een onomkeerbaar einde inhoudt en vinden het daarom lastig een overlijden een plek te geven in hun eigen voortgaande leven. Soms komen adolescenten dan ook op latere leeftijd in het rouwverwerkingsproces terecht van een overlijden dat ze een paar jaar eerder hebben meegemaakt (Vanden Abbeele, 2001, p. 76). Luuk ziet dat zijn moeder Maus een plek in haar leven heeft gegeven omdat ze zijn spullen niet (meer) nodig heeft om aan hem herinnerd te worden. Luuk realiseert zich dat hij ook een manier moet vinden om Maus' overlijden en zijn voorbije leven een plek in zijn eigen leven te geven (Kübler-Ross & Kessler, 2006, p. 44).

Luuk realiseert zich hoe definitief de dood is, hij schrijft er zeer realistisch over omdat hij Maus' overlijden op die manier ver van zichzelf af plaatst. Deze houding tegenover de dood kan de rouwverwerking bij adolescenten belemmeren (Vanden Abbeele, 2001, p. 77). Door Maus' dagboek te redden en over hem te schrijven, wil Luuk op zijn eigen manier definitief afscheid nemen van zijn broertje. Volgens Kübler-Ross en Kessler (2006) is schrijven daar een goede manier voor: '[...] schrijven [is] een instrument [...] om ons te helpen kenbaar te maken dat wij ergens waren, en leefden' (p. 168). In *Gebr.* is dit letterlijk het geval omdat Luuk in het dagboek van Maus schrijft en een soort dialoog met hem aangaat, een aspect dat de rouwverwerking bevordert (Kübler-Ross & Kessler, 2006,

p. 170). In deze dialoog uit Luuk al zijn emoties: boosheid, humor en verdriet. Het raakt zijn emoties zelfs zo diep dat hij zijn lang gekoesterde geheim op papier zet.

De strijd die Luuk vanaf de tweede bladzijde van het boek met zijn moeder aangaat, zet zich voort gedurende het verhaal. Hij zet zich tegen haar af en, opvallend genoeg, zij zich ook tegen hem. Ze discussiëren hard tegen hard over de meest gevoelige onderwerpen; ook over Maus' dagboek. Als Luuk haar van zijn plan vertelt – hij schrijft in eerste instantie alleen de lege bladzijden van het dagboek vol, zodat het dagboek ook een beetje van hem is – reageert zijn moeder als volgt:

'Als je mij te slim af wilt zijn moet je vroeger opstaan, jongetje,' zei mam. [...] 'Ik kan toch gewoon die paar bladzijden van jou uit het dagboek scheuren en het dan alsnóg in het vuur gooien?' (Van Lieshout, 1996, p. 20)

Luuk besluit vanaf dat moment zoveel te schrijven dat het dagboek meer van hem wordt dan van Maus. Als ze de bladzijden er dan uit zou willen scheuren, zou ze het dagboek moeten molesteren en dat kan volgens Luuk haar bedoeling niet zijn. Echter, ook van Luuks nieuwe actie is zijn moeder niet onder de indruk: 'Lieverd, dan kan ik er toch altijd nog die paar bladzijden van je broer uitscheuren? Hoe veel zei jij dat het er zijn?' (Van Lieshout, 1996, p. 44). De enige mogelijkheid die Luuk nog ziet om het dagboek toch te redden, is tussen de regels die Maus geschreven heeft door te schrijven en zo ook te lezen wat Maus heeft geschreven. Luuk komt er zo al na een paar bladzijden achter dat zijn broertje een groot geheim op papier heeft gezet: Luuks homoseksualiteit. Luuk is woedend, maar leest en schrijft verder.

Bij de confrontatie met Luuks geheim op papier blijft het niet. Maus blijkt zelf ook homoseksueel te zijn en heeft daar altijd met Luuk over willen praten. Maus schrijft dat hij het zijn broer kwalijk neemt dat hij dat niet wilde. Luuk schrijft steeds direct terug, waardoor het voor hem voelt alsof hij alsnog het gesprek met zijn broertje aangaat. Als hij op de laatste geschreven bladzijde van Maus komt, schrijft Luuk: 'Ik moet je nog zo veel vertellen. [...] Ik heb gelogen, Maus. [...] Ga niet weg!' (Van Lieshout, 1996, p. 92). Als Luuk het hele dagboek gelezen heeft, realiseert hij zich dat Maus er geen woorden meer aan zal toevoegen, dat Maus er echt niet meer is. Dat raakt zijn emoties diep:

[...] mijn ogen vulden zich met tranen voor een ordinair potje janken. Ik had alles gelezen wat je geschreven hebt en verder is er niets, dus ik dacht even dat ik je opnieuw kwijtraakte! Idioot hè? Want nog nooit heb ik me zo dicht bij je gevoeld als nu. (Van Lieshout, 1996, p. 94)

Het lezen van en reageren op de dagboekpassages van Maus helpt Luuk met het verwerken van de dood van zijn broertje en de schuldgevoelens die hij tegenover hem voelt. Volgens Kübler-Ross &

Kessler (2006) is het nalezen van handgeschreven brieven, of andere fragmenten die door een overleden persoon geschreven zijn, goed in alle stadia van rouwverwerking omdat het emoties naar boven haalt. Verstopte gevoelens komen boven door het lezen van zo'n document. Reageren op deze passages of een brief schrijven aan de overledene helpt bij de overgang tussen twee stadia (Kübler-Ross & Kessler, 2006, p. 170). Door het schrijven bereikt Luuk het stadium van aanvaarding. Luuk besluit de waarheid namelijk voor Maus op te schrijven en zijn moeder het dagboek dan ter verbranding aan te bieden, want een dagboek met zo'n geheim erin kan beter verbrand worden, volgens Luuk. Maar zijn moeder zegt: 'Dat dagboek verbrand ik niet. [...] Ik ben helemaal nooit van plan geweest om zijn dagboek te verbranden. [...] Jij ging daar zoals altijd weer klakkeloos vanuit' (Van Lieshout, 1996, p. 147).

Luuk staat nu voor de keuze: of hij gooit het dagboek zelf in het vuur of hij vertelt zijn moeder wat erin staat over hem. Hij besluit het laatste te doen. De dagboekfragmenten van Maus en de discussies tussen Luuk en zijn moeder zorgen zo voor een wending in het verhaal. Het dagboek laat Luuk nadenken over zijn geardheid en de onverwachte reactie van zijn moeder zorgt ervoor dat Luuk zijn geheim aan haar vertelt. 'Als je maar weet dat een rotmoeder nut heeft' (Van Lieshout, 1996, p. 45) zegt zijn moeder tijdens een van de discussies die ze met Luuk voert. Tegen het einde van het verhaal ziet Luuk in dat een 'poeslieve moeke' (Van Lieshout, 1996, p. 45) hem waarschijnlijk niet zover had gebracht in zijn zoektocht naar zichzelf en naar de plek die hij Maus uiteindelijk heeft kunnen geven in zijn leven.

3.2.2.2. Kamer van Maus

In *Gebr.* wordt de laatste dag beschreven waarop Maus' kamer intact is. De volgende dag zal Luuks moeder al Maus' spullen in de tuin verbranden. Luuk gaat met het dagboek, dat hij al eerder uit Maus' bureaulade heeft gehaald, op zijn kamer zitten omdat hij zich realiseert dat het de laatste dag is dat hij dat kan doen. Hij schrijft:

Het is of je kamer stil wacht tot jij de deur opendoet en binnenkomt, zodat alles, zodat het leven weer doorgaat. Al zo lang wacht je kamer voor niks. (Van Lieshout, 1996, p. 33)

Door in Maus' kamer in het dagboek van zijn broertje te gaan schrijven, bevestigt Luuk de dood van zijn broertje. Hij schrijft dat hij toen Maus nog leefde 'zelden tot nooit' (Van Lieshout, 1996, p. 33) in zijn kamer kwam en na zijn dood alleen om wat op te zoeken in een van zijn atlassen. Maus' kamer was van Maus en daar had Luuk niks te zoeken, vindt hij, net zo min als Maus iets op zijn kamer te zoeken had. Alleen zou Maus' kamer er over een dag niet meer zijn zoals die er was en daarom zat Luuk er nu toch.

Uit de zin ‘Al zo lang wacht je kamer voor niks’ blijkt dat Luuk de dood van Maus aan het accepteren is (Seelinger Trites, 2000, p. 119). Door in Maus’ kamer te schrijven, gaat Luuk een innerlijke strijd aan met de eindigheid van het leven (Seelinger Trites, 2000, p. 120). Niet om het leven of de dood te ontkennen of te negeren, maar om grip te krijgen op de plaats die het overlijden van zijn broertje Maus heeft in zijn leven. Hij haalt herinneringen op in Maus’ kamer, trekt de kleren van zijn overleden broertje aan en vult zijn kamer met de muziek van Joni Mitchell. Hij luistert naar ‘Tin Angel’ van haar CD *Clouds*. Dit lied gaat over herinneringen aan een geliefde (‘reflections of love’s memories’). Tastbare herinneringen die beter kunnen worden weggegooid omdat er iemand gevonden is om vandaag van te houden (‘I found someone to love today’ (Mitchell, 1969, ‘Tin Angel’)). Als Luuk in Maus’ kleren in de kamer van zijn broer naar deze muziek luistert, lijkt diegene van wie Luuk vandaag houdt Luuk zelf te zijn. Volgens het lied is die liefde van vandaag geen gouden prins, niet iemand zoals in een sprookje, maar iemand die donkerder is dan de donkerste gedachten. Hier zou Luuks strijd met zichzelf (in zijn adolescentie) en zijn strijd met de dood mee geassocieerd kunnen worden, de innerlijke strijd dus waarover Seelinger Trites (2000, p. 120) spreekt.

Opvallend is de volgende passage uit het lied die in *Gebr.* is opgenomen:

There’s a sorrow in his eyes

Like the angel made of tin

What would happen if I try

To place another heart in him (Van Lieshout, 1996, p. 38)

Maus is gestorven aan de ziekte van Wilson, een ziekte waarbij het lichaam vergiftigd wordt door koper omdat het lichaam die stof niet als afvalstof herkent. Tin is een metaal dat verhardend werkt op koper en dit verhardingsproces illustreert wat zich in Maus’ lichaam heeft afgespeeld. Een engel van tin met verdriet in zijn ogen zou daarom symbool kunnen staan voor Maus. Luuk schrijft dat hij is weggevlucht uit Maus’ kamer omdat hij zijn ouders thuis heeft horen komen, maar dat was niet de enige reden:

Ik hoorde het voor de vijfde keer uit je luidsprekers komen: ‘What will happen if I try to place another heart in him’. En wie stond daar midden in jouw kamer in jouw trui en broek, alsof ik probeerde om mijn hart in jouw kleren te proppen, alsof ik probeerde jónú te zijn? Maar ik ben jou niet en kan je ook niet worden. (Van Lieshout, 1996, p. 40)

Hiermee beschrijft Luuk letterlijk de strijd die hij aangaat met de dood en met zijn eigen leven. Hij kan zijn broertje geen ander hart geven, hij kan zijn broertje ook niet worden, maar kan zijn broertje wel onderdeel van hem worden? Dat kan, zo blijkt later in het verhaal.

Het moment waarop Luuk Maus' kleren aantrekt, schrijft Luuk dat hij besloten heeft zijn eigen carnavalsfeestje te vieren. Het is namelijk carnaval op het moment dat het verhaal zich afspeelt. De kleding van Maus, die langer en smaller was dan Luuk, is Luuk te strak: 'Je knelt, Maus. Is dat niet heerlijk? Ik houd je aan. Deze carnaval ga ik verkleed als mijn broertje' (Van Lieshout, 1996, p. 38). Luuk maakt Maus hier letterlijk onderdeel van zijn eigen lichaam en leven, want dat deel van hem ontbreekt sinds het overlijden van zijn broertje. Het aandoen van Maus' kleding en het 'tot leven brengen' van de spullen in zijn kamer zijn een eerste stap in het proces om Maus' dood, zijn voorbije leven, onderdeel te laten uitmaken van Luuks leven.

Als de kamer van Maus voor de laatste keer in het verhaal voorkomt, is de kamer leeg, op het bed, bureau en de bureaustoel na. De muren zijn kaal en wit. Luuk schrijft dat het lijkt alsof er ineens meer licht in de kamer valt. Nu is dit waarschijnlijk letterlijk het geval omdat het wit van de muren het licht van buiten weerkaatst, maar wit is ook de symbolische kleur van dood en rouw. Wit staat namelijk voor het licht, de kleur van de maan, ofwel: het pad dat na de dood wordt afgelegd volgens mythen en Bijbelverhalen (Haneveld, 1995, p. 51).

In *Gebr.* heeft de lege kamer dan ook vooral een figuurlijke functie: de acceptatie van de dood van Maus en daarmee de bewustwording van de eindigheid van het leven (Seelinger Trites, 2000, p. 119). De kamer van Maus is een ruimte die de dood symboliseert op het moment dat zijn spullen er nog in staan. Op het moment dat de kamer leeg is, benadrukt de ruimte de voortgang van Luuks leven en tegelijkertijd de eindigheid van het leven. De kamer helpt Luuk, samen met het dagboek, Maus dichtbij te halen. Zo dichtbij dat het hem uiteindelijk helpt zijn eigen leven voort te zetten door zijn geheim te openbaren. De kamer van Maus vertegenwoordigt de liminale fase tussen Luuks kindertijd en volwassenheid (Joosen&Vloeberghs, 2008, p. 146). De ruimte heeft een functie in zijn rouwverwerkingsproces, in zijn visie op het leven en de dood en zo op zijn ontwikkeling als adolescent.

3.2.2.3. 'Atlasvirus'

Volgens Nikolajeva (2005, p. 82), die over esthetische benaderingen van jeugdliteratuur schrijft, zijn zowel de reis als de zoektocht veelvoorkomende motieven in jeugdboeken. In *Gebr.* komen deze twee samen in Maus' fascinatie voor atlassen en wereldreizen. Maus heeft veel gefantaseerd over het maken van verre reizen en droomde weg bij het bekijken van zijn wereldkaarten, maar hij heeft nooit letterlijk een reis gemaakt. Een innerlijke reis heeft hij wel gemaakt. Zo beschrijft Luuk dat Maus' liefde voor atlassen is begonnen doordat buurjongen Alex hem met 'het virus' (p. 34) heeft besmet:

Ineens begon je te roepen dat je ontdekkingsreiziger wilden worden, hoewel alles al ontdekt is, zoals de kaarten duidelijk laten zien. En hoe vaak heb ik Alex en jou niet samen op de grond

zien liggen met wijsvingers die wereldreizen maakten in de opengeslagen atlas? (Van Lieshout, 1996, p. 34)

Maus schrijft in zijn dagboek dat hij archeoloog, kapitein bij de marine of ontdekkingsreiziger wil worden. De drie beroepen hebben elk respectievelijk een relatie met verleden, heden en toekomst en overkoepelend met reizen. Verder schrijft hij dat als er geen land meer te ontdekken is, hij het ook leuk zou vinden om een ster te ontdekken. Maus wil kennis vergaren over het leven op aarde, over alle tastbare dingen om hem heen die zich vroeger, nu en later afspeelen.

