

University of Groningen

Van het lot een plot maken

Huisman, Krina

DOI:
[10.33612/diss.609879057](https://doi.org/10.33612/diss.609879057)

IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

Document Version
Publisher's PDF, also known as Version of record

Publication date:
2023

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

Citation for published version (APA):
Huisman, K. (2023). *Van het lot een plot maken: over narratieve zingeving bij rouw in Nederlandse bestsellers*. [, Rijksuniversiteit Groningen]. University of Groningen.
<https://doi.org/10.33612/diss.609879057>

Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.

Van het lot een plot maken

*Over narratieve zingeving bij rouw
in Nederlandse bestsellers*

Krina Huisman

© by Krina Huisman
Graphic design and layout: Tariq Jakobsen
Cover illustration: Margje Schuurman
Printing: Haveka BV



rijksuniversiteit
 groningen

Van het lot een plot maken

Over narratieve zingeving bij rouw in Nederlandse bestsellers

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor aan de
Rijksuniversiteit Groningen
op gezag van de
rector magnificus prof. dr. C. Wijmenga
en volgens besluit van het College voor Promoties.

De openbare verdediging zal plaatsvinden op

donderdag 13 april 2023 om 14.30 uur

door

Quirina Theodora Huisman

geboren op 10 november 1986
te Westervoort

Promotores

Prof. dr. E.J. Korthals Altes

Prof. dr. C. Jedan

Beoordelingscommissie

Prof. dr. M.P.J. Sanders

Prof. dr. O.M. Heynders

Prof. dr. H.J.M. Venbrux

*“Het is zinloos, wat voor zin heeft het, het is allemaal even zinloos.
Ik wil dat het zin heeft, al weet ik, voorlopig niet, wat voor zin het heeft”.*
Chimamanda Ngozi Adichie, Gedachten over rouw

INHOUDSOPGAVE

Inleiding: Van lot tot plot	13
Hoofdstuk 1: De culturele narratologie	39
De narratologie	41
De culturele narratologie	44
<i>Vooronderstellingen</i>	44
<i>Kernbegrippen</i>	50
<i>Relevantie</i>	53
Plotanalyse: Een methode	56
<i>Temporele markeerpunten, actantiële rollen en perspectief</i>	57
<i>Metaforen, genre en auteursintentie</i>	62
Onderzoeksmateriaal	66
Slotopmerkingen	69
Hoofdstuk 2: Veranderingen in denkbeelden van dood en verlies	71
Een geschiedenis van de dood	73
<i>De vijf historische fasen van Ariès</i>	74
Het taboe voorbij?	78
<i>Postmoderne rouw</i>	79
<i>Rouw als balanceerkunst</i>	84
<i>De emancipatie van rouw</i>	88
<i>Een van de grootste taboes</i>	92
Rouwmythen en andere psychologische denkbeelden van rouw	94
<i>De band met de overledene: van verbreken naar verbinden</i>	96
<i>Van universele modellen naar unieke verhalen</i>	98
<i>Van slachtoffer naar actor</i>	102
Door een cultureel-narratologische bril bekeken	104
Slotopmerkingen	111
Hoofdstuk 3: “Afval verwerk je, verdriet niet”. Over de betekenis en het doel van rouw in zelfhulpboeken	113
Het zelfhulpgenre	115

Rouwmetaforen	121
<i>Rouw als (onbekend) landschap</i>	122
<i>Rouw als ziekte</i>	125
<i>Rouw als wond</i>	127
<i>Geleefde metaforen</i>	132
Verschillende groeiplots	134
<i>Het zuiveringsplot</i>	135
<i>Het zelfverwezenlijkingsplot</i>	137
<i>Het transformatieplot</i>	139
<i>Het integratieplot</i>	142
<i>De grenzen van het groeiplot</i>	144
De rol van de expert	146
Slotopmerkingen	152

Hoofdstuk 4: Met een lach en een traan. Over de verbeelding van rouw in romans

	155
Tranentrekkers en enkele andere vooronderstellingen	157
Rouwplots en rouwverwerking	164
<i>Het groeiplot</i>	165
<i>Het herstelplot</i>	171
<i>Het zoekplot</i>	179
<i>Een zachte confrontatie met de dood</i>	183
De autobiografische bias	188
Slotopmerkingen	192

Hoofdstuk 5: “Van het lot een plot maken is ondenkbaar”.

Schrijven over het eigen verdriet	195
Verdriet ‘verlitteraturen’	199
Verdriet verplotten	211
<i>Het herstelplot</i>	212
<i>Het groeiplot</i>	224
<i>Het zoekplot</i>	233
Verzet tegen narratieve zingeving	246
Slotopmerkingen	252

Conclusie: Er zijn woorden voor	257
Bibliografie	267
Dankwoord	283

INLEIDING

Van lot tot plot

De dood heeft doel en waarde en maakt groei en verandering mogelijk. Dit concludeert het Lancetcomité, een interdisciplinair onderzoeksteam dat de afgelopen jaren onderzoek deed naar de waarde van de dood. Hoewel het onderzoek gestart was voor de uitbraak van Covid-19, gaf de pandemie er een belangrijke impuls aan. Dagelijks werd het publiek blootgesteld aan beelden in de media van een sterk gemedicaliseerde en bovenal ook eenzame dood. Patiënten stierven in ziekenhuisbedden, afgesneden van hun dierbaren en omringd door medisch personeel met maskers op en beschermende pakken aan. Dit beeld moet snel veranderen, vindt het comité. De dood moet uit de medische sfeer gehaald worden en weer gezien worden als een relationeel en spiritueel eerder dan een fysiologisch proces.¹

In hun onderzoeksrapport, gepubliceerd aan het begin van 2022 in *The Lancet*, een gerenommeerd medisch tijdschrift, formuleert het comité enkele speerpunten om hun “realistische utopie” met betrekking tot de dood te verwezenlijken.² Sociale en politieke factoren die een rol spelen bij de dood, zoals inkomen, opleidingsniveau, toegang tot gezond voedsel en medische hulp, moeten in kaart gebracht en waar nodig aangepakt worden. Zorgpersoneel moet de dood gaan zien als een relationeel proces en verbindend en met compassie te werk gaan. Zorgnetwerken moeten worden samengesteld, bestaande uit professionals maar ook uit familieleden en leden uit de lokale gemeenschap, die ondersteuning bieden aan

1 Libby Sallnow, Richard Smith, Sam H Ahmedzai et. al., ‘Report of the Lancet Commission on the Value of Death: Bringing Death Back onto Life’, in *The Lancet* (26 februari – 4 maart 2022, Volume 399, nummer 10, 327), 837.

2 Ibid., 837.

mantelzorgers, stervenden en rouwenden. En verhalen over de alledaagse beleving van sterven en rouwen moeten via de media, televisie, films, scholen en andere gemeenschappen verspreid worden en een rol gaan spelen in nationale en internationale beleidsvorming. Kortom, sterven en rouwen moeten gezien worden als natuurlijke onderdelen van het leven: “Death, dying and grieving are acknowledged as natural parts of life.”³

Met name het laatste speerpunt van het comité, over het in omloop brengen van verhalen over de alledaagse beleving van sterven en rouwen, is voor dit onderzoek, dat rond dezelfde tijd is uitgevoerd, relevant. Het comité lijkt namelijk te veronderstellen dat er een tekort is aan dit soort verhalen. Mijns inziens wordt daarmee echter voorbijgegaan aan de vele en vaak ook persoonlijke verhalen over sterven en rouwen die reeds in omloop zijn. Zo zijn er sinds de milleniumwisseling in Nederland verschillende soorten bestsellers over de verlieservaring door de dood van een dierbare verschenen: zelfhulpboeken, fictionele romans en ook autobiografisch geïnspireerde verhalen. De ideeën die deze boeken over de dood en over rouw verspreiden, hebben dus een groot en soms zelfs internationaal publiek weten te bereiken. Ik laat in mijn onderzoek zien dat er in deze boeken aan de hand van verschillende en soms zelfs tegenstrijdige waarden en overtuigingen betekenis wordt verleend aan de verlieservaring. Het is dus niet zo dat het in omloop brengen van verhalen over de alledaagse beleving van de dood ook meteen betekent dat men de dood gaat zien als iets dat bij het leven hoort. Dit is namelijk ook een waarden-beladen overtuiging. Wat mij betreft dient er dus niet alleen aandacht te komen voor het verzamelen en verspreiden van verhalen over (de alledaagse beleving van) dood en verlies maar dienen deze verhalen ook nauwkeurig bestudeerd te worden.

Dat verhalen de wereld niet alleen weerspiegelen maar ook actief vormgeven stelt onder anderen de verhaalkundige Ansgar Nünning. Hij beroept zich op dit punt op het begrip ‘wereldvorming’ van de filosoof Nelson Goodman. We verhouden ons niet tot de wereld maar tot een veelvoud aan beschrijvingen van de wereld, stelt Goodman in zijn veelgelezen boek *Ways of Worldmaking*: “We are confined to ways of describing whatever is described. Our universe, so to speak, consists of these ways rather than of a world

3 Ibid., 870.

or of worlds”.⁴ Hoewel Goodman zelf niet ingaat op de rol van verhalen in het bredere proces van wereldvorming, onderzoekt Nünning hoe narratieve wereldvorming, oftewel wereldvorming door middel van verhalen, vorm krijgt binnen en ook vorm geeft aan verschillende culturele, historische en literaire contexten.⁵ Zijn cultureel-narratologisch kader, dat ik in het eerste hoofdstuk uitvoerig zal bespreken, reikt nuttige begrippen aan om de vormende kracht van verhalen, ook met betrekking tot de dood, nader te bestuderen.⁶

In het bijzonder legt Nünning in zijn bespreking van het kader een rol weg voor plotstructuren, die hij ‘culturele plots’ noemt.⁷ Deze plotstructuren zouden ons toegang bieden tot de vaak impliciete denkbeelden, normen en waarden van een cultuur. In dit onderzoek zie ik de plotstructuren als zingevingsmoedellen die bewust of onbewust ingezet worden om de persoonlijke verlieservaring, die soms ervaren wordt als overweldigend en ongrijpbaar, op een begrijpelijke en betekenisvolle manier te structureren. Dat wil zeggen dat ze de ervaring op zo’n manier helpen vormgeven dat er sprake is van een begin- en eindpunt en van een ontwikkeling richting een bepaald waarden-beladen doel. Ik zal in dit onderzoek enkele populaire zingevingsmoedellen belichten die in Nederland aan het begin van de eenentwintigste eeuw in omloop zijn met als doel dat de lezer van dit onderzoek de modellen sneller zal kunnen herkennen en zich er ook bewuster toe zal kunnen verhouden.