Op het moment dat zijn liefde voor reizen ontstaat, is het trillen dat door Maus' ziekte veroorzaakt wordt al begonnen. Naast een zoektocht naar zichzelf en de wereld om hem heen kan zijn fascinatie daarom ook beschouwd worden als een vlucht uit zijn lichaam. Een moment dat dit illustreert in *Gebr.* is de door Maus beschreven seksscène. Luuk komt er namelijk achter dat Maus verliefd was op Alex: 'Alex? Je bedoelt toch niet onze Alex, die vroeger hier in de laan woonde? Atlas-Alex?' (Van Lieshout, 1996, p. 63). Die Alex bedoelt Maus wel. Alex heeft zijn passie voor wereldkaarten met Maus gedeeld en samen bekijken ze een nieuwe kaart als ze terugkomen van het carnaval vieren, zo beschrijft Maus. Ze kussen elkaar en beginnen te vrijen:

Ik dacht eerst dat het niet zou lukken vanwege mijn beven, dat haast nooit meer wegvalt. Maar doordat we in een soort klem gevangen raakten waarin we elkaar zo hard vastgrepen dat het bij gewone mensen pijn zou doen, stroomde mijn getril als een lichtschicht via Alex en de vloer de aarde in. Ja, tussen ons onweerde het met donder en bliksem. (Van Lieshout, 1996, p. 71)

Maus beschrijft deze scène en vooral zijn verlossing van het beven in 'aardrijkskundige' termen. Hij verliest de controle over zijn lichaam, maar tijdens het vrijen met zijn grote liefde Alex merkt hij daar even bijna niets meer van. Alex staat symbool voor Maus' liefde voor aardrijkskunde. Op het moment dat Maus' beven zo erg wordt dat hij bijna niets meer kan doen en zijn dood dichterbij komt, verdwijnt Alex ook langzaam uit beeld. Als Maus voor zijn veertiende verjaardag een atlas krijgt van Alex schrijft hij: 'ik durfde niet te zeggen dat het me allemaal niet meer zo interesseert' (Van Lieshout, 1996, p. 75). Opvallend is dat hij op diezelfde verjaardag de CD *Clouds* van Joni Mitchell van Luuk krijgt. De CD die Luuk eerder luisterde op de kamer van Maus. Maus schrijft dat hij het nummer 'Both sides now' mooi vindt. Dit nummer gaat over de essentie van het leven en daarmee raakt het aan de realiteit van de dood. Het gaat over de twee kanten van de wolken, de liefde en het leven. Vooral de passage over de wolken zou als de grens tussen leven en dood geïnterpreteerd kunnen worden:

*Bows and flows of angel hair
And ice cream castles in the air
And feather canyons everywhere
I've looked at clouds that way*

*But now they only block the sun
They rain and snow on everyone
So many things I would have done
But clouds got in my way (Mitchell, 1969, 'Both sides now')*

'So many things I would have done / But clouds got in my way', een veelbetekenende zin die in *Gebr.* vooral betrekking heeft op Maus. Door zijn beven kost praten hem veel moeite. Hij kan zich niet goed meer uiten, maar het feit dat hij zijn liefde voor atlasen verliest en hij dit lied zo mooi vindt, doet vermoeden dat hij zelf weet dat hij doodgaat of in elk geval de grip op het 'aardse' leven kwijtraakt.

Voor Luuk is het atlasmotief belangrijk in zijn rouwverwerkingsproces. Zo beschrijft Maus in zijn dagboek dat hij vermoedt dat de zon ooit ergens anders op zal komen, een uitspraak waar hij zich later in het dagboek erg voor schaamt. Luuk vindt het juist een mooie uitspraak. Een zon die ergens anders opkomt, bevestigt voor hem het beeld dat Maus nog ergens 'is'. Ook Maus' beschrijving van Pangaea, de aarde toen die nog uit één stuk bestond, helpt Luuk bij zijn verwerking. Maus schrijft dat Pangaea 'samen-aarde' (Van Lieshout, 1996, p. 48) betekent en dat het continent op een gegeven moment in stukken is gebroken. Luuk herkent dat als de scheiding van hem en Maus. Hij droomt er later in het verhaal zelfs over:

We stonden op een eiland. [...] het eiland brak doormidden. We stonden ieder op een helft en hielden elkaars hand vast. Maar de stukken begonnen langzaam uit elkaar te drijven en ik moest je loslaten. (Van Lieshout, 1996, p. 131)

Op het moment dat de eilanden van elkaar losbreken, valt Maus met zijn gezicht in de zee. Luuk springt naar zijn helft van het eiland en haalt Maus uit zee, maar hij is al overleden. 'Dat gaf niks,' schrijft Luuk. Hij begraaft zijn broertje en dat graven 'duurde de hele nacht' (Van Lieshout, 1996, p. 132). In de ochtend ziet hij zijn deel van het eiland in de verte op hen afdrijven. Het eiland van Luuk is, net als het eiland van Maus, de halve aardbol rondgedreven en ontmoet het eiland van Maus weer. De eilanden vormen weer één land en daarmee eindigt Luuks droom. Hier beschrijft Luuk het proces dat hij die avond beleefd heeft. Hij heeft Maus' dood opnieuw meegemaakt, bekijkt Maus' leven vanuit zijn perspectief en vertelt Maus over zijn eigen leven. Daarna vinden de twee broers elkaar weer. Waar Luuk eerder op afstand heeft gestaan van Maus door zijn dood, heeft hij hem nu

binnengehaald in zijn leven met behulp van onder andere het atlasmotief dat symbool staat voor Maus' leven.

Tot slot is er aan het einde van het verhaal nog een beeld dat met betrekking tot het atlasmotief besproken moet worden. Als Luuk over zijn geardheid heeft verteld aan zijn moeder, schrijft hij: 'Er zwaaiden wolken over en ik dacht zo maar ineens dat je naar me zwaaide' (Van Lieshout, 1996, p. 149). Het beeld van de wolken dat tegenover het centraal staande atlasmotief Maus' controleverlies op het aardse illustreert, komt dan voor de tweede keer naar voren, maar nu als beeld van Maus die vanuit de wolken naar Luuk zwaait.

3.2.3. De dood in het leven

Maus overlijdt en Luuk maakt dat van dichtbij mee. Een concreet motief dat het abstracte motief van de dood in het leven vorm geeft, is de wijze waarop de dood in letterlijke zin een rol speelt in *Gebr.* Hoe overlijdt Maus en welke letterlijke ruimte neemt zijn dood in, zijn vragen die centraal zullen staan. Luuks interpretatie van Maus' naderende einde vormt de basis van zijn visie op de dood en daarmee op het leven.

Het tweede concrete motief is de tekening van de boom die Luuk heeft gemaakt. Deze tekening en de scènes waarin de tekening een rol speelt zijn veelzeggend met betrekking tot Luuks visie op het leven en de dood.

Luuk stelt zijn moeder, Maus en zichzelf de vraag of hij nog wel een broer is nu zijn enige broertje niet meer leeft. Deze vraag is onderdeel van het rouwverwerkingsproces dat Luuk doormaakt en staat centraal in de bespreking van het derde concrete motief: Luuks herdefiniëring van zijn broer-zijn.

3.2.3.1. 'Jij stervend'

Luuk beschrijft dat Maus op de psychiatrische afdeling van het ziekenhuis terecht komt als hij door zijn vergiftigde lichaam niet meer kan functioneren. Hij krijgt slaapkuren, zodat hij geen last meer heeft van het trillen en van het leven, want uit de laatste dagboekpassages blijkt dat hij 'wou dat [hij] wilde bestaan'. Luuk blijft uit de buurt van het ziekenhuis omdat hij voor zijn gevoel niets meer kan doen. Als hij van Alex hoort dat Luuk aan het einde van een slaapkuur is gekomen, besluit hij te gaan. Als hij Maus ziet, realiseert hij zich hoe erg hij er aan toe is:

Je was altijd al mager, maar nu was je gezicht helemaal ingevallen. Je huid was asgrauw en je haar vaal en dof en platgelegen. Je mond, met gekloofde lippen, hing lui open en niemand scheen ooit de moeite te nemen om je tanden eens te poetsen. [...] Ik keek naar je en wist op slag: het komt nooit meer goed. (Van Lieshout, 1996, p. 115)

Luuk ziet dan pas dat zijn broertje langzaam aan het sterven is. Hij helpt hem drinken en plassen, Luuk en Maus zijn voor het laatst heel dicht bij elkaar. Twee dagen later overlijdt Maus. Het is deze scène waarin de naderende dood letterlijk ruimte inneemt in de kamer van het ziekenhuis. Opvallend is dat het een van de weinige scènes is die niet gepaard gaat met flashforwards of flashbacks (los van het feit dat het door de compositie van het verhaal een flashback is omdat Luuk het navertelt). Er is alleen ruimte voor dat moment, voor wat er in die kamer in het ziekenhuis gebeurt. Later beschrijft Luuk dat hij door dat moment ‘een geheugenbeschadiging’ heeft opgelopen. Hij kan zich zijn ‘mooie, kleine broertje’ nog maar moeilijk voorstellen als ‘treiterjoch’ en ‘verzamelaar van oude landkaarten’. ‘Alleen dat ene beeld bleef haarscherp en voorgoed in mijn verder lege hoofd: jij stervend’ (Van Lieshout, 1996, p. 121).

Waar de spullen van Maus, vooral zijn kamer, de figuurlijke ruimte die de dood inneemt verbeelden, is deze scène waarin Maus op de grens tussen leven en dood balanceert, het moment waarop de dood letterlijk ruimte inneemt. Die ruimte, dat moment, laat een beschadiging achter die door de denkbeelden rondom de dood – rouwverwerking – een plek moet krijgen in de voortgang van het leven. Het sterfmoment is confronterend en op een nare manier betekenisloos (James, 2009, p. 175). Het is daarom niet verwonderlijk dat het Luuk pas lukt Maus een plek in zijn eigen leven te geven zodra hij zijn dagboek leest en zo weer voor ogen heeft wie Maus’ was voor hij ernstig ziek werd en stierf.

3.2.3.2. Levensboom

De manier waarop Luuk de dood van zijn broertje beschrijft, is realistisch; zo schrijft hij dat de tijd Maus en hem steeds verder uit elkaar zal drijven. Luuk ervaart de dood van Maus als definitief einde, zoals Seelinger Trites (2000, p. 118) het beschrijft. Met Maus’ dagboek voor zijn neus vraagt Luuk zich al schrijvend af waarom hij zijn gedachten aan Maus schrijft. Hij vertelt Maus dat hij heus niet zo ‘achterlijk’ is dat hij denkt dat Maus het dagboek leest: ‘Je bent dood en net als alle andere doden die begraven zijn, lig je een skelet te worden’ (Van Lieshout, 1996, p. 21).

Toch is hij wel benieuwd of Maus eigenlijk wel weet dat hij dood is. Luuk formuleert wat de dood in zijn leven betekent. Zo schrijft hij dat het gek is dat het leven ophoudt en tegelijkertijd doorgaat, dat de wereld zoals die in de ogen van Maus is, is vergaan (Van Lieshout, 1996, p. 24). Zijn beeld van het definitieve einde probeert hij een plaats te geven in zijn eigen leven (Seelinger Trites, 2000, p. 121). Hij wisselt verdrietige herinneringen af met realistische beschrijvingen van Maus’ dood en gebeurtenissen daaromtrent. Zo beschrijft hij het beeld van de begraafplaats waar Maus tussen de ‘bejaarden’ (Van Lieshout, 1996, p. 27) ligt. Hij schrijft dat dat beeld hem pijn heeft gedaan om daarna te verkondigen dat Maus gemiddeld ‘tóch nog negenenzestig jaar geworden’ is en dat hij ‘niet de eerste en niet de laatste’ is die gestorven is (Van Lieshout, 1996, p. 27). Hiermee wil Luuk aangeven dat veel dingen relatief zijn, zoals zijn moeder dat altijd zegt, maar de dood niet.

Luuk wil naar de kunstacademie en tekent graag alleen op zijn kamer. Maus is weg van de tekening van een boom die Luuk gemaakt heeft, en vraagt of hij die voor zijn verjaardag mag hebben. Luuk zegt: 'Je krijgt hem niet, maar als ik dood ben mag je hem erven' (Van Lieshout, 1996, p. 32). Luuk vertelt dit aan het begin van het verhaal, maar steeds als de tekening genoemd wordt of te zien is, wordt duidelijk dat Luuk nu, na Maus' dood, niets meer met de tekening te maken wil hebben. Luuk besluit Maus de tekening namelijk te geven in het ziekenhuis, twee dagen voor Maus' overlijden:

Triomfantelijk hield ik [de tekening] omhoog. 'Kijk dan.'
Je keek niet, dus ik hield hem pal voor je gezicht. Ik dwong je te kijken.
'Heew mooi,' zei je tam en toen keek je weer weg.
Ik beet op mijn lip en wist op dat moment dat ik een grote fout gemaakt had. [...] Wat moest je wel niet denken? Luuk heeft gezegd dat ik de tekening alleen kon erven en nu krijg ik hem tóch! Waarom? Denkt hij soms dat ik doodga en hij de tekening dan vanzelf weer terugert?
(Van Lieshout, 1996, p. 117-118)

Bomen symboliseren zowel leven als dood, volgens Haneveld (1995). Zo tekende Vincent van Gogh cipressen die steeds grauwer werden naarmate zijn dood naderde (Haneveld, 1995, p. 73). Haneveld schrijft dat de levensstijperken van de mens te zien zijn in de seizoenen van de boom:

De jeugd – de uitbottende groene twijgen; de middelbare leeftijd – de volle bladertooi en de zaden en vruchten van de boom; de herfsttij van het leven – de kracht neemt af, de bladen vallen af; en tot slot de winter – dorre, kale takken, de dood! Dood voor de mens, maar de boom leeft voort! (Haneveld, 2005, p. 74)

De boom staat dus voor (de eindigheid van) het leven. Dat heeft Maus tijdens zijn leven waarschijnlijk aangesproken, maar met zijn naderende dood voor ogen wil hij de boom die zijn leven ieder jaar weer opnieuw begint, niet meer zien. Ook illustreert de boom Luuks visie op het leven. Luuk wil de boom zijn hele leven houden en daarna mag Maus hem erven; het is Luuk zijn levensboom. Door hem aan Maus te geven, verandert voor hem de betekenis van de boom, maar niet de boom zelf (Haneveld, 1995, p. 75). De boom blijft, maar de wereld om de boom heen verandert. Dit onveranderlijke aspect van de boom is voor Luuk waarschijnlijk de drijfveer de boom juist wel te geven op het moment dat zijn broertje zijn steun kan gebruiken, maar hij realiseert zich achteraf hoe zeer hij het leven en de naderende dood met de tekening voor Maus juist benadrukt.

3.2.3.3. Herdefiniëring broer-zijn

De rouwverwerkingsstadia 'woede' en 'marchanderen' (Kübler-Ross & Kessler, 2006, p. 35) spelen een grote rol in Luuks rouwverwerkingsproces in *Gebr.* Dit heeft verschillende oorzaken: ten eerste de ziekte waaraan Maus is overleden. Luuk heeft, net als de artsen, lang gedacht dat Maus een psychische ziekte had, maar het blijkt een ernstige lichamelijke ziekte. Ten tweede speelt Maus' homoseksualiteit hierin een rol. Luuk komt erachter dat Maus het Luuk kwalijk heeft genomen dat hij hier nooit met hem over heeft willen praten (zie ook paragraaf 3.2.4.). Het meest opvallende aspect waarover Luuk zich schuldig voelt (schuld is een onderdeel van de stadia woede en marchanderen), is dat hij als oudere broer een langer leven heeft dan zijn broertje en dat hij nu de enige erfgenaam is. Hij schrijft over sprookjes waarin de gemene oudere broer sterft en de geliefde jongste overleeft en neemt het zichzelf kwalijk dat dat bij hen anders gelopen is.

Volgens Linda Blair (2011), die schrijft over verschillende gezinsposities, is Luuks reactie niet verwonderlijk. Een oudste kind heeft een verantwoordelijke rol: hij is als eerste geboren en kan zijn later geboren broertjes en zusjes op sleeptouw nemen in het voor hen nieuwe leven (Blair, 2011, p. 26). Luuk voelt zich schuldig over de momenten waarop hij Maus uit zijn kamer heeft weggestuurd, maar realiseert zich ook dat dat juist de momenten zijn die bij het leven horen.

Op het moment dat Maus overlijdt, sluiten Luuks ouders zich op in hun kamer. Ze lijken Luuk nauwelijks bij hun verwerking te betrekken. Blair schrijft hier het volgende over:

Voor iemand die op jonge leeftijd een broertje of zusje verliest, is het moeilijk of zelfs onmogelijk om te wedijveren met een afwezige die in de ogen van zijn ouders steeds perfecter wordt naarmate de tijd verstrijkt. (Blair, 2011, p. 148)

Luuk schrijft Maus dat hij zich zelfs wel eens heeft afgevraagd of zijn ouders niet liever hadden gehad dat hij zou sterven in plaats van Maus. Omdat 'Wilson' een erfelijke ziekte is, moet Luuk zich ook laten testen. Hij is erg nerveus, maar geeft aan dat hij het wel zo eerlijk zou vinden als hij ook ziek zou zijn. Luuk gebruikt Kübler-Ross & Kesslers (2006) derde fase van marchanderen om de oneerlijkheid met betrekking tot het vroege overlijden van Maus te rechtvaardigen na zijn dood. Als hij ook 'Wilson' krijgt, zijn ze allebei dood: 'dan zijn we gewoon twee dooie broertjes' (Van Lieshout, 1996, p. 128). Dat is eerlijk volgens Luuk, maar hij hoopt er niet op: '[...] want ik wil helemaal niet dood, zelfs niet voor jou' (p. 128). Vaak loopt dit marchanderen, volgens Kübler-Ross & Kessler (2006), uit in een depressie, maar een goed gesprek met zijn moeder waarin ze vertelt waarom ze zoveel van Luuk houdt en zijn herdefiniëren van zijn broer-zijn helpen Luuk dit stadium (voorlopig) over de slaan en een stap dichterbij het laatste stadium van aanvaarding te komen.

‘Kun je nog wel iemands broer zijn als die iemand niet meer bestaat?’ (Van Lieshout, 1996, p. 29), vraagt Luuk zich af in *Gebr.* Deze vraag is voor Luuk belangrijk in zijn bewustwording van Maus’ dood, maar ook van de eindigheid van zijn eigen leven; van zijn eigen sterfelijkheid. In zijn jonge leven heeft hij een rol als broer en als oudste zoon, maar die rollen vallen weg. Luuk schrijft dat Maus en hij als broers niet meer leven: ‘Er zijn geen herinneringen waarin jij vijftien bent en ik zestien. Die broers bestaan niet meer. Dat is een feit’ (Van Lieshout, 1996, p. 144). De dagboekdialoog en de daarop volgende bekentenis van Luuk halen Maus voor hem op een andere manier dichtbij. Luuk schrijft dat ze elkaar weer zijn tegengekomen die nacht en verklaart dat als volgt:

Als het [...] waar is dat met jou het broertje in mij is gestorven, dan is het even waar dat met mij het broertje in jóú nog leeft! En dat is wel zo logisch, want waar is het broertje in jou anders gebleven? Dat broertje in jou... ben ik. (Van Lieshout, 1996, p. 144)

Zo maakt Luuk een onderscheid tussen de broertjes die Luuk en Maus zijn geweest en de broertjes die ze zijn (Van Lieshout, 1996, p. 158). Een onderscheid tussen verleden en heden dat Luuks periode van kind-zijn scheidt van zijn adolescentie, een onderscheid dat hij meeneemt op zijn weg richting volwassenheid (Seelinger Trites, 2000, p. 120).

3.2.4. Homoseksualiteit

In *Gebr.* is er sprake van een onverwachte wending als Luuk leest dat Maus in zijn dagboek over Luuks homoseksualiteit schrijft. Hij is boos op zijn broertje, dreigt te stoppen met lezen, maar gaat toch door. Zo komt hij erachter dat zijn broertje ook homoseksueel is geweest. Doordat zijn broertje hier in zijn dagboek open over schrijft, besluit ook Luuk zijn gevoelens op papier te zetten. Zo staan de dood van Maus en de seksuele identiteit van Luuk in relatie tot elkaar. James (2009) schrijft dat de dood de ideeën met betrekking tot seksualiteit bij jongeren kan reguleren en daar lijkt in *Gebr.* zeker sprake van te zijn.

3.2.4.1. ‘Groots ritueel’

Voordat Luuk in het dagboek van Maus begint te lezen, rept hij niet over seksualiteit, laat staan over zijn geaardheid. Voor Maus is het een van de eerste onderwerpen die hij aansnijdt. Hij gaat namelijk op onderzoek door het huis als er niemand thuis is en vindt zo een seksboekje en een kapotje van zijn ouders en een brief van Luuk. In deze brief vertelt Luuk zijn ouders over zijn geaardheid. Maus schrijft dat hij Luuk met de brief heeft geconfronteerd en dat Luuk alles ontkent. Maus is woedend. Later vertelt hij Luuk over zijn eigen geaardheid in de hoop er daarna open met Luuk over te kunnen praten, maar Luuk praat het uit zijn hoofd. Maus is dan ontzettend beledigd. Het is de laatste keer dat

ze over hun homoseksualiteit praten en Maus merkt dat ze door dit voor Luuk zeer gevoelige onderwerp steeds verder uit elkaar groeien. Maus schrijft de dingen die hij graag met Luuk zou willen delen in zijn dagboek. Zo beschrijft hij zijn liefde voor buurjongen Alex uitgebreid. Luuk leest erover en leeft mee.

Op het moment dat Luuk Maus' dagboek heeft uitgelezen, besluit hij Maus de waarheid over zichzelf vertellen. Luuk heeft besloten dat een dagboek met zoveel geheimen beter verbrand kan worden en schrijft zijn geheim dus alleen aan Maus, eigenlijk aan zichzelf. Hij vertelt Maus dat hij zich 'als het ware uitverkoren [voelde] om bijzonder te zijn'. Op het moment dat hij gepest en niet geaccepteerd wordt, heeft hij besloten dat gevoel voor zichzelf te bewaren. Hij zit daarom vaak alleen in zijn kamer te tekenen, iets wat Maus lastig heeft gevonden. Opvallend aan het personage van Luuk is dat hij zich niet conformeert aan wat de omgeving – zowel zijn leeftijdsgenoten als volwassenen – van hem verwacht. Dit past bij de fase van midden adolescentie die Bernts (2001) en Meeus (2002) beschrijven. In deze fase creëren adolescenten hun eigen 'ik' en durven ze steeds meer af te wijken van wat normaal is:

Ik kon dat accepteren omdat ik mezelf eigenlijk wel goed vond zoals ik was. Ik voelde me nog steeds een bijzondere jongen en waarom zou een bijzondere jongen gewóón willen worden?
(Van Lieshout, 1996, p. 108)

Luuk wordt op de basisschool verliefd op zijn meester en realiseert zich dat dat anders is dan 'normaal'. Hij besluit zich terug te trekken en wordt steeds ongelukkiger. Zijn moeder neemt hem mee naar een 'psych' die hem allemaal vragen stelt over zijn seksuele ontwikkeling. Luuk wordt er hoogst ongemakkelijk van en bedenkt dat er maar twee oplossingen zijn om met zijn homoseksualiteit te leven: ontkennen of liegen. Als hij later op zichzelf woont, zal het allemaal anders zijn en daar ziet hij naar uit.

De eerste stap is gezet. Luuk heeft wat hij voelt op papier gezet, maar wel veilig in het dagboek van zijn broertje dat verbrand zal worden door zijn moeder. Als zijn moeder aangeeft het dagboek niet te willen verbranden, lucht Luuk zijn hart. Zijn moeder reageert rustig en Luuk schreeuwt haar toe dat ze nooit kleinkinderen zal krijgen en of ze zich dat wel realiseert. Weer reageert zijn moeder rustig, zo rustig zelfs dat Luuk er woedend van wordt en van haar wegloopt. Dit alles gebeurt op het moment dat Luuks moeder Maus' spullen aan het verbranden is. Luuk wil op dat moment namelijk een laatste gebaar maken naar zijn broertje:

Mams ritueel mocht niet voorbijgaan zonder dat ik iets groots had verricht. Een eigen ritueel, helemaal alleen van mezelf en grootser dan wat mam had bedacht. (Van Lieshout, 1996, p. 148)

Dat ritueel valt groots uit. Luuk is eindelijk eerlijk en kan zichzelf zijn. Het dagboek van Maus geeft voor Luuk de doorslag zijn geheim op papier te zetten, het ritueel van Luuks moeder met betrekking tot Maus' dood laat hem een grote daad stellen als eerbetoon aan zijn broertje, maar vooral als eerbetoon aan zichzelf. Volgens Seelinger Trites (2000) is het zowel de dood als de seksualiteit die de overgang naar volwassenheid bevordert. Beiden hebben net zoveel met het leven als met de dood te maken, ze komen in *Gebr.* expliciet naar voren en hebben een grote invloed op Luuks ontwikkeling. De dood van Maus verandert Luuks visie op homoseksualiteit. Hij realiseert zich dat zijn geaardheid onderdeel is van zijn identiteit en besluit zichzelf niet langer te verbergen (James, 2009, p. 5).

3.3. *Die dag aan zee*

Onze-Lieve-Heer kon mij de pot op. Hij had de zeeën geschapen en dat vergaf ik hem nooit.
(Van Gestel, 2003, p. 184)

Sibille vertelt in *Die dag aan zee* over haar broer Cham die op zeventienjarige leeftijd in de zee is verdronken. Sibille is vijf jaar jonger dan haar broer en kijkt enorm tegen hem op. Cham is anders dan andere kinderen van zijn leeftijd, hij hoort nergens bij en doet veel in zijn eentje. Sibille vindt hem 'een rare', maar juist daarom is ze stapelgek op hem en hij op haar.

Sibille beschrijft de moeizame band tussen Cham en zijn vader. De laatste is zeer introvert, hij ontwijkt contact met zowel zijn vrouw als zijn twee kinderen en kan zijn emoties eigenlijk alleen kwijt tijdens het creëren van zijn piepkleine en, volgens Cham en Sibille, grauwe schilderijen. Hij is kunstschilder.

Cham daagt zijn vader uit; hij is voortdurend op zoek naar contact, naar binding met hem. Dat deze pogingen tevergeefs zijn, frustreert Cham. De moeder van Cham en Sibille heeft in het verhaal een liefdevolle rol, maar ze heeft moeite om haar man en zoon te begrijpen. Dit alles observeert Sibille, die aan het begin van het verhaal vijf en aan het eind van het verhaal twaalf jaar is (hoe oud ze is op het moment dat ze deze herinneringen op papier zet, is niet duidelijk). Hoe ouder ze wordt, hoe meer ze de tragiek in hun gezin ervaart. Ze verliest grip op Cham, maakt zich zorgen om hem, droomt over hem en wordt 's nachts opgelucht wakker als ze hoort dat hij midden in de nacht thuiskomt.

Sibille heeft een goede band met haar broer. Ze voelt zich sterk met Cham verbonden en hij zich ook met haar. Cham vertelt Sibille veel over zijn visie op het leven. Sibille reageert daar treiterig op om het luchtiger te maken – een rol die ze gedurende het gehele verhaal op zich neemt –, maar realiseert zich dat haar broer deze uitspraken niet grappig bedoelt. Hij spreekt namelijk over zijn verdriet en zijn verlangen naar de zee. Hij is veel van huis, provoceert en drinkt (te) veel. Op een dag gaan Sibille en Cham naar het strand. Cham gaat zwemmen en verdrinkt in de zee. Zijn vader zoekt en

vindt hem aangespoeld op het strand. Sibille strijdt met haar emoties, maar op het moment dat haar oma haar vertelt dat ze vermoedt dat Cham zelfmoord heeft gepleegd, realiseert Sibille zich dat ze die mogelijkheid niet kan uitsluiten.

3.3.1. Abstracte motieven *Die dag aan zee*

In *Die dag aan zee* (2003) van Peter van Gestel staat het overlijden van Cham centraal. Zijn verdrinkingsdood wordt op de eerste bladzijde door ik-verteller Sibille gemeld. Sibille vertelt over de herinneringen die ze heeft aan haar broer, zijn overlijden en de periode daarna.

Uit verschillende scènes in *Die dag aan zee* blijkt dat Sibille aanvoelt dat Cham zelfmoord wil plegen. Ze probeert deze voorspellende gedachten te negeren, maar realiseert zich na Chams dood dat ze daardoor met zichzelf in botsing is gekomen. Het eerste abstracte motief is de schaduw van de dood die Sibille al zag toen Cham nog leefde. De twee concrete motieven die hierbij centraal staan, zijn Sibilles voorgevoelens voor Chams overlijden en Sibilles ontkenning van deze gevoelens erna.

Focalisator Sibille beschrijft de worsteling van haar vader (pa), moeder (ma), Cham en zichzelf. Miscommunicaties, stiltes en vluchtgedrag voeren de boventoon in die beschrijvingen. Onbegrip is daarom het tweede abstracte motief dat besproken zal worden. Onder deze overkoepelende term valt als eerste concrete motief de moeizame relatie tussen pa en Cham die Sibille in *Die dag aan zee* uitgebreid beschrijft en probeert aan te sturen. Pa's schilderijen vormen het tweede concrete motief. Als introverte kunstschilder gebruikt pa zijn minischilderijen als uitlaatklep voor zijn emoties. Sibilles beschrijving van deze schilderijen en hun rol in het verhaal zal hier worden besproken.

Het laatste abstracte motief is verlangen. Het eerste concrete motief dat in relatie daarmee besproken zal worden is Sibilles verliefdheid op Cham. Ze is gek op haar broer en verlangt naar hem. Aan de orde komt hoe haar verliefdheid tot uiting komt en wat het effect ervan is op het verhaal. Als tweede concrete motief wordt Chams verlangen naar de zee beschreven. De manier waarop Cham het verlangen beschrijft en Sibille het interpreteert, staat dan centraal.

3.3.2. Schaduw van de dood

Sibille is in *Die dag aan zee* zowel ik-verteller als focalisator. Ze vertelt over Chams leven en zijn dood. Sibille vertelt over zichzelf vanaf haar vijfde tot haar twaalfde levensjaar en over haar broer die in die periode de jaren van zijn tiende tot zijn zeventiende leeft. Sibille heeft een goede band met haar broer, ze kent zijn gedrag, maar niet zijn gedachten. Wel heeft ze sterke (voor)gevoelens als het om Cham gaat. Gevoelens die haar rustig en onrustig tegelijk maken. Deze gevoelens worden hieronder als eerste concrete motief geanalyseerd. Sibille heeft moeite met de interpretatie van Chams dood

omdat ze haar (voor)gevoelens probeert te ontkennen. Waarom en hoe ze dit doet en hoe ze daar weer uitkomt, wordt als tweede concrete motief beschreven.

3.3.2.1. ‘Wat kijk je sip, Sip’

Een Sibille was langgeleden een dienaars van de goden, ze kon de toekomst voorspellen. Mensen willen graag iets van hun eigen lot weten, heel onverstandig van ze. (Van Gestel, 2003, p. 14)

Pa legt zijn dochter in deze passage uit naar wie ze vernoemd is. Sibille is niet onder de indruk. Ze hecht meer waarde aan de bijnaam die ze van haar broer krijgt, namelijk: Sip. Een bijnaam die goed past bij de voorspellende observaties van Sibille in *Die dag aan zee*. Sibille voelt namelijk de tragiek die om haar broer heen hangt en dat maakt haar verdrietig, ofwel: sip. Haar volledige naam en haar bijnaam hebben een belangrijke relatie waar het de voorspellende gedachten van Sibille betreft. Sibilles voorgevoelens komen op verschillende momenten naar voren in de roman. Zo blijkt uit scènes tussen Sibille en Cham dat ze zich zorgen maakt zonder dit aan Cham te laten merken. De eerste passage die in dit licht centraal staat, is het moment waarop Cham zich verstoopt op zolder uit angst voor de reactie van zijn vader op de schade die hij heeft aangebracht op een van zijn schilderijen. Sibille vindt haar broer.

[...] ‘Ik ga weg, weet je dat.’

‘Nee, weet ik niet. Waar ga je naartoe?’

‘Gaat je niks aan.’ [...]

‘Zullen we spelen?’

‘Nee, dat doe ik nooit meer.’

‘Wat is “nooit meer”?’

‘Nooit meer is nooit meer. [...] Wat kijk je sip, Sip,’ zei hij. (Van Gestel, 2003, p. 12-13)

Op het moment dat deze scène zich afspeelt, is Sibille vijf en Cham tien jaar. Opvallend is dan ook dat de interpretatie van Chams gedrag niet in Sibilles gedachten is verwerkt, maar dat ze tegenwicht probeert te bieden door dat wat ze zegt. Dit is het eerste moment waarop merkbaar is dat Sibille verdrietig wordt van het gedrag van haar broer, terwijl het niet expliciet wordt beschreven. De woordspeling hierbij op haar afgekorte naam versterkt de situatie.

Een andere scène waarin Sibilles gevoel in gedachten wordt omgezet, is de onderstaande. Ook hier is Sibille vijf jaar. Cham vertelt zijn zusje dat de zee belangrijk voor hem is, dat de zee voelt als zijn thuis. Daarna maakt hij een buiging voor de zee:

Ik was apetrots op hem. Je hoge hoed afnemen en buigen voor de zee, je moest er maar opkomen. Ik lachte en schudde als een gek – wanneer je als een gek schudt lijkt lachen op huilen. [...] Ik vertelde [oma Jeanne] niet dat Cham zijn hoge hoed afnam en boog voor de zee. Dat hield ik voor mezelf. (Van Gestel, 2003, p. 29)

Opvallend is hier dat Sibille aangeeft dit voor zichzelf te houden. De situatie baart haar blijkbaar zorgen. Ook haar zenuwachtige gelach wijst erop dat Sibille vermoedt dat Chams verlangen naar de zee geen poëtisch verlangen is.

Een andere scène waarin Sibille een slecht gevoel krijgt van Chams gedrag, is als hij na lange tijd van huis te zijn geweest thuiskomt met nieuwe energie. Sibille vertrouwt het niet, ze houdt haar broer in de gaten. Dan komt er in het verhaal een moment waarop Sibille zeker weet dat er iets aan de hand is en dat ook letterlijk beschrijft. Cham staat in het atelier van pa met pa en hun tante en Sibille kijkt door het raam naar hen:

‘Hé kale,’ zei ik zacht.