Bovendien laat ik zien dat de zingevingsmoedellen niet alleen gedeeld worden maar ook historisch bepaald en normatief beladen zijn. Dat wil zeggen dat we ze niet alleen tegenkomen in verschillende bestsellers maar ook dat de ideeën over rouw die ze helpen vormgeven en verspreiden een bepaalde geschiedenis hebben en zich op een bepaalde manier tot andere ideeën over rouw verhouden, en dat de modellen verschillende verwachtingen oproepen met betrekking tot de aard, de duur en het eindpunt van rouw, de juiste omgang ermee, en de rol van de overledene en de sociale

4 Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking* (Indianapolis: Hackett, 1978), 3.

5 Ansgar Nünning, Vera Nünning en Birgit Neumann, *Cultural Ways of Worldmaking: Media and Narratives* (Berlin; New York: W. de Gruyter, 2010).

6 Ansgar Nünning, ‘Narrativist Approaches and Narratological Concepts for the Study of Culture’ in *Travelling Concepts for the Study of Culture*, red. Birgit Neumann et.al. (Berlin: De Gruyter, 2012), 145-185.

7 Ibid., 163.

omgeving daarbij in het verdere leven van de nabestaande. Anders gezegd, met dit onderzoek laat ik zien dat de persoonlijke verlieservaring aan de hand van gemeenschappelijke culturele en historische materialen binnen een bepaalde context vorm en betekenis krijgt, en hoe dat geschiedt. Dit is geen nieuwe claim. Ook in de rouwpsychologie wordt reeds beweerd dat nabestaanden, in een poging grip op het verlies te krijgen en deze ervaring met anderen te delen, gebruik maken van bestaande manieren van denken, spreken en schrijven over rouw. Deze claim is echter vooral theoretisch gebleven en daarmee weinig concreet gemaakt. Aan de hand van *welke* gemeenschappelijke materialen krijgt de persoonlijke verlieservaring binnen een bepaalde tijd en context vorm en betekenis, wil ik weten, en welke waarden spelen daarbij een rol?

Narratieve zingeving

Verhalen verlenen betekenis en waarde aan ervaringen met de dood. Deze stelling is een van de uitgangspunten van dit onderzoek. Maar wat is een verhaal eigenlijk en hoe wordt er door middel van verhalen in het algemeen en zingevingsmodellen of plotstructuren in het bijzonder betekenis en waarde aan de dood verleend? Voordat ik dieper inga op het onderzoeks-corpus, de verschillende bestsellers over rouw, en op de probleemstelling van het onderzoek, zal ik eerst wat meer vertellen over het narratieve zingevingsproces. De probleemstelling betreft namelijk verschillende aspecten van dit proces. Ik begin daarom met een werkbare definitie van ‘verhalen’ en van ‘narratieve zingeving’ en ga kort in op de gedachte dat zingeving gebeurt aan de hand van gemeenschappelijke, historisch bepaalde en normatief beladen materialen. In het eerste hoofdstuk zal ik deze begrippen en ideeën verder uitwerken en onderbouwen.

Ik beschouw verhalen in dit onderzoek als *zinvolle ordeningen van gebeurtenissen en ervaringen aan de hand van gemeenschappelijke materialen die binnen een bepaalde tijd en context in omloop zijn*. Deze definitie is gebaseerd op een omschrijving van narratieve zingeving van de filosoof Paul Ricoeur. Volgens Ricoeur worden heterogene elementen in een verhaal geconfigureerd of samengevoegd – wat hij *emplotment* noemt – met

als resultaat een samenhangend geheel waarin de delen zich op een overwegend harmonieuze manier tot elkaar verhouden (*concordance over discordance*).⁸ Een verhaal impliceert dus altijd een zekere handeling, namelijk het ordenen van gebeurtenissen en ervaringen met behulp van uiteenlopende materialen of elementen, en impliceert tevens het resultaat van deze handeling, namelijk een bepaalde ordening of plotstructuur. Volgens Ricoeur vindt de voltooiing van de ordening plaats in de lezer, die het verhaal volgt, eerder dan in de tekst zelf. Hier kom ik later op terug.

Nu gaat het mij met name om de ordening van gebeurtenissen en ervaringen die te maken hebben met verlies, oftewel met rouw. Het begrip rouw omvat echter een scala aan verlieservaringen: men kan rouwen om het verlies van een baan, van een huisdier, van een ideaal, van een toekomstbeeld, van een vriendschap, van een geloofsovertuiging, van fysieke of mentale gezondheid of van een gemeenschap, door conflict, oorlog of emigratie. Daarnaast verwijst het Nederlandse begrip ‘rouw’ naar zowel individuele als collectieve reacties op een verliessituatie. In het Engels wordt ook wel een onderscheid gemaakt tussen *grief* en *mourning*, oftewel tussen psychisch en emotionele reacties op een verliessituatie en geritualiseerde en collectieve reacties op verlies.⁹ Hoewel ik denk dat mijn onderzoek wel degelijk ook iets te zeggen heeft over zingeving bij andere vormen van verlies en over collectieve omgangsvormen met de dood, zal ik mij hier vooral richten op de persoonlijke verlieservaring door de dood van een dierbare. We zullen zien dat deze verliesvorm de laatste jaren veel aandacht heeft gekregen en bovendien ook veel vragen oproept.

Het gaat hier dus om de zinvolle ordening van de verlieservaring door de dood van een dierbare. Maar wat bedoel ik precies met ‘zinvolle ordening’? Laten we met het tweede deel van deze frase beginnen. De zinvolle

8 Paul Ricoeur, ‘Life in Quest of Narrative’ in *On Paul Ricoeur: On Narrative and Interpretation*, red. David Wood (London: Routledge, 1991), 25 en 22. In de rest van het proefschrift zal ik Franse en Duitse bronnen in het Engels citeren. Dit heeft verschillende redenen: ik heb de werken zelf in het Engels gelezen en ik veronderstel dat Engels voor mijn beoogde leespubliek – mensen die in het onderwerp van rouw geïnteresseerd zijn en dus niet alleen literatuurwetenschappers – een toegankelijker taal is dan de andere twee.

9 Zie bijvoorbeeld *Consolationscapes in the Face of Loss: Grief and Consolation in Space and Time*, geredigeerd door Christoph Jedan, Avril Maddrell en Eric Venbrux (London: Routledge, 2018), 18.

ordering van de verlieservaring door de dood van een dierbare verwijst naar het resultaat van een bepaalde handeling. Om tot een zinvolle ordening te kunnen komen, is er iemand geweest die de verlieservaring vanuit een bepaald perspectief, met bepaalde intenties, en binnen een bepaalde tijd en context op een bepaalde manier heeft geordend. Met *zinvolle* ordening bedoel ik dat de verlieservaring door de dood van een dierbare in het licht geplaatst wordt van een waarden-beladen einddoel, zoals bijvoorbeeld, om het Lancetrapport er weer bij te halen, groei of verandering. Door groeien het einddoel van een verlieservaring te maken – nog even los van de vraag wat er precies met dit begrip bedoeld wordt – raakt deze ervaring op zo'n manier geordend dat er sprake is van een positieve ontwikkeling.

Het zinvol ordenen van de verlieservaring vindt niet plaats in een vacuüm of vanuit het niets, maar is context-gebonden. Dit houdt in dat het verlies binnen een bepaalde cultuurhistorische en ook communicatieve context en aan de hand van bestaande en gedeelde materialen geordend wordt. Dit is een belangrijke vooronderstelling in dit onderzoek. Onder 'cultuurhistorische context' versta ik de historische tijd en geografische plaats waarbinnen de verlieservaring op zinvolle wijze geordend wordt, met een bepaalde ordening als resultaat. Ik ben met name geïnteresseerd in mijn eigen context en daarmee in het zingevingproces in Nederland aan het begin van de eenentwintigste eeuw. Dit is overigens ook waarom ik ervoor gekozen heb dit proefschrift in het Nederlands te schrijven. Met 'communicatieve context' verwijs ik naar de intenties, verwachtingen, vooronderstellingen en oordelen die bij het narratieve zingevingproces komen kijken, oftewel naar conventionele manieren van schrijven over rouw die zowel een verteller als een publiek veronderstellen. Ik zal in dit onderzoek namelijk verschillende soorten bestsellers over rouw bestuderen, zowel verhalende als niet-verhalende teksten, wat betekent dat we met verschillende communicatieve contexten te maken hebben. Onder het begrip 'materialen' versta ik bestaande culturele en historische 'bouwstenen' en 'bouwmodellen' waaruit een verhaal is opgemaakt. Deze zogenaamde bouwstenen en -modellen zijn heel divers: ze omvatten verschillende mens- en wereldbeelden; benaderingen, denkbeelden en opvattingen van dood en verlies; verschillende opvattingen van tijd, van taal en van literatuur; bestaande verhalen, gedichten en gezegden; verschillende

genres en plotstructuren; verschillende metaforen en ook verschillende motieven en stereotypen.

Ondanks hun diversiteit hebben de materialen met elkaar gemeen dat ze breed gedeeld, historisch bepaald en normatief beladen zijn. Dit is een andere vooronderstelling die aan dit onderzoek ten grondslag ligt en die ik in hoofdstuk één en met behulp van mijn analyse van de bestsellers verder zal onderbouwen. Laten we even kort bij deze drie eigenschappen stilstaan. Ten eerste bij het idee dat de materialen breed gedeeld en dus gemeengoed zijn. De verlieservaring zou betekenisloos blijven als men de ervaring in een niet-bestaande taal en aan de hand van onbekende materialen zou proberen te verwoorden. In het artikel 'The Narrative Construction of Reality', stelt de narratieve psycholoog Jerome Bruner dat we moeten accepteren dat ons denken gemedieerd is, "that the human mind cannot express its nascent powers without the enablement of the symbolic systems of culture".¹⁰ Zonder reeds bestaande en gemeenschappelijke "tool kits," zoals Bruner gedeelde materialen ook wel noemt, blijft ons denken en blijven onze ervaringen onbegrijpelijk, onnavolgbaar en onmededeelbaar.¹¹ Herkenbaarheid – in ieder geval een zekere mate van herkenbaarheid – is dus van wezenlijk belang bij narratieve zingeving.