Dat kon hij niet gehoord hebben, ik trok mijn neus op.

Nu moest Cham knipogen of melig naar het achterwerk van tante Toos wijzen. Cham had in allebei geen zin.

O God, dacht ik, ’t is mis. (Van Gestel, 2003, p. 88)

Sibille beschrijft niet wat er voor haar gevoel mis is, maar het zou kunnen dat ze dat ook niet precies weet. Ze heeft in elk geval een slecht gevoel bij het gedrag van haar broer, blijkt uit de hierboven weergegeven passages.

Naast de scènes met Cham komen haar gevoelens ook naar voren in de dromen die ze over hem heeft. Een voorspellende droom over Cham heeft Sibille als ze tien jaar is. Ze richt dan de ‘Wees lief voor je Dier Club’ op met haar vriendinnen en vindt het jammer dat ze thuis geen dieren heeft. Cham geeft haar daarom een potje met twee regenwormen en Sibille laat de regenwormen op haar beurt in zijn bed vallen. ’s Nachts schrikt ze wakker omdat ze zeker weet dat de regenwormen in Chams mond kruipen en dat hij daardoor zal stikken. Ze gaat niet kijken, maar huilt zachtjes. Het beeld van regenwormen in iemands mond is het beeld van de dood, het dode lichaam dat één wordt met de aarde (Haneveld, 1995, p. 60). Sibille huilt niet alleen om dit beeld, maar ook om de uithuizigheid van haar broer. Als hij thuis was geweest, had hij vast gereageerd op de regenwormen, maar ze hoort niets.

De laatste, meest letterlijke, manier waarop Sibilles voorspellingen naar voren komen, zijn haar gevoelens over de zee en het afscheid. Ze voelt dat er een afscheid nadert, al weet ze niet precies wat

voor afscheid en ze is woedend op de zee. Anticiperend verdriet noemen Kübler-Ross & Kessler (2006) dit, verdriet voor een overlijden, om de eindigheid van het leven. Ook dit benadrukt dat Sibille de dood van haar broer aanvoelde, al durft ze daar na zijn overlijden niet meer aan te denken.

3.3.2.2. Sibilles ontkenning

Cham is niet dood, hij verstopt zich gewoon, hoe kan zo'n goede zwemmer verdrinken? Sibille hoopt dat haar onheilspellende gevoel onzin is. Intuïtief weet ze dat het mis is, maar in haar hoofd stelt ze zichzelf gerust. Ze is woedend op zichzelf, voelt zich schuldig omdat ze in slaap gevallen is terwijl Cham aan het zwemmen was en niet heeft opgelet. Ook beschrijft ze dat ze opgelucht is, Cham blijft nu eindelijk waar hij is: in haar hoofd. Na die gedachte is ze nog bozer op zichzelf. Schuld en opluchting, twee gevoelens die ver uit elkaar liggen, maar samenkomen door Chams ongrijpbare karakter en de onduidelijkheid omtrent zijn dood. Volgens Kübler-Ross & Kessler (2006, p. 51) is er sprake van opluchting als het gevoel heerst dat iemand uit zijn lijden is verlost. Sibille voelt dat zo, maar laat die gedachte (nog) niet toe.

Tijdens Chams begrafenis trekt Sibille zich terug, ze wil met niemand over haar gevoel praten en bekritiseert de mensen om haar heen in gedachten. Ze probeert zich groot te houden, maar valt bijna flauw als Chams kist in de grond zakt. De dagen na de begrafenis heeft Sibille één missie: 'Nergens aan denken, daar ging het om' (Van Gestel, 2003, p. 158). Ze heeft 'een hekel aan alles en iedereen' (Van Gestel, 2003, p. 160). Ze doet het gehuil van haar moeder na en daagt haar vader uit. Sibille is twaalf en bevindt zich in de vroege adolescentie, de eerste adolescentiefase volgens Meeus (2002, p. 27) en Bernts (2001, p. 36). In de eerste fase van adolescentie raakt de vroege adolescent gefixeerd op zichzelf, schrijft Bernts. Ook is het inlevingsvermogen nog niet sterk ontwikkeld. Dit blijkt sterk uit de scènes na Chams begrafenis. Sibille zegt er zelf het volgende over: '[...] die dochter was nu een heus meisje geworden en lastig als de hel' (Van Gestel, 2003, p. 163).

Haar recalcitrante gedrag wordt versterkt door haar rouwverwerkingsproces. Sibille bevindt zich in de tweede fase die Kübler-Ross & Kessler (2006, p. 29) bespreken: woede. Ze is boos op zichzelf, op Cham, op haar ouders, op iedereen. Ze is dan ook opgelucht als haar moeder haar voorstelt om een tijdje bij oma Jeanne in het pension te gaan logeren. Sibille beschrijft haar oma als volgt: 'Oma Jeanne was vaak een bar en boos mens. Ze kon ook aardig zijn' (Van Gestel, 2003, p. 165). Aan haar heeft Sibille nu juist behoefte. Sibille mag helpen in het pension met het opmaken van de bedden, samen met de andere kinderen die oma Jeanne tijdelijk in huis heeft. Ze vangt kinderen uit moeilijke gezinnen op die haar dan een tijdje in het pension komen helpen. Sibille is geïntrigeerd door Job. Ze vindt hem stomvervelend, dom en vreemd, maar moet wel om hem lachen. Totdat Job Chams dood aanklaart:

'Je broer zwom in zee. [...] Je broer verdronk in zee. [...] Hij wou niet terug,' zei hij na een lange stilte. [...]

Het begon te duizelen in mijn kop. [...]

'Je oma zei... [...] Daar was ik altijd al bang voor. [...] Hij wou dood.' (Van Gestel, 2003, p. 170)

Sibille is woedend en gooit een kopje in Jobs richting. Hij probeert het te ontwijken en valt met zijn voorhoofd tegen het fornuis. Als haar oma geschrokken binnenkomt, schreeuwt Sibille haar vragend toe waarom ze het aan Job verteld heeft. Als haar oma niet reageert gaat Sibille naar haar kamer in het pension. Haar oma komt haar achterna:

'Waarom zei je het tegen hem?'

'Vroeg of laat ga jij je dat ook afvragen. Zo'n handige zwemmer als Cham, nee, ik kan niet geloven in domme pech.'

'Vroeg of laat?'

'Nu is het nog te vroeg. Denk maar gewoon: Cham is verdronken, hij kon er niets aan doen, en ik ook niet.'

'Ja ja,' zei ik, 'maar zo makkelijk kom ik er niet vanaf, hè?'

Heel even lachte oma Jeanne.

'Nee,' zei ze, 'dat denk ik niet.' (Van Gestel, 2003, p. 174)

Oma Jeanne is de eerste die haar gevoel uitspreekt over de mogelijke doodsoorzaak van Cham. Het is die eerlijkheid waar jongeren behoefte aan hebben als zelfmoord of een onduidelijke doodsoorzaak aan de orde is (Vanden Abbeele, 2004, p. 44). Nu kan Sibille verder, ze kan zich gaan afvragen hoe zij hierover denkt, zeker naar aanleiding van haar (voor)gevoelens voor Chams dood.

's Nachts droomt Sibille over Cham. Hij staat in de tuin en heeft een wit gezicht. Ze ziet hem steeds vager worden. Sibille lijkt zich op dat moment (onderbewust) te realiseren dat haar herinnering aan Cham steeds vager zal worden als ze de confrontatie met haar (voor)gevoelens niet aangaat. De volgende nacht slaapt Sibille in haar eigen kamer. Ze heeft haar vader opgezocht, haar moeder is voor een paar dagen naar Frankrijk vertrokken. Haar kamer voelt niet meer als haar kamer: 'Mijn kamer was niks. Het was de kamer van iemand die voorgoed is vertrokken, de familie hield hem nog zo'n beetje op orde, maar er zat geen leven meer in' (Van Gestel, 2003, p. 195). Ze beschrijft haar kamer alsof die een verandering heeft ondergaan, maar het is Sibille zelf die is veranderd, die door de dood van haar broer haar kinderlijke onschuld is verloren en niet meer het meisje is dat in deze kamer heeft geleefd. Opvallend is hier dat Sibille haar eigen ontwikkeling beschrijft aan de hand van termen die gebruikt worden bij iemands overlijden. Met Chams overlijden is ook een deel van haar 'overleden' en

dat ziet ze terug in haar ‘veranderde’ kamer. Zo bespreekt ze haar eigen ontwikkeling in termen die met de dood te maken hebben (Seelinger Trites, 2000, p. 119).

Sibille kan niet slapen in haar eigen kamer en besluit ’s nachts naar het strand te gaan om de confrontatie met de zee aan te gaan. Ze steekt haar middelvinger op naar de zee en probeert zich voor te stellen wat Cham bezielde heeft. Ze loopt steeds verder het water in en praat ondertussen tegen Cham. Ze vraagt hem wat hij gedacht en gevoeld heeft. Dan hoort ze haar vader in paniek roepen dat ze uit het water moet komen. Pa wil haar, nadat hij haar zijn jas heeft gegeven, vertellen hoe hij Cham heeft gevonden. Daar schrikt Sibille eerst van, maar dan realiseert ze zich dat juist dit een mooi moment is om Cham los te laten, samen met pa. Cham en pa hadden een ingewikkelde band, maar leken elkaar goed te begrijpen (zie paragraaf 3.3.3.1.). Sibille en Cham hadden een ongecompliceerde band. Pa vraagt Sibille of zij hem later over Cham wil vertellen. Sibille en pa zijn nader tot elkaar gekomen en komen zo samen tot het laatste rouwverwerkingsstadium van aanvaarding.

3.3.3. Onbegrip

In *Die dag aan zee* speelt de relatie tussen Cham en pa een belangrijke rol. Sibille ervaart dat deze relatie moeilijk is en probeert hem aan te sturen, maar dat mag niet baten. De manier waarop Sibille de relatie tussen pa en Cham beschrijft, is het eerste concrete motief dat vorm geeft aan het abstracte motief onbegrip.

Pa is kunstschilder, de kleine schilderijen die hij maakt, zijn door het hele verhaal heen aanwezig en vormen daarom het tweede concrete motief. De symboliek van deze schilderijen zal besproken worden, ook zullen de mening en interpretatie van Cham en Sibille met betrekking tot de schilderijen worden besproken.

3.3.3.1. Pa en Cham

Pa is kunstschilder.

Hij maakt piepkleine schilderijen. [...] Alles is griezelig nauwkeurig geschilderd. [...] En of de mensjes erop nu kleren dragen of bloot zijn, geen eentje is vrolijk of verdrietig, geen eentje mooi of lelijk en ze lijken sprekend op elkaar, of ze nu mager of dik zijn. (Van Gestel, 2003, p. 8)

Met deze woorden introduceert Sibille haar vader. Ze voegt eraan toe dat hij in zijn atelier, een ‘houten huis in de achtertuin’ (Van Gestel, 2003, p. 8), naar de passies van Bach luistert: ‘Het lijkt vaak of er honderd engelen aan het zingen zijn wanneer pa aan het werk is’ (Van Gestel, 2003, p. 8). Hier wordt het beeld van een zwaarmoedige man geschetst. Een uiterst nette, zwaarmoedige man die een

opmerkelijk relatie heeft met zijn zoon Cham. Ze begrijpen elkaar, maar dat begrip lijkt hen mijlenver uit elkaar te drijven.

Cham is in de Bijbel de zoon van Noach die (per ongeluk) zijn vader naakt ziet nadat die laatste, dronken door de wijn, op zijn kamer in slaap is gevallen (Bijbel, OT, Genesis). De Bijbelse Cham waarschuwt zijn broers en zij leggen met de rug naar hun vader toe een kleed over hem heen. Dat Cham Noach naakt heeft gezien, maakt Noach woedend: hij vindt namelijk dat zijn zoon hem op die manier bespot heeft. Daarom vervloekt Noach Chams zoon Kanaän. In hoeverre dit Bijbelverhaal betrekking heeft op de relatie van Cham en pa in *Die dag aan zee* zal hier worden besproken.

De introductie van de relatie tussen Cham en zijn vader doet zich voor als Cham een bal door de ruit van pa's atelier schiet. Op dat moment in het verhaal lijkt Cham een speelse jongen, maar later blijkt het om een roep om aandacht te gaan. Pa ontwijkt Cham, Cham merkt dat, vertelt het aan Sibille en Sibille confronteert haar vader ermee, die zich vervolgens nog meer 'verstopt'. Pa wordt nooit boos, hij reageert door in stilte te gaan schilderen, wat Cham beangstigt. Sibille laat zich niet van de wijs brengen door haar teruggetrokken pa en zoekt hem vaak op om hem over het een en ander te vertellen. Soms stuurt pa haar weg, een andere keer praten ze. Alleen als het over Cham gaat, klapt hij dicht en dat voelt Sibille: 'Ik had zin om te gillen. Dat durfde ik niet. Ik liet mijn wangen bol worden. [...] In de tuin gilde ik keihard in de regen' (Van Gestel, 2003, p. 15). Sibille kan haar emoties niet lang opkroppen, maar ze uit ze in elk geval niet waar haar vader bij is. Ook oma Jeanne vindt pa lastig te peilen:

'Je vader is niet van hier,' zei oma Jeanne. 'Sommige vogels strijken ergens neer waar ze niets te zoeken hebben.'

'Pa zit altijd in zijn huis in de tuin hoor,' zei ik.

'Ja,' zei oma Jeanne, 'als je een vogel niet in een kooi stopt zoekt hij er zelf eentje op.' (Van Gestel, 2003, p. 30)

Pa vindt zijn plek op de wereld niet, net als Cham. Als Sibille aan pa vraagt wat heimwee is, zegt hij: 'Heimwee [...] is verdriet. Je kunt het overal krijgen: op feestjes, in je eigen huis of als je een trein ziet weggrijden' (Van Gestel, 2003, p. 30). Heimwee naar iets dat er niet is, naar iets dat niet bestaat, beschrijft pa. Verdriet in brede zin: verdriet om het leven.

Sibille kletst veel met haar moeder tijdens het afwassen. Ma vertelt soms verhalen over pa en Cham. Zo vertelt ze Sibille dat Cham toen hij heel jong was wel eens op de rode sofa in het atelier van zijn vader is gaan slapen. Eerst vond pa dat grappig, maar op een gegeven moment heeft hij de deur afgesloten. Cham werd driftig toen hij dat merkte en vanaf dat moment gaat hij zich anders gedragen.

Hij wil dicht bij zijn vader komen, maar die toegang wordt hem ontzegd. Ook vertelt ma dat pa de schilderijen die hij in zijn ‘molentjesperiode’ maakte, heeft verbrand. Als Cham op een dag is weggelopen en zijn ouders hem bij de molen vinden, wil zijn vader Chams uitgestoken hand niet aannemen. Er ontstaat afstand tussen Cham en zijn vader die zeker met het zojuist besproken Bijbelverhaal vergeleken kan worden. Cham wil dicht bij zijn vader komen en mag dat ook, hij ziet zijn vaders kern, zijn ‘naaktheid’, maar dat wordt zijn vader te veel. Sibille spreekt haar vader aan op zijn ontwijkende gedrag: ‘‘Jij wilt nooit praten,’’ zei ik. ‘Nooit. Je staat altijd met je rug naar ons toe’’ (Van Gestel, 2003, p. 62). Pa weet niet goed hoe hij daarop moet reageren, dus vraagt hij of hij haar mag schilderen. Sibille reageert als volgt:

‘[...] praat je wel es met Cham?’ zei ik nogal luid.
‘Alles is zoals het is,’ zei pa en hij deed nauwelijks hoorbaar de deur open.
‘En het is zo dat je niet met hem praat.’
‘Ach,’ zei pa, ‘een praatje nu en dan kan geen kwaad, het moet alleen geen gewoonte worden.’
(Van Gestel, 2003, p. 63)

Sibille benadrukt de situatie voor haar vader. Hij probeert weg te vluchten, maar door haar directe opmerkingen moet hij wel reageren en gaat hij zelfs een gesprek met Cham aan dat Sibille afluistert. Cham vertelt zijn vader dat hij in zijn gedachten al dood is geweest. ‘‘Onzin,’’ zei pa, ‘het aardige van dood zijn is nu juist dat je het zelf niet weet’’ (Van Gestel, 2003, p. 64). Maar Cham zet de conversatie voort:

‘Ik wil weg,’ zei Cham.
‘Weg?’
‘Weg van hier. [...] Ik heb de hele dag pijn in mijn kop.’
‘Ik heb ook wel es hoofdpijn,’ zei pa, ‘ik let er niet op, vergeet mijn hoofdpijn.’
Cham lachte. Vrolijk klonk het niet.
‘‘t Is pijn in m’n kop,’’ zei hij, ‘‘t is geen hoofdpijn.’ (Van Gestel, 2003, p. 65)

Cham vertelt zijn vader bijna letterlijk over zijn verlangen naar de dood en zijn vader gaat er niet op in. Sterker nog, voor hem is het nu tijd om weg te vluchten, hij maakt een opmerking over de mooie lucht.

‘Ik hou van je,’’ zei Cham.
Pa begreep er niets van.
‘Hè,’’ zei hij, ‘wat krijgen we nou.’

‘Mag ik je zoenen?’ vroeg Cham.

‘Wat een onzin,’ zei pa [...]. (Van Gestel, 2003, p. 66)

Pa verdwijnt gauw naar zijn atelier en Sibille naar haar kamer, want ze heeft op de trap het gesprek afgeluisterd. Opvallend is dat Sibille vertelt wat er gezegd wordt en gebeurt, maar dat ze er niet op reflecteert. Al getuigt de manier waarop ze de situatie beschrijft ervan dat ze de sfeer van het gesprek goed aanvoelt.

De volgende conversatie tussen Cham en pa speelt zich af op de expositie van pa waar Cham dronken verschijnt, de dag voordat hij verdrinkt. Hij treitert zijn vader: “Je schilderijen zijn mij nog steeds iets te groot, pa, maak ze nou alsjeblieft zo klein dat ik ze niet meer kan zien” (Van Gestel, 2003, p. 95). Pa verroert zich niet en Cham vervolgt: “Gaan we morgen naar zee, pa? Samen naar de zee, samen zwemmen” (Van Gestel, 2003, p. 95-96). Nu reageert pa met een afwijzend antwoord. Cham danst om zijn vader heen, kust zijn beide wangen en loopt dan kaarsrecht het atelier uit. Cham benadrukt dat hij zijn vaders kern, zijn naaktheid, kent als hij over zijn schilderijen begint. De schilderijen zijn volgens Cham zelfportretten. Door te zeggen dat pa zijn schilderijen zo klein moet maken dat Cham ze niet meer ziet, uit hij de minachting die hij inmiddels voor zijn vader voelt.

Sibille denkt dat dat de laatste keer is dat pa Cham heeft gezien, maar later vertelt pa haar dat hij hem die nacht in zijn atelier heeft gevonden. Hij lag te slapen op de rode sofa en heeft pa gegroet toen hij binnenkwam. Cham vertelt pa dat hij heeft overgegeven in het atelier en dat hij zich daarvoor schaamt. Pa vertelt Sibille dat hij dan ineens ziet dat Cham nog maar een kind is. Hij ziet zijn zoons ‘naaktheid’ die nacht als Cham dronken bij hem in het atelier ligt. De volgende dag verdrinkt Cham in de zee.

In de Bijbel ziet Cham Noachs (weliswaar letterlijke) naaktheid en dat komt hem duur te staan. In *Die dag aan zee* ziet Cham zijn vaders figuurlijke naaktheid en daar wordt hij voor gestraft. Zijn vader keert zich van hem af, hoezeer Cham ook toenadering probeert te zoeken. Cham verdwaalt op de wereld en in zijn eigen gedachten. Hij hunkert naar de dood en pleegt (vermoedelijk) zelfmoord. Op de laatste avond voor zijn dood ziet pa Chams naaktheid: hij ziet dat zijn zoon nog maar een kind is dat zijn hulp nodig heeft. Hij realiseert zich na Chams dood dat hij die hulp niet heeft kunnen bieden.

3.3.3.2. Pa’s schilderijen

De schilderijen van pa vervullen een belangrijke rol in *Die dag aan zee*. Pa schildert ‘mensjes’ die sprekend op elkaar lijken. Ze kijken niet vrolijk, maar ook niet verdrietig. Ze kijken uitdrukkingloos, volgens Sibille en Cham. Pa’s atelier staat vol met doodskoppen en opgezette vogels en pa zelf is altijd in het zwart gekleed en heeft ‘een witte kop’ (Van Gestel, 2003, p. 187). Leegte stralen de schilderijen uit, maar geen oppervlakkige leegte: diepe intense leegte. Volgens Sibille zijn pa’s atelier en zijn

schilderijen ‘meer pa dan pa zelf’ (Van Gestel, 2003, p. 197). Een terugkerend thema op de schilderijen van pa is Cham.

Het eerste schilderij waarop Sibille haar broer herkent, is een schilderij van een gemeen grijzend hobbelpaard, een even gemene harlekijn en een bleek jongetje met ogen waar geen leven in zit: ‘een doodallenig jongetje’ (Van Gestel, 2003, p. 16). Sibille vraagt haar moeder wie het is en zij vertelt dat het Cham is. Later in het verhaal blijkt Cham het schilderij te kennen. Hij en Sibille zijn ’s avonds in het atelier en Cham is van plan met rode verf ‘help’ op een doek te schrijven als pa binnenkomt. Cham smeert het rood op zijn wangen en zegt:

Wo iets meine viole, ich bien meine viole kwaait, ach hiemel, noen kan ich nicht fuur deer keuning sjielen, ach nein. (Van Gestel, 2003, p. 41)

Waarschijnlijk maakt hij hier de vergelijking tussen het jongetje (hijzelf) en de harlekijn op het schilderij. Een harlekijn maakt grappen en vermaakt het publiek, maar draagt een masker. Achter dat masker bevindt zich tragiek, een serieus gezicht. Cham wil ‘help’ op het schilderij schrijven, maar dan komt pa (‘deer keuning’) binnen en smeert hij de verf als een clown op zijn wangen en zegt hij het bovenstaande. De vraag waarom pa Cham met een harlekijn heeft afgebeeld is waarschijnlijk te beantwoorden aan de hand van de hierboven beschreven naaktheid. Cham zag zijn vaders naaktheid, maar zijn vader die van Cham (nog) geenszins, hij zag alleen een jongen die hem wilde treiteren.

Op vakantie in Griekenland is pa met een nieuw project bezig. De volgende opmerkelijke dialoog speelt zich af:

Uit de smalle hals van het kannetje stak een rare kop zonder ogen en mond, pa was de neus aan het schilderen.

‘Wie is dat?’ vroeg ik.

Pa keek over zijn schouder naar mij.

‘Dat weet je heel goed, Sibille,’ zei hij.

‘Nee, dat kereltje ken ik niet. Wat doet ie in dat vaasje? Daar kan ie nooit meer uit.’

‘Precies,’ zei pa, ‘dat is het thema.’ (Van Gestel, 2003, p. 75)

Pa schildert Cham en Sibille wil niet weten dat het Cham is. Hij tekent hem in een kannetje waarin hij geïsoleerd is. Cham zit gevangen, dat is het thema van het schilderij en volgens pa misschien wel het thema van Chams leven. Gevangen in zichzelf, op de wereld. Net als zijn vader. Alleen heeft pa een piepkleine opening gevonden in de omheiningen van zijn leven: zijn schilderijen.

3.3.4. Verlangen

De personages in *Die dag aan zee* verlangen naar elkaar, zichzelf, het leven en de dood. De meest opvallende verlangens zijn die van Sibille naar Cham en die van Cham naar de zee. Sibille verlangt erg naar haar zwervende, afwezige broer met gevoelens die als verliefdheid voelen en ze is jaloers als hij optrekt met zijn vriendin Jet. Sibille wil hem kennen en dicht bij zich hebben en ligt er wakker van als dat niet lukt.

Cham verlangt intens naar de zee. Hij gaat vaak alleen naar de zee toe en verheerlijkt de zee als een vrouw, een huis. Ook verlangt Cham naar zijn moeder, die tijdens haar zorgzame bezigheden nog afweziger lijkt dan Chams vader, omdat ze Cham niet lijkt te begrijpen. Als ze weg is, wordt Cham ziek, maar als ze er wel is, zoekt hij geen contact met haar. In hoeverre de zee en ma in *Die dag aan zee* een relatie hebben, wordt hier besproken.

3.3.4.1. ‘Stapel op Cham’

Sibille en Cham hebben een hechte band, alleen is Cham vaak van huis of onbereikbaar voor Sibille. Ze is dan ook intens gelukkig als ze hem weer ziet en uit dat in de gebruikelijke treiterige zusjesopmerkingen. Zo beschrijft ze zijn vertrouwde nestgeur om hem vervolgens met woorden te pesten of hem ergens de schuld van te geven. Sibille is stapel op haar ‘rare broer’ (Van Gestel, 2003, p. 43) en is dan ook woedend als ze van een vriendin hoort dat Cham met een meisje omgaat:

‘Ik heb je broer gezien. [...] Hij liep samen met eh... je kent haar vast.’

‘Wie wat?’ zei ik bits.

‘Eh... Jet.’ [...]

‘Nooit van gehoord.’

‘Ze slenterden in de regen, Cham en Jet, samen onder haar jas. ’t Is niet eens een grote jas.

[...] ze deden van alles onder die jas, wat zeg je daarvan?’ (Van Gestel, 2003, p. 47)

Sibille is woedend. Samen met haar vriendinnen gaat ze naar de middelbare school van Cham en zijn vriendin Jet. Ze zien dat Cham Jet komt ophalen en al gauw blijkt waarom Sibille zo boos is:

Waar had Cham dit aan verdiend? Wat deed hij allemaal als niemand op hem lette? En wat zag dat meisje in godsnaam in hem? Lamme spijbelaar, [...] waarom trappen ze je niet van school? Ja, omdat pa ze een peperduur piepklein schilderij heeft gegeven. Zelf kun je niet eens een huisje en een boompje tekenen. (Van Gestel, 2003, p. 48)

Haar zoekende, ongelukkige broer lijkt ineens zielsgelukkig met een ander meisje dan Sibille. Iemand met wie hij zijn leven blijkbaar wil delen, terwijl hij zijn ouders en zusje links laat liggen. Het bevalt Sibille geenszins. Haar vriendinnen lachen haar uit: “Ze is een kleine heks, ze spreekt verwensingen uit, ze tovert Cham in haar macht” (Van Gestel, 2003, p. 50). Sibille is zo jaloers dat de opmerking uitkomt. Ze treft het gelukkige stel in hun huis en Cham irriteert zich aan Sibilles jaloerse opmerkingen. In de volgende scène wordt Sibille wakker en weet ze niet waar ze is. Ze blijkt Cham en Jet scheldend achtervolgd te hebben en is toen aangereden door een vrachtwagen, zonder ernstige gevolgen. Cham voelt zich extreem schuldig. Het beeld van zijn, in zijn ogen, ‘door zijn schuld’ bijna-dode zusje brengt twee dingen teweeg. Hij vindt dat zijn zusje meer van zijn aandacht verdient en maakt een einde aan de relatie met Jet. Ook doet de confrontatie met de dood na het ongeluk met Sibille hem verlangen naar de dood. Dat verlangen vertelt hij aan zijn vader, die dat, zoals eerder beschreven, bagatelliseert.

Chams schuldgevoel brengt hem weer dichterbij Sibille en daar geniet ze van. Later in het verhaal vraagt ze Cham, als ze op zijn bed zitten en Cham met haar haren speelt, of hij het ook zo gek vindt dat zij geen andere pa en ma hebben. Cham geeft aan dat hij dat ook vindt, waarop Sibille vervolgt dat ze het een stuk minder gek vindt dat hij haar broer is. Sibille voelt zich sterk met Cham verbonden en hij zich ook met haar. Als Cham op een later moment in het boek overleden is, leest Sibille Job voor uit Hans en Grietje. Ze schrijft dat ze van het beeld houdt waarin Hans en Grietje vrolijk door het bos lopen en helemaal niet boos zijn op hun ouders, terwijl die hen daar wel hebben achtergelaten. Daarin zit een relatie met haar eigen gevoel. Pa en ma zijn twee totaal verschillende mensen die allebei geen idee hebben van wat er zich om hen heen afspeelt. Ze ondersteunen hun kinderen niet in hun groei naar volwassenheid, keren zich er zelfs van af. Zolang Hans en Grietje samen zijn, maakt het hen niets uit wat hun ouders hebben gedaan en dat geldt blijkbaar ook voor Sibille. Het is niet waarschijnlijk dat Cham er ook zo over denkt, maar hun band helpt Cham in elk geval het leven nog een beetje positief te benaderen.

Sibille vraagt zich af of ze echt verliefd is geweest op Cham en formuleert daar geen antwoord op. Waarschijnlijk is het geen verliefdheid geweest, maar een verlangen om zich samen met haar broer tegen de rest te keren, om hem vast te houden, dicht tegen haar aan om het onbewuste waarschijnlijke te proberen te voorkomen. Om een definitief afscheid uit de weg te gaan.

3.3.4.2. De zee

*Hoort gij de zee achter mijn hart?
Dan zal ik heen zijn,
en gij zult met de zee alleen zijn.
De golven zullen breken in uw hart.*

*En aan uw lippen zal de pijn,
en aan uw oogen zal de blindheid zijn
van het bittere schuim.*

*Toen sprak zij, die haar oogen niet ontsloot:
'Ik weet het al; maar zwijg nu stil.
Wat kan mij deren, die de liefde wil
tot in den dood...' (Roland Holst, 1917, 'Twee mensen')*

Voorin het boek *Die dag aan zee* wordt de zin 'en gij zult met de zee alleen zijn' geciteerd. Daarna begint het verhaal. Dit citaat komt uit het gedicht van A. Roland Holst. Vooral de bovenstaande passages uit het gedicht zijn interessant in deze bespreking. Cham laat Sibille de zee achter zijn hart horen door haar mee te nemen naar de zee en haar te vertellen over zijn verlangen. Uiteindelijk zal ze met de zee alleen zijn en zal ze zich blind houden voor dat wat ze heeft aangevoeld. Cham wil de liefde van de zee – die hij als vrouw ziet – tot in de dood ervaren. Sibille weet dat, respecteert dat, maar schrikt zich wezenloos als ze merkt dat het daadwerkelijk gebeurt. Het bovenstaande gedicht beeldt deze (voor)gevoelens uit.

De eerste keer dat Cham Sibille meeneemt naar het strand en haar uitlegt waarom hij de zee zo mooi vindt, zegt ze dat hij niet meer mag praten. Cham houdt meteen op. Sibille weet dat hij niet alleen van het natuurschoon geniet, maar dat zijn liefde dieper gaat. Cham vraagt haar waarom de zee haar huis niet zou kunnen zijn en neemt zijn hoed af voor de zee. Een gebeurtenis die Sibille voor zichzelf houdt.

Opvallend in *Die dag aan zee* is de rol van de vrouwelijke personages (ma, Sibille, oma Jeanne en Chams vriendin Jet). Zij staan volop in het leven en hebben elk op hun eigen manier een zorgende rol. Vrouwen en de dood staan dicht bij elkaar omdat het vrouwelijke lichaam het enige tegenwicht is dat aan de dood geboden kan worden (James, 2009, p. 9). In *Die dag aan zee* staan Jet, ma en Sibille het dichtst bij Cham en alle drie hebben ze ook een relatie met Chams leven en met zijn dood. Cham verlangt naar zijn moeder, hoewel ze hem niet begrijpt. Het enige wat ze voor hem kan doen, is zorgen. Als Sibille haar vraagt of ze hoopt dat Cham ziek wordt (om hem te kunnen verzorgen), kan ze

dat niet ontkennen. Als ma om Cham heen is, kan hij niets met haar, maar zodra ze weg is, wordt hij ziek van verlangen naar haar. Ook pa verlangt naar ma blijkt uit het schilderij dat hij *De zwijgzame meerderheid* noemt. Hij schildert ma met Sibille in haar buik twintig keer op het doek. Het beeld van zijn vrouw, die noch het karakter van haar man noch dat van haar zoon begrijpt, met nieuw leven in haar buik. Terwijl pa en Cham worstelen met het leven, brengt ma nieuw leven. Een interessant contrast.

Opvallend is verder dat Cham de zee een vrouw noemt, dat zijn moeder voor het eerst menstrueert in de zee en voor het eerst zoent op het strand. Ook de menstruatie van Sibille hangt samen met de dood van Cham. In de nacht dat Cham dood gevonden wordt, wordt Sibille ongesteld. Cham verliest het leven en Sibille kan vanaf dan nieuw leven brengen. Een schril contrast. De dood van Cham is voor Sibille letterlijk het moment waarop ze van een meisje een vrouw wordt. Sibille zal zich elke maand realiseren dat ze vruchtbaar is geworden op het moment dat haar broer dood aanspoelt op het strand. Haar vruchtbaarheid heeft zo een verband met de dood (James, 2009, p. 27). In dit licht is ook Chams band met de maan opmerkelijk. De maan zorgt voor eb en vloed, maar ook voor de maandelijke cyclus van de vrouw en zo staan die drie sterk met elkaar in verbinding.