Ten tweede zijn culturele bouwmaterialen niet alleen gedeeld en dus vaak herkenbaar maar ook *historisch bepaald*. Dat wil zeggen dat de materialen een bepaalde geschiedenis hebben en zich op een bepaalde manier tot andere historische materialen verhouden. Het denkbeeld van de dood als relationeel en spiritueel proces, dat we in het Lancetrapport tegenkomen, was in de jaren zeventig van de vorige eeuw bijvoorbeeld ook populair. We komen het onder meer tegen in het werk van Elisabeth Kübler-Ross, één van de pioniers van de hospicebeweging, die bij het grote publiek vooral bekend is om haar vijf stadia van sterven en rouwen: van ontkenning naar acceptatie.¹² Zonder enige kennis van de historiciteit van de gemeenschappelijke materialen met behulp waarvan de persoonlijke verlieservaring op zinvolle wijze geordend wordt, loopt men het risico om het wiel telkens opnieuw uit te vinden en ook, zoals we zullen zien, om te

10 Jerome Bruner, 'The Narrative Construction of Reality', 20.

11 Ibid., 2.

12 Elisabeth Kübler-Ross, *On Death and Dying* (New York: Macmillan, 1969).

veronderstellen dat de eigen verlieservaring op een bepaalde manier uniek zou zijn. Overigens is er in het Lancetrapport wel degelijk sprake van historisch bewustzijn: “Much of the value of death is no longer recognised in the modern world, but rediscovering this value can help care at the end of life and enhance living”.¹³ De zogenaamde realistische utopie van het comité impliceert dus geen nieuw toekomstscenario maar eerder een terugkeer naar eerdere benaderingen van de dood. De naam van Kübler-Ross komen we in het rapport dan ook tegen.

Het is onder meer de al eerder genoemde filosoof Paul Ricoeur die aandacht vraagt voor de historiciteit van de gemeenschappelijke materialen met behulp waarvan het eigen leven beter begrepen kan worden. Hij voegt daar wel aan toe dat in een tekst of een verhaal bestaande materialen of modellen nooit alleen maar herhaald en doorgegeven worden, maar ook, omdat ze worden opgenomen in een nieuwe configuratie, op een bepaalde manier vernieuwd. Traditie en innovatie gaan dus hand in hand: “[T]he work of imagination does not come out of nowhere. It is tied in one way or another to the models handed down by tradition. But it can render into a variable relation to these models”.¹⁴ Je kan dus niet zomaar veronderstellen dat het denkbeeld van de dood als relationeel en spiritueel proces dat we in het Lancetrapport tegenkomen precies hetzelfde denkbeeld is en dezelfde implicaties heeft als het denkbeeld dat we vijftig jaar eerder in het werk van Elisabeth Kübler-Ross aantreffen. Denkbeelden worden binnen een bepaalde context gevormd en vernieuwd en we moeten dus met deze cultuurhistorische maar ook communicatieve en narratieve context rekening houden.

Ten derde zijn de culturele bouwmaterialen met behulp waarvan de verlieservaring op zinvolle wijze geordend wordt, *normatief beladen*. Daarmee bedoel ik enerzijds dat de materialen voortkomen uit en samenhangen met het perspectief of subjectieve wereldbeeld van degene die de verlieservaring in het licht plaatst van een bepaald einddoel.¹⁵ We zullen bijvoorbeeld zien dat het einddoel van groeien iets anders betekent en impliceert in een

13 Libby Sallnow, et al., ‘Report of the *Lancet* Commission,’ 837.

14 Paul Ricoeur, ‘Life in Quest of Narrative,’ 25.

15 Carola Surkamp, ‘Perspective’ in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. David Herman et al. (New York: Routledge, 2007), 424.

verhaal dat vanuit een christelijk perspectief is geschreven dan in een verhaal dat de psychologische hechtingstheorie als basis heeft.

Anderzijds bedoel ik met normatief beladen dat er bepaalde intenties, verwachtingen, vooronderstellingen en oordelen kleven aan het gemeenschappelijke en historisch bepaalde materiaal. Dit heeft alles te maken met de communicatieve context waarbinnen de verlieservaring op zinvolle wijze geordend wordt, en dus met de verteller en zijn of haar daadwerkelijke en/of veronderstelde publiek. Ik zal het begrip 'discours' gebruiken om naar de communicatieve context te verwijzen waarbinnen de verlieservaring op zinvolle wijze geordend wordt. Voortbouwend op Michael Foucault, omschrijven Mary Kemperink en Leonieke Vermeer een discours als een kennisdomein dat gekenmerkt wordt door (anonieme) regels die bepalen wat wel of niet gezegd mag worden en door kruisbestuivingen met andere discoursen.¹⁶ Omdat er in dit onderzoek verschillende discoursen over rouw aan bod zullen komen, met name het therapeutische en literaire rouwdiscours, zal duidelijk worden dat bepaalde materialen, zoals bijvoorbeeld het motief van groeien, binnen verschillende contexten of discoursen ook verschillend gewaardeerd worden. Terwijl het idee van groeien binnen de therapeutische context omarmd wordt, klinkt er binnen het literaire rouwdiscours kritiek op het idee dat de dood kan leiden tot iets positiefs. Niet alleen de cultuurhistorische maar ook de communicatieve context doet er dus toe wanneer we het narratieve zingeingsproces bestuderen, en daarmee de waardering van zingeingsmodellen.

Kort samengevat: in dit onderzoek vertrek ik vanuit de veronderstelling dat de verlieservaring door de dood van een dierbare met behulp van gedeelde, historisch bepaalde en normatief beladen materialen op zinvolle wijze geordend wordt. Ik zal mij met name richten op zingeingsmodellen en plotstructuren, die de persoonlijke verlieservaring op een vaak herkenbare, voorspelbare en ook sociaal geaccepteerde manier vormgeven. Deze plotstructuren blijven vaak impliciet en dus is het interessant om de plotstructuren te belichten die binnen een bepaalde context in omloop zijn, om een historische achtergrond te schetsen waartegen deze plotstructuren

16 Mary Kemperink en Leonieke Vermeer, 'Literatuur en wetenschap: een dynamische en complexe relatie. Enkele theoretische en methodologische overwegingen' in *Nederlandse Letterkunde*: 13 (2008), 52.

beter geduid kunnen worden en om te onderzoeken welke verwachtingen de plotstructuren oproepen en verspreiden met betrekking tot verschillende aspecten van de rouwervaring. Omdat de zingeavingsmodellen context-gebonden zijn, zullen we de teksten waarin we de modellen aantreffen nauwkeurig moeten bestuderen, met als gevolg dat we slechts een beperkt aantal teksten kunnen behandelen. Het is, gezien deze beperking, niet verbazingwekkend dat mijn voorkeur uitgaat naar bestsellers en daarmee naar boeken met een zinvolle ordeningen van de persoonlijke verlieservaring die een groot en divers publiek hebben weten te bereiken.

Rouwbestsellers

Ik verwacht dat we zingeavingsmodellen van rouw in allerlei uitingsvormen tegenkomen, in meer of minder uitgewerkte vorm. Denk aan gesprekken aan de keukentafel of op de bank bij de psycholoog, in documentaires, films, podcasts en ook – en hier zal ik mij als literatuurwetenschapper met name op richten – in verschillende soorten boeken over rouw. Om precies te zijn gaat het mij om verschillende soorten bestsellers over rouw die aan het begin van de eenentwintigste eeuw in Nederland in omloop zijn. Met ‘bestseller’ bedoel ik boeken die een breed publiek hebben weten te bereiken en waarvan de zinvolle ordeningen van de verlieservaring wijdverbreid zijn. Hoewel ik dus slechts een beperkt aantal boeken kan bespreken, is de impact van deze boeken relatief groot.

Daarnaast vormen bestsellers een unieke bron van kennis voor de cultuur- en mentaliteitsgeschiedenis. Ze geven namelijk uitdrukking aan “actuele maatschappelijke kwesties, vragen, wensen en angsten van de dag, heersende opvattingen en normen, en niet alleen de uitgesproken, maar juist ook dieper liggende, deels onbewuste, onderhuids levende ideeën en waarden,” aldus Erica van Boven.¹⁷ Hoewel bestsellers tijdgebonden zijn en een beperkte houdbaarheidsdatum hebben, bieden ze een inkijkje in de heersende culturele normen – en ook, zo zal ik laten zien, in heersende zingeavingsmodellen met behulp waarvan deze normen verspreid worden

17 Erica van Boven. *Bestsellers in Nederland 1900-2015*, Colleges Literatuur 2 (Antwerpen: Garant, 2015), 16 en 19.

– in een bepaalde tijd en context. Dit doen ze overigens niet alleen door de heersende normen te verbeelden en uit te dragen maar ook door de grenzen van deze normen op te zoeken.¹⁸

Om welke bestsellers gaat het mij en hoe weten we dat we met bestsellers te maken hebben? In dit onderzoek staan drie soorten bestsellers centraal die gaan over de persoonlijke verlieservaring door de dood van een dierbare: (1) zelfhulpboeken van rouwexperts, geestelijken en ervaringsdeskundigen, (2) fictionele romans en (3) autobiografisch geïnspireerde werken van gevestigde en beginnende schrijvers, vaak bekende Nederlanders. De zelfhulpboeken vallen onder de noemer ‘rouwverwerking,’ oftewel code 749 van de Nederlandse Uniforme Rubrieksindeling. De romans en autobiografisch geïnspireerde werken vallen onder twee andere NUR-codes, namelijk code 301 – “literaire roman, novelle” – en code 302 – “vertaalde literaire roman, novelle”.¹⁹ Hoewel ik voornamelijk Nederlandstalig werk zal bespreken, treffen we in mijn onderzoekscorpus ook enkele vertalingen uit het Engels aan. Het gaat in dit geval om internationale bestsellers, die ook in Nederland een groot leespubliek hebben getrokken.