De rol van Jet illustreert de nieuwsgierigheid van Cham naar seksualiteit die vrij snel samengaat met de kennismaking met de bijna-dood van zijn jaloerse zusje. Een samenkomst van omstandigheden die zijn verlangen naar de (vrouwelijke) zee vergroot. Cham vertelt Sibille over de kleine zeemeermin die haar ziel verliest en zegt haar dat hij de zijne heeft 'verpatst' aan de zee. Op de dag dat ze samen naar zee gaan, vertelt Cham Sibille over zijn angsten en zijn verlangens:

'De zee is een vrouw,' zei Cham. 'Ze betovert je en slokt je op.'

Ik tikte op mijn voorhoofd.

'Hiero ben je,' zei ik.

'Gelijk heb je,' zei hij.

Hij liep weg van zijn kleren en van mij. (Van Gestel, 2003, p. 111)

Als Sibille wakker wordt, is ze alleen met de zee. In paniek rent ze over het strand. Als ze haar ouders ziet, vertelt ze hen wat Cham haar vertelde. Haar vader is meteen alert:

'Zo,' zei hij, 'wanneer zei die jongen dat dan?'

'Vandaag.'

'Tegen jou?'

'Tegen mij.'

'Toen ging ie zwemmen?'

Ik knikte.

'In de zee die volgens hem een vrouw is?'

'Nou ja.' (Van Gestel, 2003, p. 124)

Later die dag, als Sibille in bad ligt, denkt ze aan oudere mensen die per ongeluk in bad verdrinken omdat ze terug verlangen naar het zwemmen in de buik van hun moeder (Van Gestel 2007, p. 126). Een beeld dat past bij de zee als vrouw.

3.4. *Mijn laatste dag als genie*

De kanaries zijn terug op hun stok gekropen. Ze zijn stil. Piepen heeft geen zin meer.

(Wigersma, 2007, p. 74-75)

Mijn laatste dag als genie (2007) gaat over beste vriendinnen Fay en Meije. Totaal verschillend van elkaar – Fay is gothic, Meije zichzelf - zijn ze onafscheidelijk. Ze komen dagelijks bij elkaar over de vloer, doen leuke dingen, praten over hoe het is om een vrouw te worden, over jongens en ze delen hun grootste geheimen met elkaar. Althans, dat doet Fay. Meije is wat stiller, schrijft veel in haar dagboek en voelt zich vaak slecht. Als ze op een dag valt op school en haar heup breekt, wordt er in het ziekenhuis uitgebreid onderzoek gedaan: ze blijkt kanker te hebben door haar hele lichaam en het is niet meer te genezen. Haar familie en beste vriendin verzamelen zich om haar heen om haar tot op het laatste moment bij te staan. Na een paar zware weken overlijdt Meije.

Voor haar overlijden vraagt Meije Fay haar dagboek te verbranden als ze er niet meer is en Fay belooft haar dat te doen. Als Meije overleden is, besluit Fay het dagboek toch eerst te lezen. Ze komt tot een schokkende ontdekking: Meije heeft altijd geweten dat ze ernstig ziek was en heeft het bewust niet gemeld omdat ze dood wilde. Door te sterven aan de ziekte waarvan ze afweet, wil ze voorkomen dat haar omgeving boos op haar is omdat ze er bewust voor kiest niet verder te leven. Dit lijkt haar daarom de beste oplossing: iedereen zal medelijden met haar hebben en bij haar zijn als haar leven ten einde komt. Fay weet niet wat ze leest, haar verdriet zet zich om in woede die ze niet kan uiten, want niemand weet van Meije haar doelbewuste daad. Op de dag van Meijes crematie neemt Fay een bijzondere beslissing: ze vertelt de waarheid. Als ze het woord krijgt tijdens de crematie leest ze leest passages voor uit Meijes dagboek. Iedereen is met stomheid geslagen. Een grote chaos is het gevolg en op dat moment geeft Fay Meije een plekje in haar hoofd, in haar leven.

3.4.1. Abstracte motieven *Mijn laatste dag als genie*

In *Mijn laatste dag als genie* (2007) van Tanneke Wigersma staat de dood van Meije centraal. Ze overlijdt aan kanker aan het einde van het eerste deel van het boek. In het tweede deel, waarin de fragmenten uit haar dagboek centraal staan, blijkt dat ze al langer wist van haar ongeneeslijke ziekte en het voorland van de dood en in het derde deel vertelt haar beste vriendin Fay de waarheid op Meije haar crematie.

Fay en Meije zijn de hoofdpersonages in *Mijn laatste dag als genie*, maar vooral het perspectief van Meije wordt belicht. Toch zal het Fay zijn die in deze analyse besproken wordt. Zij is namelijk, net als Luuk en Sibille in achtereenvolgens *Gebr.* en *Die dag aan zee*, het personage dat moet omgaan met een verlies.

Het eerste abstracte motief dat centraal staat in de bespreking van *Mijn laatste dag als genie* is vriendschap. De hechte vriendschap tussen Fay en Meije komt in het eerste deel van het boek naar voren. Ook als Meije ernstig ziek blijkt en ze bijna komt te overlijden, blijft Fay aan haar zijde. Fay is bang, boos en verdrietig en vertelt Meije hierover. Fay's openheid helpt Meije zowel tijdens haar leven als bij proces van haar naderende dood. Als eerste concrete motief zal Fay's karakter besproken worden in relatie tot dat van Meije, als tweede wordt Fay's omgang met Meijes ziekte en dood besproken.

Het tweede abstractie motief dat centraal staat, is waarheid. Fay's openheid staat tegenover Meijes geslotenheid. Meije is introvert, maar dat ze informatie achterhield, leest Fay pas in haar dagboek. Het dagboek van Meije is hierbij het eerste concrete motief. Het volgende concrete motief is dat van de vogels die een centrale rol vervullen in *Mijn laatste dag als genie*. In de rouwverwerking van Fay spelen de vogels een belangrijke rol. Ze twijfelt of ze eerlijk moet zijn over wat ze gelezen heeft in het dagboek van Meije en voert daar in haar hoofd discussies over met zichzelf. Deze discussies worden beschreven als het beeld van kanaries in haar hoofd die kwetteren over wat ze wel of juist niet moet doen. De rol van deze kanaries en van andere vogels die voorkomen in de roman zal worden besproken als tweede concrete motief dat vorm geeft aan het abstracte motief waarheid.

3.4.2. Vriendschap

Een opvallend duo zijn Meije en Fay. Meije is rustig en introvert, onopvallend gekleed, maar blijft niet onopgemerkt door haar eigenzinnige karakter. Fay is druk en extravert, opvallend gekleed en heeft een toegankelijk karakter. Fay en Meije zijn elkaars tegenpolen en vinden daarom bij elkaar wat ze niet in zichzelf vinden. Zo leert Fay van Meijes rust en serieuze blik op het leven en geniet Meije van Fay's theatrale emoties en humor. Hoe het karakter van Fay ten opzichte van dat van Meije tot uiting komt in hun vriendschap zal hieronder als eerste concrete motief worden besproken.

Hoewel Fay geen focalisator is op het moment dat Meije ziek wordt, komt haar houding op dat moment duidelijk naar voren door de ogen van Meije. Als Meije is overleden wordt Fay focalisator, dan wordt duidelijk hoe ze zich voelt. De invloed van Meijes ziekte en naderende overlijden op hun vriendschap wordt beschreven en in het kort worden ook Fay's emoties belicht voordat ze achter Meijes geheim komt.

3.4.2.1. 'De hele Fay'

Fay worstelt met zichzelf en doet dat niet in stilte. Ze heeft een uitbundige persoonlijkheid en wil opgemerkt worden. Ze staat midden in het leven en wil er met volle teugen van genieten, ze haat het dan ook als ze daarin belet wordt. Fay zoekt naar zichzelf, naar de mensen om haar heen. Ze zoekt naar het leven en er zijn twee mensen die ze daar absoluut niet bij kan gebruiken: haar ouders.

Fay wordt geïntroduceerd als gothic, ze kiest voor zwart, de kleur die de dood representeert (Haneveld, 1995, p. 51), maar heeft geen zwaarmoedige visie op het leven. Integendeel, Fay is extravert en vrolijk. Samen met Meije maakt ze de saaie uren op school leuk en ook daarbuiten heeft ze het gezellig. Fay fantaseert graag, vooral over jongens. Zo vertelt ze Meije als ze samen op de boot naar Terschelling gaan, over een seksuele fantasie:

'Hij kust mijn borsten. Hij kust mijn buik. Hij steekt heel even het puntje van zijn tong in mijn navel, terwijl zijn hand mijn rok omhoogschuift en een natte speelplek voor zijn vingers vindt.'
(Wigersma, 2007, p. 17-18)

'Regelrechte porno, Fay,' (Wigersma, 2007, p. 18) reageert Meije op Fay's fantasie. Meije is niet zo met liefde en seks bezig, maar Fay kan er wel met haar over praten en dat vindt Fay fijn.

Fay is vijftien en bevindt zich in de, eerder besproken, midden adolescentie. Ze wordt zich steeds meer bewust van de wereld om haar heen, van zichzelf en van haar leeftijdsgenoten. Seksualiteit gaat haar interesseren en ze is smoorverliefd op schoolgenoot Floor. Fay keert zich tegen haar ouders, terwijl ze op school juist goed in de groep ligt en veel vrienden heeft. Dit kan te maken hebben met de verschuivende aandacht van de zorg van liefhebbende ouders naar eenzelfde diepgaande band met leeftijdsgenoten (Meeus, 2002, p. 28).

Fay heeft vooral een band met Meije. In de klas schrijven ze briefjes aan elkaar over de leraar en over leuke jongens. In de pauze vraagt Fay Meije hoe ze eruit ziet: '[...] niet als vriendin maar als vrouw' (Wigersma, 2007, p. 24). Als Meije haar complimenteert, is ze klaar voor een gesprekje met Floor, maar als Fay hem uiteindelijk ziet, wordt ze verlegen. Fay wil het leven aangaan in alle facetten, maar bevindt zich op de grens tussen kind en volwassene. Haar dromen en verlangens uit ze theateraal, maar de verwezenlijking ervan kan wat haar betreft nog wel even wachten. Ze ergert zich dan ook vreselijk als haar moeder zich met haar leven bemoeit:

'Je hebt al heel lang geen vriendje meer gehad. Edwin was leuk.'

'Edwin had wandelende takken.'

'Ik zou het zo leuk voor je vinden. Wat vind je van de buurjongen?'

Fay gooit het mes neer en beent de keuken uit. (Wigersma, 2007, p. 27)

Op haar kamer luistert ze naar de muziek van *Evanesence* met teksten over 'the dark inside' en 'the nothing I've become'. De kwetterende kanaries in haar hoofd worden voor het eerst beschreven als Fay een sigaret opsteekt. De kanaries kwetteren dat ze het niet moet doen, dat het niet mag, maar ze doet het wel. Ze krijgt huisarrest voor de sigaret, maar Meije mag nog wel langskomen. Ze leest Fay een mooi gedicht voor, Fay leest haar ook een gedicht voor dat over seks gaat en daar lachen de meiden om. Fay brengt lucht in Meijes leven, maar Meije ook in dat van Fay omdat ze er altijd is en Fay alles met haar kan delen. Zo vertelt Fay Meije over de kanaries in haar hoofd die tegen haar praten over zowel positieve als negatieve dingen. Dat Meije minder vertelt, valt Fay niet op omdat haar vriendin introverter is. Ze leest zwaardere gedichten en is nog niet zo geïnteresseerd in jongens. Fay vindt dat niet raar, zo kent ze haar vriendin.

3.4.2.2. Meijes ziekte en dood

'Eikel!' roept Fay de jongen na. Ze valt op haar knieën naast Meije op de gladde vloer.

'Meije?! Meije?!' Maar Meije reageert niet. 'Kan iemand helpen!' schreeuwt Fay. 'Help haar dan!' (Wigersma, 2007, p. 50)

Meije valt op school en breekt haar dijbeen. De artsen vinden dit opmerkelijk, omdat het dijbeen bijna verbrijzeld is en dat niet gewoon is bij zo'n val. Ze onderzoeken haar uitgebreid en concluderen dat ze kanker heeft in een heel ver stadium. Behandeling is niet meer mogelijk.

Meije ligt thuis in bed als de eerste keer wordt beschreven dat Fay bij haar langskomt. Fay is open tegen haar vriendin. Ze zegt dat ze heeft bedacht dat het misschien beter zou zijn geweest als ze geen vriendinnen waren, dan zou ze Meije niet haar hele leven moeten missen. Ze gaat haar vriendin niet uit de weg en praat zelfs met haar over haar aankomende rouwverwerkingsproces. Meije vindt dat prettig, maar voelt zich ook enorm schuldig, al weet Fay niet precies waarom. Ze vraagt Fay haar dagboek na haar dood te verbranden en Fay stemt in: 'Voor jou doe ik alles' (Wigersma, 2007, p. 59). Het is opvallend dat Meije dat aan haar vriendin vraagt, want als ze er echt zeker van wil zijn dat haar geheim nooit ontdekt wordt, zou ze het dagboek zelf verbranden en verstoppen. Dat doet ze niet; ze legt haar levensgrote geheim in Fay's handen, misschien omdat ze wil dat de waarheid toch bekend wordt.

Op school heeft Fay het moeilijk. Ze legt een leraar die haar apart neemt, uit dat niemand meer op haar reageert zoals vroeger, niemand zegt iets over haar felle kleur haar, terwijl ze er nu juist behoefte aan heeft dat alles normaal is. Iets wat erg past bij de omgang van adolescenten met een naderend verlies: ze willen wel opvallen, maar niet 'negatief'. Zo krijgen ze het gevoel niet meer voor vol te worden aangezien (Vanden Abbeele, 2004, p. 77). De leerkracht laat Fay naar huis gaan.

Op de laatste dag van Meijes leven maken Fay en Meije nog grapjes. Als Meije voor de grap geen antwoord wil geven op een vraag die Fay stelt, zegt Fay: 'Je gaat toch dood' (Wigersma, 2007, p. 63). Dit is de kant van Fay die Meije aantrekt: grappig en teatraal. Later op de avond horen de ouders en broer van Meije en Fay tijdens het eten het dagboek van Meije met een bons op de grond vallen en zien ze hoe 'het laatste beetje Meije haar lichaam' verlaat (Wigersma, 2007, p. 64). Het eerste deel van het boek eindigt hier.

In het tweede deel is Fay de focalisator. Ze komt thuis nadat ze Meijes overlijden heeft meegemaakt. Haar ouders staan letterlijk op haar te wachten, maar zij zit figuurlijk niet op hen te wachten. Ze rent naar haar kamer en het opmerkelijke is dat ze nu Meije net is overleden haar zwarte make-up van haar gezicht haalt. Ook komt haar witte lichaam tevoorschijn onder haar zwarte kleren. Dit zou enerzijds geïnterpreteerd kunnen worden als de verhulde ik van Fay achter het zwarte masker en anderzijds als beeld van Meije die na een ernstige ziekte vandaag is overleden.

Fay gebruikt het zwart van de dood om zich te verstoppen, maar niet op het moment dat ze alleen op haar kamer komt na het overlijden van haar beste vriendin. Ze stroopt het zwart van zich af en ziet daar het meisje staan dat ze nog maar zelden ziet, maar nu niet uit de weg kan gaan. Fay's witte lichaam dat onder haar zwarte omhulsel vandaan komt, kan ook als Meijes overlijden geïnterpreteerd worden: het leven had voor haar een negatievere betekenis dan de dood. Ze liet het zwart van het leven achter zich voor de verlichting: de witte kleur van de dood (Haneveld, 1995, p. 51). Fay slaat het dagboek van haar vriendin open om haar nog even dicht bij zich te voelen, maar die actie pakt anders uit dan verwacht.

3.4.3. Waarheid

Na Meijes dood staat niet alleen Fay's rouwverwerking centraal. Fay komt namelijk achter een groot geheim door Meijes dagboek te lezen, een geheim dat met haar dood te maken heeft. Meije blijkt al veel langer geweten te hebben dat ze ziek is en het komt haar goed uit. Ze heeft de kankertumor langzaam meester laten worden van haar lichaam. Dit leest Fay in het dagboek van Meije. De manier waarop ze met deze kennis omgaat, wordt als eerste concrete motief besproken.

Het tweede concrete motief zijn de vogels die een centrale rol vervullen in *Mijn laatste dag als genie*, zeker op het moment dat de waarheid aan het licht komt. Meijes verlangen naar de dood wordt

door vogels gesymboliseerd en Fay's gedachten worden door kanaries uitgebeeld. Wat deze vogels met elkaar te maken hebben, wordt beschreven in de bespreking van het tweede concrete motief.

3.4.3.1. Dagboek van Meije

Fay leest in Meijes dagboek, maar heeft er een slecht voorgevoel over, zo getuigen de kanaries in haar hoofd: 'Ze fluiten moord en brand' (Wigersma, 2007, p. 68). Dit gevoel heeft ook te maken met de belofte die Fay Meije gedaan heeft over de verbranding van het dagboek.

Hoewel Meije meteen schrijft over haar moeilijke binnenkant en over de afspraak bij de dokter, schrikt Fay pas als ze het volgende leest: 'Dan ben ik maar ziek, wat kan mij dat schelen' (Wigersma, 2007, p. 73). Fay kan het (nog) niet bevatten en leest verder. Ze besluit net zo lang door te lezen tot ze weet wat er precies aan de hand is. Als Meije schrijft over de verschillende zelfmoordacties waarover ze heeft nagedacht, maar dat dit haar toch het beste lijkt, zegt Fay hardop:

'Dit kan niet. [...] Daar was ik bij! Ik heb naast haar gezeten in de klas. In de tuin. We zaten elke pauze samen. Op haar kamer. En ik heb niks gezien! Meije zou zoiets nooit doen! Het is verzonnen!' (Wigersma, 2007, p. 76)

Fay probeert te ontkennen wat ze leest omdat ze niet kan bevatten dat haar beste vriendin zelfmoordneigingen heeft gehad en dat zij daar niets van heeft geweten. Als Meije schrijft dat ze liever geen lichaam wil hebben en daarom stopt met eten, dat ze een en al angst is en dat de ziekte haar leven mag stoppen, realiseert Fay zich dat dit zo serieus is dat het niet verzonnen kan zijn. Ze gooit het boek weg, stuurt haar bezorgde moeder weg en slaat met haar handen tegen haar hoofd: 'Zo hard dat de kanaries van schrik overal poepen' (Wigersma, 2007, p. 78). Ze besluit weer verder te lezen en leest hoe Meije beschrijft dat ze steeds zieker wordt en hoe ze haar eerste zoen ervaren heeft. Fay leest een heel stuk zonder dat ze reageert op wat Meije schrijft, maar ineens lijkt ze iets te herkennen.

*[...] Meije zei, zomaar uit het niets, langzaam: 'Dit wil ik niet.'
Ik wilde dit ook niet. Ik wilde ook terug naar de basisschool.
Maar wilde ze... toen al?' (Wigersma, 2007, p. 82)*

Uit de dagboekfragmenten blijkt dat Meije depressief is, Fay's verbazing is dan ook niet verwonderlijk. Wat wel verwonderlijk is, is dat niemand aan Meije gemerkt heeft dat er iets met haar aan de hand is geweest. Het is dan ook waarschijnlijk dat Meije al veel langer ziek was – de kanker was immers door haar lichaam verspreid – en dat de ziekte een uitwerking heeft gekregen op haar kijk op het leven en zo onderdeel is geworden van haar karakter. Meije beschrijft hoe makkelijk het is om

een masker op te zetten en gewoon te doen alsof je vrolijk bent. Fay barst in tranen uit en zegt tegen haar spiegelbeeld:

'Je bent gevluht uit deze zogenaamde vreselijke ellende, weg van ons, van mij, en je hebt een ongelooflijke troep achtergelaten. Maar jij hebt er geen last meer van. Dat is inderdaad geniaal. Ik heb het ook niet altijd leuk, maar ik zoek door. Ik geef niet zomaar op.' (Wigersma, 2007, p. 87)

Dat Fay dit hardop tegen haar spiegelbeeld zegt, kan erop wijzen dat ze Meije al een plaats in zichzelf heeft gegeven (Seelinger Trites, 2000, p. 118). Ook wijst ze op haar eigen zoektocht waarmee ze door de dood van Meije geconfronteerd wordt. Voor een midden adolescent, de fase van adolescentie waarin Fay zich volgens de theorie van Bernts (2001) en Meeus (2002) bevindt, zijn vriendschappen belangrijk. Als er aan zo'n hechte band een eind komt, is de verwerking daarvan extra moeilijk omdat deze hechte vriendschappen een brug slaan tussen de afhankelijkheid van ouders naar onafhankelijkheid. Als deze brug wegvalt, staan adolescenten er alleen voor: ze willen niet naar hun ouders, hun leeftijdsgenoten zullen hen niet begrijpen, dus worden ze geconfronteerd met zichzelf (Vanden Abbeele, 2001, p. 95). In het geval van Fay is dit precies wat er gebeurt: ze wil geen steun van haar ouders, ergert zich aan het feit dat haar schoolgenoten haar anders behandelen en wordt alleen op haar kamer geconfronteerd met Meijes geheim en haar eigen intense emoties.

Fay komt erachter dat haar beste vriendin niet eerlijk tegen haar is geweest in hun vriendschap en dat confronteert haar met zichzelf. Ze vraagt zich af waarom ze niets heeft gezien, een hele logische vraag waar het zelfdoding betreft (Demyttenaere, 2006, p. 20). Na Fay's ontkenning van dat wat ze heeft gelezen is er nu ruimte gekomen voor haar woede (Kübler-Ross & Kessler, 2006, p. 35). Fay zegt hardop dat ze drie keer voor de klas heeft gestaan om over Meijes naderende dood te praten. Ze beschrijft hoe pijnlijk dat is geweest en vraagt Meije of ze nu weer voor de klas zal gaan staan om hen de waarheid over Meije te vertellen. Ze wacht even op antwoord en leest dan weer verder in het dagboek.

Naarmate het einde van het dagboek nadert, schrijft Meije spijt te hebben van haar actie. Er zijn evenveel dingen die ze van het leven zal missen als dingen die ze niet zal missen. 'Kon ik maar terug...' (Wigersma, 2007, p. 101). Fay voelt allerlei emoties tegelijk. Ze is kwaad op zichzelf omdat ze niets heeft gemerkt, blij dat Meije het zelf ook moeilijk gevonden heeft, maar vooral verdrietig.

Op de dag van de crematie staat Fay voor een dilemma: gaat ze de waarheid vertellen of niet? Ze vertrekt die dag richting het huis van het gezin van Meije, de familie Vinckevleugel. Aangekomen bij het huis waar ze jaren achter elkaar bij Meije langskwam, verbaast ze zich over het feit dat het

helemaal niet veranderd is, terwijl er zoveel gebeurd is. Ze bezoekt Meije op haar kamer, de plek waar Meijes dood letterlijk fysieke ruimte inneemt. Ze probeert de rouwe weg te vegen van haar gelige gezicht en voelt de kou van de dood: 'Het is [...] niet de kou van een toegestoken winterhand, want daar voel je de warmte die eronder zit, nog doorheen. Deze kou is kou zonder warme onderlaag. Koud tot op het bot' (Wigersma, 2007, p. 115). Fay spreekt met Meije en vraagt haar wat ze moet doen tot ze onderbroken wordt door de buurvrouw die van beneden roept dat er koffie is. Als de familie en Fay afscheid nemen van Meije vergeet Fay bijna de tas met spullen die ze Meije mee wil geven, zo verwarrend en moeilijk vindt ze de situatie. De kanaries in haar hoofd kwetteren en vliegen druk heen en weer.

Als Fay het woord krijgt op de crematie kan ze haar geheim niet langer voor zich houden. Ze leest passages voor uit het dagboek van Meije. De mensen in de zaal kijken haar met open mond aan als het hen duidelijk wordt wat er aan de hand is geweest:

'Waarom heb ik het niet gezien? Waarom kon ze me niet vertrouwen? Ze heeft het me niet durven vertellen.' Tranen glijden over Fay's wangen. 'Ik had haar kunnen helpen,' piept ze. 'Ik had haar moeten helpen.' (Wigersma, 2007, p. 127)

Omdat de crematie uitloopt, wil de volgende groep voor de erop geplande crematie al naar binnen. Er ontstaat een ontzettende chaos in de zaal. Vanuit symbolisch perspectief bezien zou deze chaos Fay's rust kunnen omschrijven. In de mythologie ontstond de aarde, het houvast, uit de chaos (Haneveld, 1995, p. 26). Fay is op het moment dat de chaos uitbreekt, de enige die er niet middenin staat, samen met Meijes broer Sander die Fay dan aangeeft het dagboek van zijn zus te willen lezen. Fay kan met de openbaring van de waarheid het leven van Meije op dat moment een plek geven in haar eigen leven: ze geeft Meije een plaats naast de kanaries die haar leven symboliseren. In haar leven heeft ze kennism gemaakt met de dood en dat doet haar groeien (Seelinger Trites, 2000, p. 118). Waar ze aan het begin van het verhaal vrij en redelijk ongecompliceerd in het leven staat, zegt ze Meije dat ze in het vervolg kritischer zal zijn in haar zoektocht naar de waarheid. De dood van haar beste vriendin Meije maakt Fay bewust van haar eigen leven, van haarzelf (Seelinger Trites, 2000, p. 120).

3.4.3.2. Vogels

In *Mijn laatste dag als genie* komen veel vogels voor. Zo heeft Fay kanaries in haar hoofd en worden de begrafenisondernemers beschreven als kraaien. De familienaam van Meije is Vinckevleugel; Meije zegt tegen een hommel dat ze ook zou willen kunnen vliegen, ze heeft vroeger gedroomd dat ze een engel was en is gek op gedichten over uilen. Het volgende gedicht maakt veel duidelijk over de vogels met betrekking tot Meije:

Lieve doodswens

Morgen houd ik op als mens te bestaan

Ik trek een snavel en honderdduizend bruine veertjes aan

Ik word koning met opgeheven staart

Ver van die kamer waarin de dood

mijn koortsig hoofd kust,

ben ik koning. (Wigersma, 2007, p. 87)

Meije wil wegvliegen van de plek waar ze is, de vogels hebben met vrijheid te maken waar het Meijes verlangen betreft. Vrijheid om weg te gaan uit haar zieke lichaam en te kunnen ontsnappen uit haar depressieve gedachten. De uilen waar Meije zo graag over hoort, staan volgens Haneveld (1995, p. 41) symbool voor de dood, net als de kraaien op de crematie, een beeld dat meer voor zich spreekt. De kanaries in het hoofd van Fay staan juist voor leven, voor haar gedachten. Ze zouden als symbool voor introspectie kunnen worden beschreven.

Een opvallend contrast in het beeld van de vogels voor Meije en Fay is dat de kanaries zich in Fay's hoofd bevinden, terwijl de vogels waar Meije naar verwijst haar verlangen uitdrukken. Meije wil een vogel worden en kunnen wegvliegen uit het lichaam, uit het leven dat ze leeft. De vogels zijn een letterlijk verlangen voor haar, terwijl de vogels in Fay's hoofd een metafoor zijn voor haar gedachten. De kanaries zitten opgesloten in haar hoofd: zij leeft met haar gedachten, terwijl Meije naar vogels zoekt buiten haarzelf.

De vogels in *Mijn laatste dag als genie* staan symbool voor zowel het leven als de dood en vormen een verbindend motief tussen Meije en Fay. Dit verbindende motief van de vogels geeft Fay aan het einde van het verhaal de ruimte Meije een plek te geven in haar leven. In haar hoofd vol druk rondfladderende kanaries is de rust van Meije ook geen overbodige luxe.

4. Conclusie en discussie

De dood zorgt er volgens Seelinger Trites (2000, p. 117) voor dat jonge protagonisten in adolescentenromans grip krijgen op het leven. Als ze kennis maken met de macht van de dood worden ze met hun eigen sterfelijkheid geconfronteerd. Adolescenten zien de dood als het definitieve einde van alles, maar ervaren dat het leven doorgaat als er iemand in hun omgeving overlijdt. Omdat ze zowel geestelijk als lichamelijk volop in ontwikkeling zijn, wijkt het rouwverwerkingsproces van adolescenten af van dat van volwassenen (Vanden Abbeele, 2004, p. 76). Vaak wijzen adolescenten zowel de steun van familie als van vrienden af en zoeken ze liefst alleen naar een manier om de dood van een dierbare een plek te geven (Vanden Abbeele, 2004, p. 77).

In de boeken die centraal staan in dit onderzoek zoeken drie adolescenten protagonisten uit of en zo ja hoe ze het definitieve einde van alles een plek kunnen geven in hun eigen leven. De onderzoeksvraag die in dit onderzoek centraal staat en die in dit hoofdstuk beantwoord zal worden, is de volgende:

Welke rol spelen dood, rouw en rouwverwerking in het identiteitsvormingsproces van protagonisten in drie hedendaagse Nederlandstalige adolescentenromans?

De romans *Gebr.* (1996) van Ted van Lieshout, *Die dag aan zee* (2003) van Peter van Gestel en *Mijn laatste dag als genie* (2007) van Tanneke Wigtersma hebben centraal gestaan in de analyse. Totaal verschillende boeken met als enige overeenkomst de dood van een belangrijk personage, een ervaring die de protagonist een plek probeert te geven.

Maus (*Gebr.*), Cham (*Die dag aan zee*) en Meije (*Mijn laatste dag als genie*) zijn de personages die overlijden of al overleden zijn in de romans. Maus overlijdt aan de ziekte van Wilson, Cham verdrinkt in de zee en Meije overlijdt aan kanker. Alleen is de duidelijkheid over deze doodsoorzaken niet zo vanzelfsprekend als het hier nu staat. De dood wordt in alle drie de boeken met mysterie omgeven. Zo weet niemand voor Maus' dood (behalve misschien Maus zelf) dat hij een ernstige ziekte heeft, staat de vraag centraal of Cham nog wel wilde leven toen hij besloot diep de zee in te zwemmen en blijkt Meije haar ziekte te gebruiken om haar doodswens in vervulling te laten gaan. Hieronder wordt eerst samenvattend beschreven wat er naar voren is gekomen tijdens de analyse van deze boeken, daarna worden deze resultaten met elkaar vergeleken om tot een antwoord te komen op de bovenstaande onderzoeksvraag.

In *Gebr.* wordt de verhaallijn bepaald door een handeling die te maken heeft met de verwerking van de dood van Maus: zijn spullen worden verbrand in de tuin. Dit is een idee van de moeder van Luuk en Maus die Maus' spullen niet nodig zegt te hebben om aan hem herinnerd te worden.

Als het verhaal begint, is het een half jaar na de dood van Maus en Luuks moeder heeft zijn overlijden een plek in haar leven kunnen geven. Voor Luuk is het zo ver nog niet. Hij schrikt als hij van de actie hoort en realiseert zich dat hij Maus nog geen plek in zijn eigen leven heeft gegeven. Luuk beschouwt de dood van zijn broertje namelijk als een definitief einde, alleen als hij met spullen in aanraking komt die met Maus' leven te maken hebben gehad, voelt hij dat Maus heeft bestaan. Hij is bang Maus te vergeten als zijn spullen er niet meer zijn.

Luuk schrijft dit aan Maus in Maus' achtergebleven dagboek en geeft de spullen en gedachten van zijn broertje een plaats in zijn leven. Zo trekt hij Maus' kleren aan en laat hij de kamer van zijn broer weer tot leven komen door de muziek van Joni Mitchell aan te zetten. Luuk gaat in Maus' dagboek een dialoog met hem aan door te reageren op de passages van zijn broertje en hij gebruikt Maus' fascinatie voor atlanten om zich een beeld te vormen van hun band als broertjes na de dood van Maus. Luuk komt zo tot een herdefiniëring van zijn broer-zijn: hij representeert de broertjes die ze zijn, en Maus representeert de broertjes die ze waren.

Naast de aanvaarding van de dood van zijn broertje, aanvaardt Luuk in *Gebr.* ook zijn homoseksualiteit. Maus schrijft namelijk open over zijn eigen homoseksualiteit in zijn dagboek en omdat Luuk de dood van Maus echt een plek wil geven, doet hij het boek niet dicht, maar is ook hij hier eerlijk over tegen zichzelf en zijn omgeving. Opvallend in *Gebr.* is dat de verbranding van Maus' spullen, de aanleiding van het verhaal, de reden is waarom Luuk stil staat bij het leven en de dood van Maus en uiteindelijk bij de voortgang van zijn eigen leven.

Op een geheel andere wijze staat de dood in *Die dag aan zee* centraal. Cham en Sibille zijn de belangrijkste personages in dit boek. Op de eerste bladzijde vertelt Sibille dat Cham is verdronken in de zee, op de bladzijden daarna vertelt ze over haar leven en de rol die haar broer Cham daarin heeft gespeeld. Sibille en Cham hebben een sterke band, maar Cham heeft het moeilijk met het leven. Hij rebelleert, zwerft, scheldt, vlucht en Sibille probeert grip op hem te houden, maar dat valt niet mee.