Nu is het onderscheid tussen zelfhulpboeken enerzijds en de romans en autobiografisch geïnspireerde werken anderzijds makkelijk gemaakt. We hebben immers met twee verschillende NUR-codes te maken en ook met twee verschillende communicatieve contexten. Zelfhulpboeken bieden oplossingen voor bepaalde problemen in het leven door bestaande culturele opvattingen erover in het licht te stellen van recente psychologische inzichten. Dit zien we onder meer in het onderzoek van Sandra Dolby.²⁰ De boeken dragen dus bij aan de vormgeving en verspreiding van psychologische denkbeelden van rouw en spelen een belangrijke rol in het waarderen en prioriteren van culturele materialen aan de hand waarvan de verlieservaring op zinvolle wijze geordend wordt. Terwijl de meeste zelfhulpboeken die ik zal bespreken geschreven zijn door mensen met een achtergrond in of ervaring met psychologische rouwbenaderingen, zijn de romans en

18 Ibid., 40.

19 De NUR-codes zijn te vinden op de volgende website: www.boek.nl/nur (laatst bekeken op 28 juni 2022).

20 Sandra K. Dolby. *Self-Help Books: Why Americans Keep Reading Them* (Urbana: University of Illinois Press, 2005).

autobiografisch geïnspireerde werken geschreven door professionele en beginnende schrijvers die ondersteuning hebben gekregen van literaire agenten en literaire uitgeverijen. De boeken worden bovendien besproken door literaire critici in landelijke kranten. De romans en autobiografisch geïnspireerde werken maken dus deel uit van een literaire context.

Het onderscheid tussen fictie en autobiografie is daarentegen niet zo makkelijk gemaakt. Verhalen die als fictie op de markt gezet worden, kunnen gebaseerd zijn op waargebeurde gebeurtenissen en ervaringen uit het leven van de schrijver of uit het leven van andere mensen. Dit is niet te achterhalen, tenzij dit wordt aangegeven op het omslag van het boek, in recensies en/of in auteursinterviews. En dan nog kunnen autobiografische verhalen, die over het leven van de auteur gaan, fictionele elementen bevatten. We hebben dan met een hybride vorm van autobiografie en fictie te maken. Sterker nog, het is mogelijk om iedere vorm van autobiografie als fictie te zien, als we fictie niet alleen opvatten als een verzonnen verhaal maar als maaksel of constructie. Een autobiografie is namelijk altijd een selectie en compositie van gebeurtenissen en ervaringen uit het leven van de auteur.²¹ Het is dus niet altijd makkelijk fictie van autobiografie te onderscheiden.

Toch hoop ik met mijn onderzoek te laten zien dat dit onderscheid wel degelijk van belang is. Er blijken namelijk verschillende verwachtingen, vooronderstellingen en oordelen aan deze genres te kleven, die niet alleen de vormgeving maar ook de waardering van verliesverhalen beïnvloeden. Net als zingevingsmodellen zijn genres culturele materialen en zijn daarmee gedeeld, historisch bepaald en ook normatief beladen. Terwijl zingevingsmodellen een belangrijke rol spelen in het ordenen van de verlieservaring, spelen genres een belangrijke rol in het signaleren van het soort communicatie waarin de lezer verzeild is geraakt tijdens het lezen van een boek. Wil de schrijver informeren, zijn of haar emoties uiten, de overledene in herinnering brengen en eren, huidige omgangsvormen met verlies kritiseren en alternatieve omgangsvormen voorstellen of zoekt hij of zij juist nieuwe vormen om het persoonlijke verdriet te uiten? En wat wordt er van mij als lezer verwacht? Moet ik mij openstellen voor bepaalde ideeën en deze toepassen in mijn eigen leven, moet ik meeleven met de auteur, mijn

21 Lut Missine, *Oprecht gelogen: Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985* (Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2013), 52.

eigen ervaringen in het boek lezen, of moet ik mij een kritische houding gaan aanmeten? Deze vragen gaan gepaard met allerlei verwachtingen, vooronderstellingen en ook oordelen over de communicatieve situatie en over de wijze waarop er over rouw gesproken en geschreven wordt. Op basis van genresignalen kunnen we dus een beeld vormen van de communicatieve context of van het discours waarbinnen de verlieservaring op zinvolle wijze geordend wordt.

In het maken van een onderscheid tussen fictionele romans en autobiografisch geïnspireerde werken beroep ik mij op genresignalen in en rondom de tekst en op recensies en auteursinterviews. Als we bijvoorbeeld het woord roman op het omslag van een boek tegenkomen en de hoofdpersoon in het verhaal heeft een andere identiteit dan de auteur, bijvoorbeeld een andere naam, een andere leeftijd en/of een ander genderidentiteit, dan veronderstel ik dat we met een fictioneel verhaal te maken hebben, tenzij ik weet, op basis van recensies en/of auteursinterviews, dat het verhaal duidelijke overeenkomsten vertoont met het leven van de auteur. In dat geval schaar ik het boek onder de noemer 'autobiografisch geïnspireerd'. Om dit concreet te maken: in hoofdstuk vijf zal ik het zingevingsproces in *De weduwnaar* van Kluun bespreken, het vervolg op de internationale bestseller *Komt een vrouw bij de dokter*. Stijn is de hoofdpersoon in beide romans en heeft dus een andere naam dan de auteur. Dit boek kan dus gemakkelijk als fictie gelezen worden. Toch heeft de auteur in verschillende interviews aangegeven dat het personage Stijn een uitvergroete versie is van hemzelf, zoals we zullen zien, en dat hij, net als Stijn, ook zijn vrouw aan borstkanker heeft verloren en met dit verlies probeert om te gaan. Op basis van deze voorkennis schaar ik het boek onder de noemer autobiografisch geïnspireerd.

Onder deze noemer vallen ook boeken waarin er sprake is van een naamsidentiteit tussen de verteller/hoofdpersoon en de auteur, of dit werk nu fictionele elementen bevat of niet. Deze werken staan dus in feite dicht bij de noemer autobiografie dan bijvoorbeeld de romans van Kluun. Er lijkt dus eerder sprake te zijn van een glijdende schaal tussen fictie enerzijds en autobiografie anderzijds dan van twee verschillende categorieën. Uiteindelijk is het de lezer die bepaalt, op basis van de genresignalen die hij of zij heeft opgevangen, waar op de schaal een bepaald werk thuishoort. Deze positie roept vervolgens allerlei verwachtingen, vooronderstellingen

en oordelen op die een rol spelen in het interpreteren en waarderen van het werk. Om deze verwachtingen, vooronderstellingen en oordelen – die de zinvolle ordening van de verlieservaring in een werk op verschillende manieren beïnvloeden – gaat het mij met name. De vragen waar een werk op de genreschaal thuishoort en of de lezer een werk terecht dichtert aan de kant van fictie of juist van autobiografie schaaft, zijn in dit onderzoek minder van belang.

Nu we weten wat bestsellers zijn, welke soort bestsellers ik in dit onderzoek zal bespreken in een poging populaire zingeingsmodellen en de rouwopvattingen die ze verspreiden in kaart te brengen en ook welke rol genre speelt in het zingeingsproces, rest ons de vraag hoe we kunnen weten of we met bestsellers te maken hebben. Een manier om dit te bepalen is om gebruik te maken van bestsellerslijsten. Mijn selectie zelfhulpboeken is gebaseerd op een overzicht van de best verkochte 'rouwverwerkingsboeken' tussen 2007 en 2014 dat ik van het KVB-SMB/GfK heb ontvangen, een onderzoeksbureau dat gegevens verzamelt in opdracht van Stichting Marktonderzoek Boekenvak. Mijn selectie romans en autobiografisch geïnspireerde werken is gebaseerd op de jaarlijkse Top 100 lijsten die tussen 2000 en 2016 door Stichting Collectieve Propaganda van het Nederlandse Boek zijn vrijgegeven.²² Beide lijsten bevatten geen concrete verkoopcijfers. Dit is dan ook een van de beperkingen van het werken met bestsellerlijsten. Wél maken de CPNB lijsten een ruwe inschatting van het aantal exemplaren dat van een bepaald boek binnen een jaar verkocht is.

Mijn keuze voor bestsellerlijsten heeft ten minste drie redenen. Ten eerste helpen de lijsten mij om het onderzoeksmateriaal in te perken. Er zijn immers allerlei soorten verhalen over dood en verlies in omloop, in allerlei genres en op allerlei media, hoewel het niet altijd te achterhalen is hoe wijdverbreid deze verhalen zijn, zoals in het geval van blogs. Ten tweede kies ik met bestsellers voor teksten waarvan verwacht mag worden dat de zingeingsmodellen die ze verspreiden een breed publiek hebben weten te bereiken. Met behulp van de bestsellerlijsten kan ik dus beweren dat we met populaire zingeingsmodellen te maken hebben. Ten derde kan ik mijn selectie van mijn bronnen met behulp van de bestsellerslijsten

22 Deze lijsten zijn via de volgende link te vinden: www.cpnb.nl/campaigns/cpnb-top-100-2016/uitgaven (laatst bekeken op 10 september 2021).

loskoppelen van mijn persoonlijke voorkeuren, vooronderstellingen en vooroordelen met betrekking tot rouw en het schrijven van rouwboeken. Dat er bijvoorbeeld weinig aandacht is voor de verlieservaringen van Nederlanders met verschillende culturele en religieuze achtergronden komt omdat deze verhalen niet op de bestsellerlijsten voorkomen. Dit kan een bias verraden die aan de lijsten ten grondslag ligt, maar het kan ook zijn dat er in deze minderheidsculturen minder geschreven wordt over de persoonlijke verlieservaring – of een combinatie van beide. Dat kan ik hier niet bepalen, maar ik kan wel heersende culturele normen in beeld brengen, op basis van de bestsellers, en daarmee een startpunt introduceren voor verder onderzoek naar de culturele bepaaldheid van de persoonlijke verlieservaring.