Sibille voelt van jongs af aan dat haar broer verlangt naar iets wat niets met het leven te maken heeft. Cham praat met haar over zijn verlangen naar de zee en zijn angst voor het leven. Zij gaat daar cynisch op in en maakt Cham zo aan het lachen. Dat lijkt ook de reden te zijn waarom Cham haar zoveel vertelt. Hij laat haar dichtbij komen, terwijl hij verder iedereen van zich afduwt. Vooral zijn ouders die hem niet begrijpen of doen of ze hem niet begrijpen.

Cham en zijn vader, pa, hebben een gecompliceerde band die Sibille observeert. Cham treitert pa, maar vraagt hem ook om hulp. Pa wil zijn zoon niet horen, maar vermoedt meteen hoe laat het is als Cham vermist is na een dagje strand met Sibille. Als oma Jeanne haar vermoeden uitsprekt over de doodsoorzaak van Cham, zelfmoord, zoekt Sibille haar vader op om samen met hem over Cham te praten. Dit gesprek met haar normaal gesproken onbereikbare vader brengt haar dicht bij haar

aanvaarding van de dood van Cham. Pa toont zich kwetsbaar, iets wat hij niet gedurfd heeft toen Cham nog leefde, maar waar hij in de confrontatie met Sibille niet meer onderuit komt.

Sibille is een jonge adolescent en maakt in de overgang van kind naar adolescent het overlijden van haar broer mee. Ze wil niemand om zich heen hebben, maar als ze droomt van een steeds vager wordende Cham besluit ze dat ze de confrontatie aan wil. Ze wil over Cham praten met de enige die hem heeft begrepen, maar niet wilde begrijpen: haar vader. Door dit contact aan te gaan, lukt het Sibille Cham weer zichtbaar te maken en zo een plek te geven in haar leven.

De doodswens van Meije is het geheim dat in *Mijn laatste dag als genie* aan het licht komt. De lezer kent Meijes plannen omdat zij voor het grootste deel van het boek focalisator is. Meije is een rustig, eigenzinnig meisje dat kampt met zelfmoordgedachten en blij is als ze hoort dat ze kanker heeft. Zo heeft ze iedereen om zich heen als ze sterft en hoeft ze geen zelfmoord te plegen, is haar denkwijze.

Meije wordt steeds zeker en haar omgeving heeft niets in de gaten. Meije overlijdt en Fay, haar beste vriendin, wordt focalisator. Ze komt thuis na Meijes overlijden en leest haar dagboek met bovenstaande waarheid erin. Fay's visie op Meijes leven en haar dood verandert totaal. Ze is woedend, eerst op Meije en daarna op zichzelf. De verwerking van Meijes dood door Fay krijgt een heftige wending.

Fay besluit de waarheid op de crematie van Meije voor te lezen. De chaos in de zaal en de stomverbaasde reacties van de mensen zorgen ervoor dat Fay even rust vindt in het beeld van de chaos, terwijl ze achter de kathedraal staat. In haar hoofd praat ze met Meije. Fay realiseert zich dat ze ondanks de vreselijke situatie niets anders kan doen dan Meije meteen een plekje te geven in haar leven. Dat verbeeldt ze zich letterlijk door Meije naast de kanaries plaats te laten nemen, de kanaries die in het hoofd van Fay leven en haar voortdurend confronteren met haar gedachten en gedrag.

Luuk, Sibille en Fay vinden alle drie een manier om de dood van degene van wie zij houden een plek te geven in hun eigen leven. De omstrede doodsoorzaken van Maus, Cham en Meije zorgen ervoor dat gevoelens van schuld het rouwverwerkingsproces van de drie adolescenten hoofdpersonages overheersen en zo de rouwverwerking in eerste instantie belemmeren. Deze gevoelens confronteren de adolescenten met zichzelf. Het zijn gedachten die ze niet kunnen negeren: ze moeten proberen ze een plaats te geven. Zo voelt Luuk zich er schuldig over dat hij nooit met Maus over zijn homoseksualiteit heeft gepraat, maar door er in Maus' dagboek over te schrijven, lijkt het alsof hij dat alsnog doet. Sibille neemt het zichzelf kwalijk dat ze lag te slapen toen haar broer is verdronken. Opvallend is hier dat ze dit schuldgevoel lijkt te koesteren, zodat ze niet aan de mogelijke zelfmoord van haar broer hoeft te denken. Fay kan niet begrijpen waarom ze nooit heeft gezien dat Meije zo ongelukkig was. Ze geeft Meije een plekje in haar hoofd zodat ze haar alle vragen die ze heeft, kan stellen.

In de drie romans maken Luuk, Sibille en Fay een psychologische groei door die hen dichter bij zichzelf brengt. In het geval van Luuk komt deze groei heel duidelijk naar voren in de aanvaarding van zijn seksuele identiteit: zijn homoseksualiteit. Luuk had besloten zijn geaardheid geheim te houden totdat hij op kamers zou gaan wonen, maar het feit dat Luuks moeder Maus' dagboek toch niet verbrandt, doet hem anders beslissen. Het dagboek van zijn broer en de houding van zijn moeder zorgen ervoor dat Luuk een positieve stap maakt in zijn ontwikkeling.

Sibilles ontwikkeling komt minder expliciet aan bod. Sibille is in *Die dag aan zee* namelijk vooral bezig met het gedrag van haar broer en haar reactie daarop. Toch komt het karakter van Sibille duidelijk naar voren. Sibille is de jongste en wil doen wat haar broer doet, maar als ze ouder wordt, wil ze vooral doen wat ze zelf het liefste doet. Ze maakt kattige opmerkingen, daagt iedereen die haar durft aan te spreken uit en vindt dat zelf erg grappig. Als Cham overleden is, gaat ze een tijdje bij haar oma Jeanne in het pension logeren en dat doet haar goed. Ze komt dicht bij haar gevoel en besluit na een paar dagen haar vader op te zoeken. Als ze haar eigen kamer weer ziet, beschrijft ze dat de kamer veranderd is en dat doet ze aan de hand van termen die suggereren dat degene van wie die kamer is, is overleden. Daarmee beschrijft ze haar eigen ontwikkeling: ze is haar kinderlijke onschuld ontgroeid.

Fay is geschokt over het feit dat ze niet gezien heeft dat haar beste vriendin depressief en levensmoe was. Ze neemt het Meije kwalijk dat ze haar geheim niet met haar heeft gedeeld, maar neemt het eigenlijk vooral zichzelf kwalijk. Fay zegt hardop (tegen Meije) dat ze in het vervolg eerlijke vrienden zal zoeken en hierin bevindt zich de kern van haar ontwikkeling. Fay ziet in dat haar visie op het leven alleen die van haarzelf is. Dat het niet vanzelfsprekend is dat andere mensen op dezelfde manier in het leven staan als zij. Ook realiseert ze zich dat de waarheid niet voor het oprapen ligt en dat een kritische levenshouding haar visie zal versterken. Op het moment dat ze Meije een plek in haar hoofd geeft naast de kanaries geeft ze ook die kritische levenshouding, die Meije had, een plek. Fay laat hun vriendschap op die manier voortbestaan in haar leven.

Het is opvallend dat de drie adolescente protagonisten een totaal verschillend rouwverwerkingsproces doormaken, maar verwonderlijk is het zeker niet. Allereerst omdat geen rouwverwerkingsproces gelijk is, maar ook omdat deze personages een individuele, innerlijke strijd aangaan met de eindigheid van het leven. Door de dood van Maus, Cham en Meije worden ze geconfronteerd met een geheim dat gepaard gaat met een schuldgevoel. Dit is vooral het geval bij Luuk (*Gebr.*) en Fay (*Mijn laatste dag als genie*). Ze worden boos op Maus en Meije en snel daarna op zichzelf door hun schuldgevoel. Sibille (*Die dag aan zee*) is boos op iedereen, maar niet op Cham en ook niet (echt) op zichzelf. Haar rouwverwerking is afwijkend omdat bepaalde passages uit *Die dag aan zee* erop wijzen dat Sibille vermoedt dat haar broer zelfmoord zal plegen, maar ze daar na zijn dood (eerst) niet meer aan wil denken.

Wat hier ook meespeelt, is de adolescentiefase van de drie protagonisten. Luuk en Fay zijn vijftien en bevinden zich in de fase van midden adolescentie. Sibille is twaalf en een vroege adolescent. In de midden adolescentie zijn adolescenten minder bezig met zichzelf en meer met de wereld om hen heen. Relaties zijn op dat moment belangrijk. Adolescenten in de fase van vroege adolescentie zijn gefixeerd op zichzelf en beschikken nog over weinig inlevingsvermogen (Meeus, 2002, p. 28). Luuk en Fay leven zich via de dagboeken van Maus en Meije in hen in. Sibille doet dit op het moment dat ze in de zee staat en Cham vraagt wat hij gedacht heeft op het moment van verdrinking. Daar komt bij dat Sibille gedurende het gehele boek niets anders doet dan zich inleven in Cham, alleen wordt dat niet steeds expliciet beschreven, maar vooral verbeeld.

Deze kenmerken van adolescentiefasen zijn natuurlijk geen karakterbeschrijvingen, maar opvallend is wel dat de grenzen tussen de fasen in deze romans lijken te vervagen op het moment dat het overlijden van Maus, Cham en Meije centraal staat. Luuk, Sibille en Fay keren zich alle drie ook even resoluut tegen hun omgeving, al staat de omgeving in het geval van Luuk (moeder) en Sibille (vader) wel in verband met hun ontwikkeling.

De rol van dood, rouw en rouwverwerking heeft ondanks of juist dankzij het mysterie waarmee ze zijn omgeven, invloed op de psychologische ontwikkeling van Luuk, Sibille en Fay en daarmee op de vorming van hun identiteit. Ze zien zichzelf en hun leven op een andere manier. Dat de dood vaak in termen van de groei naar volwassenheid beschreven wordt (Seelinger Trites, 2000, p. 119), klopt dus zeker waar het deze romans betreft. De drie adolescenten worden met de voortgang van hun eigen leven geconfronteerd door de kennismaking met de eindigheid van het leven. Luuk vraagt zich af of hij nog wel een broer is, Sibille bedenkt dat ze nu voor de helft Cham is en Fay vraagt zich af wie het meisje is dat jarenlang haar beste vriendin was. De herinneringen, de vragen: ze blijven achter en moeten een nieuwe plaats krijgen in het leven (Kübler-Ross&Kessler, 2006, p. 53).

De dood zorgt voor de vervreemding van het leven die de drie adolescenten voor het eerst meemaken. Ze worden losgerukt van hun dagelijkse leven en gedwongen anders naar het leven te kijken nu hun dierbare en niet meer is. Bij het vormen van die andere visie helpen de thema's rouw en rouwverwerking de drie adolescenten. Ze praten over en denken aan achtereenvolgens Maus, Cham en Meije en geven ze zo een nieuwe plek in hun leven dat doorgaat. Door de dood zakt de grond onder de voeten van Luuk, Sibille en Fay weg en door hun rouwverwerking creëren ze weer nieuw houvast. Alleen is dat houvast nooit hetzelfde als dat van daarvoor.

Discussie

In dit onderzoek zijn psychologische literatuur met betrekking tot rouwverwerking en adolescentie en literatuurwetenschappelijke literatuur met betrekking tot dood, rouw en rouwverwerking in

adolescentenliteratuur met elkaar in verband gebracht. Dat heeft een analyse mogelijk gemaakt waarin de psychologie van de personages in drie adolescentenromans kon worden onderzocht.

Bij een analyse van dood, rouw en rouwverwerking in relatie tot identiteitsvorming komen veel aspecten kijken. Zoveel dat het op een gegeven moment lijkt alsof elke gebeurtenis, elk beschreven beeld in de romans onderdeel uit moet maken van de analyse. Zo beschrijft James (2009, p. 15) dat seksualiteit en de dood op een ingewikkelde manier gelijk zijn aan elkaar en op het moment dat je daar langer bij stil staat, zijn ook leven en dood op niet eens zo'n ingewikkelde manier gelijk aan elkaar. Die bevinding levert interessante inzichten op met betrekking tot rouw en rouwverwerking, maar het maakt de centraal staande onderzoeksvraag ook breder dan bij voorbaat vermoed. Dit had ingeperkt kunnen worden als er tijdens de analyse voor was gekozen de thema's per verhaalcategorie te bespreken. Vanwege de psychologische en filosofische invalshoek is een bespreking vanuit het idee dat het geheel meer is dan de som der delen meer voor de hand liggend, omdat verbanden tussen delen van het verhaal zo direct kunnen worden gelegd.

Voor een eventueel vervolgonderzoek is het interessant te onderzoeken wat de visie op het leven en de dood is van een adolescent die niet meer wil leven. Dit komt in *Mijn laatste dag als genie* naar voren. De adolescent Meije maakt daar namelijk een tegenovergesteld rouwproces door waarin zij haar eigen leven in de liminale fase tussen leven en dood plaatst.

Dit onderzoek vormt een aanvulling op literatuurstudies met betrekking tot de dood die er al zijn doordat er ook expliciet aandacht wordt besteed aan rouw en rouwverwerking. De grote rol die de thema's dood, rouw en rouwverwerking in *Gebr.*, *Die dag aan zee* en *Mijn laatste dag als genie* vervullen in het identiteitsvormingsproces van de adolescente protagonisten, maakt het de moeite waard om hier in eventueel vervolgonderzoek verder op in te gaan.

Literatuur

Primaire literatuur

- Gestel, P. van (2003). *Die dag aan zee*, Amsterdam: Querido.
- Lieshout, T. van (1996). *Gebr.*, Haarlem: Gottmer.
- Wigersma, T. (2007). *Mijn laatste dag als genie*, Amsterdam: Querido.

Secundaire literatuur

- Abbeele, C. Vanden (2001). *Nu jij er niet meer bent: Rouwen met kinderen en tieners*. Tielt, België: Lannoo.
- Abbeele, C. Vanden (2004). *Er zijn voor jou: Omgaan met jonge mensen die rouwen*. Tielt, België: Lannoo.
- Appleyard, J.A. (2005). *Becoming a reader: The experience of Fiction from Childhood to Adulthood*. Cambridge, Engeland: Cambridge University Press.
- Bernts, T. (2001). *Jongeren in rouw: Een literatuurstudie ten behoeve van de ontwikkeling van liturgische en pastorale vormen voor jongeren in rouw. Rapport no 484 Juni 2001*. Verkregen d.d. 6 oktober 2012 op <http://www.ru.nl/publish/pages/542875/rapport484.pdf>.
- Blair, L. (2011). *Je plaats in het gezin: Wat het betekent om de oudste, de middelste, de jongste of enig kind te zijn*. Baarn, Nederland: Forte.
- Boven, E. van & Dorleijn, G. (2003). *Literair mechaniek: Inleiding tot de analyse van verhalen en Gedichten*. Bussum, Nederland: Coutinho.
- Demyttenaere, B. (2006). *Met de dood voor ogen: Zelfmoordgedrag bij jongeren*. Antwerpen, België: Manteau.
- Ghesquière, R. (2009). *Jeugd literatuur in perspectief*. Leuven, België: Acco.
- Haneveld, G. (1995). *Zandloper, zeis en pierlala: Symbolen van de dood in (volks)kunst en cultuur*. Utrecht, Nederland: Kosmos-Z&K.
- James, K. (2009). *Death, gender and sexuality in contemporary adolescent literature*. New York, NY: Routledge.

- Joosen, V. & Vloeberghs, K. (2012). *Uitgelezen jeugdliteratuur: Ontmoetingen tussen traditie en Vernieuwing*. Leidschendam/Leuven, Nederland/België: Biblion/LannooCampus.
- Kübler-Ross, E. (2006). *Dood: Het laatste stadium van innerlijke groei*. Amsterdam, Nederland: Ambo.
- Kübler-Ross, E. & Kessler, D. (2006). *Over rouw: De zin van de vijf stadia van rouwverwerking*. Amsterdam, Nederland: Ambo.
- Lierop-Debrauwer, H. van & Bastiaansen-Harks, N. (2005). *Over grenzen: De adolescentenroman in het literatuuronderwijs*. Delft, Nederland: Eburon.
- Meeus, W. (2002). *Ontwikkeling en leesgedrag in de adolescentie*. Delft, Nederland: Stichting Lezen en Universiteit Utrecht.
- Nikolajeva, M. (2005). *Aesthetic approaches to children's literature: An introduction*. Oxford, Engeland: The Scarecrow Press, Inc.
- Seelinger Trites, R. (2000). *Disturbing the universe: Power and repression in adolescent literature*. Iowa City, IA: University of Iowa Press.