Onderzoek naar zingeavingsmodellen

Nu we een beeld hebben gevormd van wat zingeavingsmodellen zijn en we weten waar we ze onder meer zullen aantreffen, kunnen we tot onze probleemstelling komen. Want waarom is het van belang dat we zingeavingsmodellen en de normatief beladen rouwopvattingen die ze verspreiden (op dit moment) in kaart brengen? We zagen dat er binnen de medische context aandacht is en ook aandacht gevraagd wordt voor het belang van de dood. De dood is waardevol, stelt het Lancetrapport, en het is belangrijk dat mensen dit weer gaan inzien, zeker na de Covid-19 pandemie. Ook dichterbij huis klinkt een soortgelijk pleidooi, in *De toekomst van het sterven* van emeritus hoogleraar publieksfilosofie en voormalig arts Marli Huijer, bijvoorbeeld. Net als het Lancetcomité richt ook Huijer de aandacht op het belang van levensverhalen in het nemen van beslissingen rondom de dood. Het leed zou betekenis krijgen in het vertellen en delen van persoonlijke ervaringen en in verhalen zouden andere waarden de ruimte krijgen dan de heersende waarde van gezondheid.²³ Vanuit verschillende hoeken klinkt dus een roep naar meer verhalen over de dood: een uitgelezen kans voor literatuurwetenschappers, dus, om te onderzoeken *hoe* verhalen dat

23 Marli Huijer, *De toekomst van het sterven* (Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij Pluim en De Groene Amsterdammer, 2022), 125-127.

doen, waarde aan de dood verlenen, en ook om de waarden te belichten die verhalen centraal stellen.

Binnen de Nederlandse literatuurstudies naar eenentwintigste-eeuwse rouwliteratuur, of rouwromans, zoals het genre ook wel genoemd wordt, is de aandacht echter vooral uitgegaan naar literatuurwetenschappelijke kwesties en vraagstukken. In *Oprecht gelogen: Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985* draagt Lut Missine enkele rouwromans aan als voorbeeld van de hybride vorm, een combinatie van autobiografie en fictie.²⁴ Deze vorm zou de laatste jaren aan populariteit winnen binnen de Nederlandse literatuur. Ook in *Van Constantijntje tot Tonio: het dode kind in de Nederlandse literatuur* staat de genrekwestie centraal. Rick Honings, Olga van Marion, Tim Vergeer en anderen onderzoeken in deze bundel de wijze waarop de kinderdood door de jaren heen in literatuur is gerepresenteerd, waarbij er parallellen getrokken worden tussen heden en verleden. Een belangrijke vraag is onder meer wat “kinderdood-literatuur” precies is en of dit fenomeen ook benaderd kan worden als literair genre.²⁵ De al eerder genoemde Erica van Boven bespreekt ook enkele rouwromans in *Bestsellers in Nederland: 1900-2015* maar geeft nadrukkelijk aan dat haar onderzoek “in eerste plaats een literatuurwetenschappelijk belang” dient en dat ze bestsellers vooral benaderd als “literair fenomeen”.²⁶ En ook Emy Koopmans richt in haar promotieonderzoek *Reading Suffering: An Empirical Inquiry into Empathic and Reflective Responses to Literary Narratives* de aandacht op een literatuurwetenschappelijk vraagstuk, namelijk of het lezen van onder meer rouwliteratuur kan aanzetten tot meer empathie en zelfreflectie bij de lezer.²⁷

Hoewel deze verschillende invalshoeken relevante vraagstukken behandelen, en ik mij er in de volgende hoofdstukken ook op zal beroepen,

24 Lut Missine, *Oprecht gelogen* (2013).

25 Rick Honings, Olga van Marion en Tim Vergeer (red.), *Van Constantijntje tot Tonio: Het Dode Kind in de Nederlandse Literatuur* (Hilversum: Verloren, 2018).

26 Erica van Boven, *Bestsellers in Nederland*, 19.

27 E.M. Koopman, *Reading Suffering: An Empirical Inquiry into Affective and Reflective Responses to Narratives about Mental Pain*. ERMeCC - Erasmus Research Centre for Media, Communication and Culture. ERMeCC, Erasmus Research Centre for Media, Communication and Culture, Rotterdam (2016): <http://hdl.handle.net/1765/93344> (laatst bekeken op 29 oktober 2021).

zeggen de studies weinig over de wijze waarop er door middel van verhalen betekenis aan rouw verleend wordt. Ook blijft in deze studies buiten beeld hoe literaire representaties van rouw zich verhouden tot representaties van rouw in andere communicatieve contexten, zoals in het therapeutische en wetenschappelijke discours. Wat mij betreft zijn dit vraagstukken die er in huidige discussies rondom sterven en rouwen toe doen en waaraan ik met mijn onderzoek naar zingeingsmodellen hoop te kunnen bijdragen. Zoals gezegd vermoed ik dat gedeelde, historisch bepaalde en normatief beladen zingeingsmodellen een belangrijke rol spelen in het verlenen van betekenis en waarde aan de verlieservaring. Het is dus zaak om deze zingeingsmodellen op het spoor te komen. Daarnaast ben ik benieuwd naar de verwachtingen, vooronderstellingen en oordelen die het narratieve zingeingsproces beïnvloeden, dus naar het discours waarbinnen zingeingsmodellen gevormd en gewaardeerd worden. De genrekwestie speelt dus ook in mijn onderzoek een rol, hoewel ik genre niet in de eerste plaats zie als literair fenomeen, zoals in de literatuurstudies naar rouwromans, of als een manier om teksten te categoriseren, maar eerder als communicatiemiddel tussen de auteur en zijn of haar publiek.

Binnen de Engelstalige literatuurwetenschap is er aan het begin van de eenentwintigste-eeuw wél enig onderzoek verschenen over de relatie tussen literaire en therapeutische representaties van rouw. Tammy Clewell suggereert in *Mourning, Modernism, Postmodernism* bijvoorbeeld dat er sprake is van een oppositie tussen literaire en therapeutische representaties van rouw in de twintigste eeuw.²⁸ Terwijl Engelstalige modernistische en postmodernistische literatuur en poëzie vooral het belang van ontroostbaarheid zouden benadrukken en van de blijvende band met de overledene, zouden populaire cultuurvormen volgens haar juist het therapeutische imperatief van rouwverwerking uitdragen. Dat wil zeggen, het imperatief dat rouw (zo snel mogelijk) afgerond of verwerkt moet worden door de band met de overledene te verbreken en de aandacht op de toekomst te richten. In Clewells onderzoek blijken bepaalde opvattingen over wat goede of échte literatuur is dus verweven te zijn met bepaalde opvattingen over rouw, met als gevolg dat ontroostbaarheid in deze studie wordt voorgesteld als een centrale waarde

28 Tammy Clewell, *Mourning, Modernism, Postmodernism* (Basingstoke England: Palgrave Macmillan, 2009).

in de omgang met de dood. Het zijn normen als deze die mij interesseren. Welke literatuur- en rouwopvattingen komen we in de Nederlandse literaire context tegen, aan het begin van de eenentwintigste eeuw? Hoe beïnvloeden ze de vormgeving en waardering van fictionele romans en autobiografisch geïnspireerde rouwwerken en hoe verhouden literaire representaties van rouw zich tot de representaties van rouw in zelfhulpboeken? Is er sprake van een oppositie tussen het literaire en therapeutische rouwdiscours, zoals Clewell suggereert, of liggen de twee discoursen inmiddels dicht bij elkaar?

Dat verwachtingen en normen van rouw in het literaire en therapeutische rouwdiscours van belang zijn, blijkt onder meer wanneer we het onderzoek van de Britse socioloog Tony Walter bij de bespreking betrekken. Walter beweert namelijk dat er sprake is van een normatief vacuüm met betrekking tot omgangsvormen met de dood. “Just as the normative vacuum left by the decline of Victorian social mourning was filled by modernist grief psychology,” lezen we in zijn artikel ‘Modern Grief, Postmodern Grief,’ “so the normative vacuum left by postmodernism may in turn be filled by new normative frameworks, yet to manifest themselves”.²⁹ Wat Walter precies bedoelt met de begrippen ‘modern’ en ‘postmodern’ bespreken we later. Hier wil ik vooral de aandacht richten op zijn vooronderstelling dat de rouwervaring tegen het einde van de twintigste en aan het begin van de eenentwintigste eeuw ongereguleerd zou zijn.

Zoals we net zagen in het onderzoek van Clewell lijkt het echter aannemelijker dat er altijd wel sprake is van een zekere mate van normativiteit – niet alleen in de wijze waarop de verlieservaring op zinvolle wijze wordt geordend maar ook in het onderzoeksperspectief zelf. Ik geloof echter niet dat Walter met het begrip ‘normatief vacuüm’ bedoelt dat er geen verwachtingen meer bestaan met betrekking tot de rouwervaring. In ‘Facing Death without Tradition’ merkt hij namelijk op dat rouwen in de postmoderne tijd een kwestie is geworden van onderhandelen en soms zelfs van conflict tussen verschillende perspectieven op rouw.³⁰ Het begrip normatief vacuüm

29 Tony Walter, ‘Modern Grief, Postmodern Grief,’ in *International Review of Sociology* 17 (2007), 132.

30 Tony Walter, ‘Facing Death without Tradition’ in *Contemporary Issues in the Sociology of Death, Dying and Disposal*. Red. G. Howarth en P. Jupp (Basingstoke: Macmillan, 1995), 202-203.

lijkt dus vooral te verwijzen naar een gebrek aan algemene richtlijnen en regels op basis waarvan het onderhandelingsproces gereguleerd en het potentiële conflict beheerst kan worden. Walter laat in ieder geval zien dat de kwestie van normativiteit met betrekking tot de omgang met de dood prangend is en zijn onderzoek roept allerlei interessante vragen op. Welke verschillende perspectieven op rouw zijn er momenteel in omloop? Over welke aspecten van rouw wordt er onderhandeld en waar schuilt het potentiële conflict? In mijn bespreking van zingevingsmodellen kan ik dieper op deze vragen ingaan, want, zoals we zagen, zijn de zingevingsmodellen normatief beladen en wordt de verlieservaring vormgegeven te midden van allerlei verwachtingen, vooronderstellingen en oordelen.

Naast de kwestie van normativiteit kaart Walter nog een ander vraagstuk aan waar ik met dit onderzoek licht op hoop te werpen. In *Bereavement: The Culture of Grief* stelt Walter namelijk dat de persoonlijke verlieservaring in West-Europa tegen het einde van de twintigste eeuw het domein is geworden van psychologen en de collectieve rouwervaring die van historici en sociale wetenschappers. Terwijl psychologen vooral geïnteresseerd zouden zijn geweest in individuele omgangsvormen met rouw, zouden historici vooral collectieve omgangsvormen met de dood uit het verleden hebben bestudeerd en antropologen de rituelen van minderheidsculturen. Door deze taakverdeling zou volgens Walter het beeld zijn ontstaan van de eigen, 'witte' rouwervaring als een innerlijk proces dat door de omliggende cultuur ondersteund of geremd wordt maar dat er niet op complexe wijze mee interacteert:

This all gives the impression that in the contemporary West, white men and women grieve according to the dictates of a natural and inner 'grief process,' a process supported or inhibited by culture but not interacting with it in any more complex way, whereas in the past and outside of the white West, grief is assumed to interact with culture in important and subtle ways.³¹

Door onderzoek te doen naar de wijze waarop de persoonlijke verlieservaring

31 Tony Walter, *On Bereavement: The Culture of Grief* (Buckingham: Open University Press, 1999), xv.

met behulp van gemeenschappelijke materialen vorm en betekenis krijgt, hoop ik inderdaad te laten zien dat ook de ‘eigen’ verlieservaring cultureel en historisch bepaald is en dat het persoonlijke en gemeenschappelijke onlosmakelijk met elkaar verweven zijn.

Nu is *Bereavement* meer dan twintig jaar geleden verschenen. In hoeverre is Walters kritiek op de ‘witte’ rouwervaring nog van toepassing in de eenentwintigste eeuw? Volgens de Amerikaanse rouwpsycholoog Robert Neimeyer is het twintigste-eeuwse beeld van rouw als innerlijk proces, dat zich bovendien op lineaire wijze richting een duidelijk eindpunt toe zou ontwikkelen, inmiddels vervangen met een beeld van rouw als unieke ervaring dat niet in een model te vatten is en dat ook geen duidelijk eindpunt heeft.³² De ‘uniciteitsthese’ blijkt inmiddels wijdverbreid te zijn. We komen het namelijk eveneens in Nederland tegen, ook buiten de wetenschappelijke context. “Hoe lang het rouwproces duurt, welke gevoelens er spelen, en wat steun geeft: het is voor iedereen anders,” lezen we bijvoorbeeld in *70 vragen over rouw*, een boekje dat door Landelijk Steunpunt Verlies is uitgegeven.³³ In een interview in *De Volkskrant* naar aanleiding van de MH-17 ramp in 2014 vergelijkt rouwexpert Riet Fiddelaers-Jaspers rouw met een vingerafdruk en stelt daarbij: “Een ingrijpend verlies gaat gepaard met rouw maar de wijze waarop iemand dat doet, is uniek”.³⁴ En ook op persoonlijke blogs komen we regelmatig de uniciteitsthese tegen. “Laat niemand jou vertellen hoe en wanneer je mag voelen,” lezen we op *Proud2Bme*, “Rouw is uniek. Voor iedereen anders”.³⁵ De overtuiging dat rouw een unieke ervaring is heeft dus een breed en gevarieerd publiek weten te bereiken. We zullen het ook in de bestsellers aantreffen die hier centraal staan.

Neimeyers onderzoek naar rouw sluit goed aan bij mijn eigen onderzoek naar zingevingmodellen. Neimeyer omschrijft rouw namelijk als zingevingscrisis en rouwen als een unieke zoektocht naar een eigen

32 Robert Neimeyer, ‘Introduction: Meaning Reconstruction and Loss’ in *Meaning Reconstruction and the Experience of Loss* (Washington DC: American Psychological Association, 2001), 3.

33 Landelijk Steunpunt Verlies. *70 vragen over rouw* (jaartal onbekend), 4.

34 Riet Fiddelaers-Jaspers, ‘Rouw is liefde die zijn adres is kwijtgeraakt,’ in *De Volkskrant* van 28 juli 2014.

35 Lonneke, ‘Rouw is uniek’ op *Proud2Bme*, geplaatst op 25 maart 2022: www.proud2bme.nl/Proud2Live/Rouw_is_uniek (laatst bekeken op 28 juni 2022).

levensverhaal: “a unique quest for a personal narrative”.³⁶ Zelf sta ik echter kritischer tegenover het idee dat rouw een unieke ervaring is en een uniek proces van zingeving oproept. En dat heeft alles te maken met mijn aandacht voor zingevingmodellen. Ik veronderstel namelijk dat onze ervaringen altijd al in zekere mate gevormd zijn door bestaande verhalen, denkbeelden en opvattingen over het leven en de dood. In het eerste hoofdstuk zal ik deze vooronderstelling onderbouwen met het mimesismodel van Paul Ricoeur. Er is niet eerst sprake van een unieke ervaring die vervolgens met behulp van bestaande materialen op herkenbare wijze geordend wordt. Sterker nog, tegenwoordig wordt men pas vaak op latere leeftijd met de dood van dierbaren geconfronteerd en dus op een moment dat hij of zij reeds een verzameling verhalen, denkbeelden en ideeën over sterven en rouwen heeft opgebouwd. Deze verzameling beïnvloedt vanaf het begin de wijze waarop de confrontatie met de dood ervaren en begrepen wordt. We zijn dus geen onbeschreven bladen op het moment dat we met de dood te maken krijgen, hoewel men kan vinden, zoals bijvoorbeeld het Lancetcomité en ook de filosoof Marli Huijens, dat de verzameling materialen die we tot onze beschikking hebben beperkt en eenzijdig is.

Daarnaast geloof ik niet dat nabestaanden de verschillende perspectieven op rouw die ze tot hun beschikking hebben op *unieke* wijze bij elkaar brengen. Dit is wat Neimeyer suggereert wanneer hij opmerkt: “each person constructs a unique response to bereavement that distills the meaning of loss current in his or her family, community, and culture”.³⁷ Ik laat namelijk zien dat ook het bij elkaar brengen van de verschillende perspectieven op rouw plaatsvindt aan de hand van gedeelde materialen, namelijk zingevingmodellen die de verlieservaring op herkenbare eerder dan unieke wijze ordenen. De uniciteit van rouw is voor mij niet een gegeven. Rouw is niet uniek maar rouw wordt in onze samenleving gedacht uniek te zijn. We hebben dus met een denkbeeld van rouw te maken en daarmee met gedeeld, historisch bepaald en normatief beladen materiaal, dat naast andere materialen in omloop is en dat op een bepaalde manier ingezet kan worden

36 Robert Neimeyer, ‘The Language of Loss: Grief Therapy as a Process of Meaning Reconstruction’ in *Meaning Reconstruction and the Experience of Loss* (Washington DC: American Psychological Association, 2001), 261.

37 Robert Neimeyer, ‘The Language of Loss’, 264.

om de verlieservaring op herkenbare en sociaal geaccepteerde manier te ordenen. Kortom, of rouw nu gezien wordt als innerlijk proces, zoals Tony Walter suggereert, of als unieke ervaring: in beide gevallen wordt voorbij gegaan aan de onlosmakelijke verwevenheid van het persoonlijke en gemeenschappelijke. Walters oproep om hiernaar onderzoek te doen om zo tot een complexer beeld van de eigen verlieservaring te komen is wat mij betreft dus nog even relevant als twintig jaar geleden.

Op basis van mijn bespreking van de probleemstelling hierboven, heb ik mijn onderzoeksvragen als volgt geformuleerd: aan de hand van welke zingeingsmodellen wordt er in verschillende soorten bestsellers die in de eerste twee decennia in Nederland in omloop zijn betekenis en waarde verleend aan de verlieservaring door de dood van een dierbare? Welke normatieve opvattingen worden door middel van deze zingeingsmodellen verspreid met betrekking tot de aard, de duur en het eindpunt van rouw, de juiste omgang ermee en tot de rol van de overledene en de sociale omgeving in het verdere leven van de nabestaande? En welke verwachtingen, vooronderstellingen en oordelen beïnvloeden het narratieve zingeingsproces binnen de therapeutische en literaire context en hoe verhouden de literaire en therapeutische representaties van rouw zich tot elkaar?

Opbouw van het onderzoek

Om bovengenoemde vragen te kunnen beantwoorden, heb ik het onderzoek opgedeeld in vijf hoofdstukken. In het eerste hoofdstuk presenteer ik het kader met behulp waarvan ik bovengenoemde vooronderstellingen en hypotheses met betrekking tot narratieve zingeving en zingeingsmodellen zal onderbouwen en aanscherpen. De deelvraag die in dat hoofdstuk centraal staat, is wat zingeingsmodellen zijn en hoe we ze, samen met de normatieve opvattingen die ze verspreiden, op het spoor kunnen komen. Het kader waar het om gaat is de culturele narratologie van Ansgar Nünning, naar wie ik eerder verwees. De narratologie, de studie van verhalen en verhaalstructuren, vormt een aparte tak binnen de literatuurwetenschap, zoals we zullen zien. Hoewel er binnen deze tak niet altijd aandacht is geweest voor de wereldvormende invloed van verhalen, benadrukt Nünning juist

het belang van de historische, culturele en literaire context waarbinnen verhalen gevormd worden en die ze ook helpen vormgeven.

In het bijzonder richt Nünning de aandacht op de vormende rol van wat hij 'culturele plots' noemt. Deze plotstructuren zouden deel uitmaken van een verzameling verhalen, verhaalstructuren en vertelwijzen die door een bepaalde groep mensen binnen een bepaalde tijd en context gedeeld worden. Bovendien zouden culturele plots toegang bieden tot de zogenaamde mentale dimensie van deze groep mensen, dat wil zeggen tot haar vaak impliciete denkbeelden, normen en waarden. Het begrip culturele plots blijkt een bruikbaar conceptueel instrument te zijn om zingevingsmodellen in beeld te krijgen. Bovendien blijkt het mogelijk te zijn om met behulp van dit begrip een brug te slaan naar het onderzoek van de al eerder genoemde Robert Neimeyer. Neimeyer spreekt namelijk van de noodzaak om de verlieservaring te narrativiseren, maar maakt verder geen onderscheid tussen de verschillende plotstructuren met behulp waarvan de ervaring tot een zinvol geheel wordt omgevormd. Omdat Nünning noch Neimeyer een methode aanreiken om plotstructuren in beeld te krijgen, stel ik zelf, in de tweede helft van het eerste hoofdstuk, enkele analytische begrippen voor met behulp waarvan we plotstructuren en de normatief beladen rouwopvattingen die ze verspreiden op het spoor kunnen komen.

In het tweede hoofdstuk belicht ik enkele belangrijke ontwikkelingen in het denken over en de omgang met dood en verlies in West-Europese landen in het algemeen en Nederland in het bijzonder, vanaf de Middeleeuwen tot en met de eenentwintigste eeuw. Ik maak daarbij gebruik van verschillende historische, sociologische en psychologische bronnen. Het doel van dit hoofdstuk is om een historische achtergrond te schetsen waartegen de zingevingsmodellen of plotstructuren en de rouwopvattingen die ze verspreiden beter herkend en geduid kunnen worden. Het hoofdstuk onderbouwt dus mijn hypothese dat zingevingsmodellen historisch bepaald zijn en dat de ideeën en opvattingen die ze verspreiden een bepaalde geschiedenis hebben en zich ook op een bepaalde manier tot historische ontwikkelingen verhouden. De deelvraag die in dit hoofdstuk centraal staat is dan ook de volgende: aan de hand van welke denkbeelden van dood en verlies wordt er volgens historici, sociologen en psychologen door de tijd heen, in West-Europese landen in het algemeen en Nederland in het bijzonder,

betekenis aan de rouwervaring verleend? Mijn aandacht zal, gezien de cultuurhistorische context die in mijn onderzoek centraal staat, vooral uitgaan naar de omgangsvormen met rouw in Nederland en tegen het einde van de twintigste en aan het begin van de eenentwintigste eeuw. Omdat dit over de recente geschiedenis gaat, zal ik mij niet alleen beroepen op wetenschappelijk werk maar ook op populairwetenschappelijke bronnen waarin 'de eigen tijd' kritisch onder de loep genomen wordt.

In hoofdstukken drie tot en met vijf zal ik de verschillende rouwboeken bespreken waarvan de zingevingsmoedellen en normatieve opvattingen van rouw die we erin tegenkomen een groot en breed publiek hebben weten te bereiken. In hoofdstuk drie staan de zelfhulpboeken centraal, in hoofdstuk vier de fictionele romans en in hoofdstuk vijf de autobiografisch geïnspireerde werken. Ik zal in ieder van de hoofdstukken aandacht besteden aan het genre van de boeken, en daarmee aan de communicatieve context waarbinnen de verlieservaring op zinvolle wijze geordend wordt, en aan de plotstructuren en normatieve opvattingen van rouw die de boeken verspreiden. Dat laatste doe ik met behulp van een plotanalyse.

Aan het einde van de drie hoofdstukken sta ik kort stil bij een kwestie die specifiek door de teksten die in het hoofdstuk centraal staan opgeroepen wordt. Aan het einde van hoofdstuk drie onderzoek ik bijvoorbeeld hoe de zelfhulpauteurs zich ten aanzien van hun lezerspubliek opstellen. De kwestie is relevant in het licht van een observatie van Tony Walter, die in het tweede hoofdstuk aan bod zal komen, dat er in de postmoderne tijd meer waarde gehecht wordt aan persoonlijke ervaringen van rouw dan aan theoretische modellen en kennis. Zien we deze norm terug in de zelfhulpboeken en zo ja, hoe verhouden de experts zich daartoe? Welke rol spelen ze in het rouwtraject en hoe zien we dit terug in de wijze waarop de lezer in de zelfhulpboeken wordt aangesproken? Aan het einde van hoofdstuk vier sta ik stil bij de 'autobiografische bias' die ik meen te observeren in de huidige Nederlandse literaire context. Deze bias lijkt ervoor te zorgen dat er minder aandacht en ook minder waardering is voor fictionele romans over rouw en ook dat fictionele romans sneller gelezen worden als waargebeurde verhalen. Aan het einde van hoofdstuk vijf reflecteer ik tot slot op het verzet tegen narratieve vorm- en zingeving dat we in sommige van de autobiografisch geïnspireerde werken en in recensies van deze werken aantreffen.

Hoe verhoudt dit verzet zich tot narratieve zingeving? Bestaat er binnen de zingeving modellen of plotstructuren die ik zal belichten ruimte voor? In hoeverre hebben we te maken met een literaire norm, en moet het verzet opgevat worden als constructieve omgangsvorm met verlies?

In de conclusie reflecteer ik op de uitkomsten van het onderzoek: verschillende zingeving modellen die verschillende normatieve opvattingen van rouw verspreiden en die binnen de therapeutische en literaire context verschillend gewaardeerd worden. Ook sta ik stil bij de grenzen van mijn onderzoek en benoem ik aanknopingspunten voor verder onderzoek. Er is zoveel meer dat over narratieve zingeving gezegd kan worden, maar ik hoop in ieder geval dat mijn onderzoek een relevante en concrete bijdrage zal leveren aan een onderwerp waar we waarschijnlijk nooit over uitgepraat zullen raken: de vraag wat de dood te betekenen heeft.

HOOFDSTUK 1

Een cultureel-narratologisch kader

*“Contrary to common sense there is no unique ‘real world’
that pre-exists and is independent of human mental activity
and human symbolic language”.*

Jerome Bruner¹

Verhalen spelen een belangrijke rol in het verlenen van betekenis en waarde aan rouw. Dit doen ze door de verlieservaring door de dood van een dierbare aan de hand van culturele en historische materialen op zinvolle wijze te ordenen. Deze vooronderstelling, die ik in de inleiding introduceerde, zal ik in dit eerste hoofdstuk met behulp van theoretische en analytische begrippen onderbouwen. Het hoofdstuk omvat vier delen. In het eerste deel laat ik zien dat het begrip wereldvorming van de al eerder genoemde filosoof Nelson Goodman niet altijd een rol heeft gespeeld in de narratologie, een tak binnen de literatuurwetenschap die voor dit onderzoek relevant is. Narratologie wordt ook wel gezien als de studie van verhalen en verhaalstructuren en maakte in de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw een sterke ontwikkeling door. Het is onder andere de Duitse literatuurwetenschapper Ansgar Nünning die binnen de narratologie met het begrip wereldvorming is gaan werken. Zijn cultureel-narratologisch kader introduceer ik in het tweede deel van dit hoofdstuk. Dit kader vormt de bril waardoor ik de verschillende soorten bestsellers die hier centraal staan, zal bestuderen. Hier belicht ik enkele belangrijke vooronderstellingen en begrippen van het kader, zoals de begrippen ‘culturele plots,’ ‘narratieve

1 Jerome Bruner, *Actual Minds, Possible Worlds* (Cambridge Mass: Harvard University Press, 1986), 95.

gemeenschap' en 'cultureel repertoire'. Aan het einde van dit deel sla ik een brug naar het onderzoek van de rouwpsycholoog Robert Neimeyer, die in zijn benadering van rouw, net als Goodman en Nünning, vanuit een constructivistisch perspectief vertrekt. Het is mijn intentie om met behulp van de culturele narratologie handen en voeten te geven aan enkele van Neimeyers meer theoretische claims met betrekking tot rouw.

De culturele narratologie reikt een breed kader aan op basis waarvan de relatie tussen het persoonlijke en gemeenschappelijke bestudeerd kan worden. Toch behoeft het kader nadere uitwerking. Tijdens het lezen van mijn bronnen liep ik namelijk tegen een aantal vragen op waar Nünning in zijn bespreking van de culturele narratologie geen antwoord op geeft. Hij benadrukt bijvoorbeeld het belang van plotstructuren maar reikt geen methode aan om plotstructuren in verschillende soorten teksten op het spoor te komen en te analyseren. Ook biedt zijn uitleg geen verklaring voor mijn bevinding dat dezelfde plotstructuren verschillende betekenissen aan rouw kunnen verlenen en ook verschillende implicaties kunnen hebben voor de omgang met verlies. In het derde deel kom ik daarom met meer uitgewerkte analyseconcepten. Ik benadruk hier het belang van temporele markeerpunten, actantiële rollen en perspectief in het bestuderen van plotstructuren. Ook ga ik in op de rol van metaforen in het narrativiseren van de verlieservaring in meer essayistische teksten en op het belang van genre in het bestuderen van de communicatieve context of het discours waarbinnen verliesverhalen gevormd en gewaardeerd worden en die deze verhalen ook helpen vormgeven.

In het vierde deel sta ik stil bij het onderzoeksmateriaal dat ik zal bestuderen: verschillende soorten bestsellers over rouw. Wat zijn bestsellers, vraag ik mij in dit deel af, wat is het belang van onderzoek naar bestsellers en wat zijn enkele beperkingen van dergelijk onderzoek? Ik sluit het hoofdstuk af door in de slotopmerkingen te reflecteren op de rol van de onderzoeker in cultureel-narratologisch onderzoek en op het hermeneutische karakter van deze benadering.

De narratologie

In de inleiding haalde ik de filosoof Nelson Goodman aan die in de jaren zeventig van de vorige eeuw het begrip wereldvorming introduceerde. Daarmee verwees hij naar de manier waarop we ons tot allerlei beschrijvingen van de wereld verhouden eerder dan tot de wereld zelf. Hij pleit dus voor een pluralistische opvatting van de wereld, omdat wereldbeelden in meervoud komen. Goodman besteedt echter geen aandacht aan de rol van verhalen in wereldvorming. Het zijn David Herman en Ansgar Nünning die het begrip wereldvorming rond de millenniumwisseling binnen de narratologie verder hebben uitgewerkt. Terwijl Herman onderzoekt hoe narratieve beschrijvingen van de wereld zich tot andere beschrijvingen van de wereld verhouden, onderzoekt Nünning de wijze waarop verhalen vorm krijgen binnen en vorm geven aan verschillende contexten.²

De narratologie maakte binnen de literatuurwetenschap in de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw een sterke ontwikkeling door. Toch hebben de wereldvormende functies van verhalen niet altijd de aandacht gekregen die ze verdienen. Dit komt vermoedelijk door het streven van de eerste narratologen naar een systematische, bijna wetenschappelijke benadering van verhalen. Deze narratologen bouwden onder meer voort op het werk van de Russisch formalisten, die wilde breken met de gangbare praktijk van interpreteren die zich richtte op de existentiële of symbolische betekenis van het literaire werk. In plaats daarvan deden de formalisten onderzoek naar de kenmerkende bouwstenen, structuren, procedés en functies van verhalen en ook, meer specifiek, naar de zogenaamde literariteit van teksten. Wat maakt een tekst literair, vroegen ze zich af.

Een van de antwoorden op deze vraag is afkomstig van Viktor Sjklovski, die stelde dat het effect van bevreemding (*ostranenie*) centraal is voor literariteit. Daarmee vestigde hij de aandacht op de wijze waarop het bekende en alledaagse door middel van literaire ingrepen vreemd gemaakt wordt. Het plot van het verhaal – een van de kernbegrippen in dit onderzoek – zag Sjklovski bijvoorbeeld als een vreemde, oftewel literaire

2 Zie bijvoorbeeld David Herman, 'Narrative Ways of Worldmaking' *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research* (Berlin; New York: W. de Gruyter, 2009).

ordering van het materiaal waaruit een verhaal is opgebouwd. Hij creëerde een tegenstelling tussen de organisatie of compositie van een verhaal, oftewel de literaire ordening (*suzjet*) en de chronologische opeenvolging van handelingen (*fabula*).³ Een verhaal hoeft namelijk niet te beginnen met de geboorte van het hoofdpersoon en te eindigen met zijn of haar dood, maar kan beginnen met de dood van het persoon en via flashbacks het eerdere leven van dit persoon beschrijven. Door middel van dit soort ‘vreemdmakingsprocedures’ zou de lezer worden stilgezet bij de taal en de vorm van de tekst en zou hij of zij worden uitgenodigd het bekende en alledaagse met frisse blik te bekijken.

De verschillende verhaalcomponenten, structuren, procedures en functies die de Russisch formalisten onderscheidde, werden door de eerste narratologen op meer wetenschappelijke wijze bestudeerd. In hun methode lieten de narratologen zich onder meer inspireren door het werk van de structuralistische taalkundige Ferdinand de Saussure. De Saussure maakte een onderscheid tussen het onderliggende en vaak onbewuste taalsysteem (*langue*), dat volgens hem het onderzoeksobject van taalkundigen zou moeten zijn, en de verschillende manifestaties of taaluitingen van dit systeem (*parole*). Op een soortgelijke manier probeerden de structuralistische narratologen het onderliggende ‘verbaalsysteem’ in kaart te brengen waar een veelvoud aan narratieve vormen en uitingen manifestaties van zouden zijn. De modellen van de structuralisten pretenderen dus universeel toepasbaar te zijn en ten grondslag te liggen aan alle uitingvormen van verhalen.

Een belangrijk uitgangspunt van de eerste narratologen, en ook hierin zien we de invloed terug van het Russisch formalisme, is dat verhalen zich op allerlei wijze en in allerlei media en genres manifesteren, dus ook buiten de zogenaamde literaire tekst. Denk daarbij aan gedachte, gesproken, geschreven, getekende of geschilderde verhalen. “In this infinite variety of forms, it is present at all times, in all places, in all societies; indeed narrative starts with the very history of mankind,” stelt Roland Barthes in zijn programmatische voorzet voor de narratologie, ‘An Introduction to the

3 Voor een bespreking van het Russisch Formalisme, zie bijvoorbeeld *Narratology* (2019) van Genevieve Lively. Over de bijdrage van Viktor Sjklovski aan het Formalisme, zie pagina’s 112-119.

Structural Analysis of Narrative'.⁴ Een belangrijke vooronderstelling van de narratologie is dus dat we verhalen niet alleen in zogenaamde literaire teksten tegenkomen.

Ook hadden de eerste narratologen met de Russisch formalisten gemeen dat ze de nadruk legden op de autonomie van de tekst. Ze zagen de te bestuderen tekst als een op zichzelf staande eenheid, waarin ieder element een functie had binnen het geheel van verbanden binnen de tekst. Het besef groeide echter al snel dat teksten en verhalen altijd noodzakelijkerwijs gebruik maken van bestaande verhalende en literaire vormen en thema's. In de zogenaamde postklassieke of postmoderne narratologie krijgt onderzoek naar deze intertekstuele dimensie van teksten een centrale plaats. De postmoderne narratologie besteedt onder meer aandacht aan de rol van ideologie, gender en vooral ook, die van de lezer.⁵ De aandacht verschoof dus van abstracte verhaalpatronen naar de betekenis van verhalen binnen concrete culturele, sociale en politieke contexten, naar de ideologische en retorische dimensie van verhalen en naar de rol van interpretatiekaders en verwachtingen van lezers.

Na de 'aanval' van postmoderne benaderingen op de klassieke narratologie, zoals Jan Christoph Meister het noemt, ontstonden er binnen de narratologie volgens hem drie dominante richtingen: de contextuele, de cognitieve en de intermediale narratologie.⁶ Terwijl de cognitieve narratologie aandacht vraagt voor de intellectuele en emotionele verwerking van verhalen en de intermediale narratologie voor de rol van narratologische begrippen in het bestuderen van genres en media die niet onder de noemer 'literaire tekst' vallen, is het de contextuele narratologie, en dan met name het cultureel-narratologisch kader van Ansgar Nünning, die voor mijn onderzoek naar zingevingsmodellen en normatief beladen denkbeelden van

4 Roland Barthes, 'An Introduction to the Structural Analysis of Narrative,' *New Literary History* 6, nr. 2 (1975), vert. Lionel Duisit, 237 (laatst bekeken op 10 maart 2021). De oorspronkelijke Franse titel is 'Introduction à l'analyse structurale des récits'.

5 Zie bijvoorbeeld Luc Herman en Bart Vervaeck, *Vertelduivels: Handboek Verhaalanalyse*, Tekst en Tijd nr. 7 (Brussel, VUBPress, 2005, derde druk). Verschillende postmoderne benaderingen worden op pagina's 107-177 besproken.

6 Jan Christoph Meister, 'Narratology' op *The Living Handbook of Narratology*, bijgewerkt op 19 januari 2014: www.lhn.uni-hamburg.de/node/48.html (laatst bekeken op 10 maart 2021).

rouw de meest relevante invalshoek vormt. In het volgende deel zal ik daarom dieper op deze benadering ingaan.

De culturele narratologie

De culturele narratologie van Ansgar Nünning vormt geen radicale breuk met eerder gedachtegoed binnen de narratologie. Net als de eerste narratologen hanteert Nünning een breed begrip van verhalen, dat allerlei soorten teksten in allerlei soorten media en genres kan omvatten. Ook maakt Nünning gebruik van het analytisch instrumentarium van de structuralisten. Een belangrijk verschil met de structurele narratologie is echter dat de culturele narratologie het doel heeft om de wereldvormende rol van verhalen en verhaalstructuren binnen verschillende culturele, historische en literaire contexten te bestuderen. Het doel is dus niet om een onderliggend verhaalsysteem in kaart te brengen. Hieronder belicht ik enkele vooronderstellingen van de culturele narratologie evenals enkele kernbegrippen. Ik besluit het deel door een brug te slaan naar het onderzoek van de thanatoloog Robert Neimeyer, die net als Nünning vanuit een constructivistisch perspectief vertrekt en aandacht vraagt voor de vormende rol van plotstructuren in de omgang met rouw.

Vooronderstellingen

Aan de culturele narratologie van Nünning liggen vijf belangrijke vooronderstellingen ten grondslag, die ik hier wil belichten. Ten eerste de vooronderstelling dat verhalen en met name verhaalstructuren toegang bieden tot de zogenaamde mentale dimensie van een cultuur. In 'Narrativist Approaches and Narratological Concepts for the Study of Culture' vat Nünning de insteek van de culturele narratologie als volgt samen: "Cultural narratology explores the ways in which the formal properties of narratives reflect and influence the unspoken mental assumptions and cultural issues

of a given period”.⁷ Hij haalt op dit punt de cultuursemioticus Roland Posner aan die stelt dat een cultuur drie dimensies bevat: de materiële dimensie (het kunstwerk als artefact), de mentale dimensie (denkbeelden, normen en waarden) en de sociale dimensie (instituties en samenlevingsvormen).⁸ Door boeken over rouw te bestuderen die in Nederland aan het begin van de eenentwintigste eeuw zijn uitgegeven, zou het dus mogelijk moeten zijn om toegang te krijgen tot normatief beladen denkbeelden van rouw die tijdens het lezen worden opgeroepen (mentale dimensie) en die weer in dialoog staan met de denkbeelden van rouw die door een bepaalde groep mensen binnen bepaalde contexten gedeeld worden (sociale dimensie). Kortom, door boeken te lezen, worden we blootgesteld aan de denkbeelden die binnen een bepaalde tijd en context door een bepaalde groep mensen gedeeld worden. Met het begrip denkbeeld verwijs ik overigens naar de vaak impliciete mentale vooronderstellingen en culturele kwesties waarover Nünning in zijn omschrijving van de culturele narratologie spreekt.

Een tweede vooronderstelling is dat verhaalstructuren zoals ‘het plot’ geen neutrale vehikels zijn van ideologisch en normatief beladen denkbeelden, maar dat ze zelf ook door deze denkbeelden gevormd worden en bovendien een belangrijke rol spelen in de vorming en verspreiding van deze denkbeelden. Met andere woorden, niet alleen de inhoud of boodschap van een verhaal is normatief en ideologisch beladen, maar ook de vorm waarin en waarmee de boodschap gedeeld wordt, zoals Frederic Jameson in ‘The Ideology of Form’ reeds opmerkte.⁹ Laat ik proberen dit wat concreter te maken. In dit onderzoek zullen we regelmatig de overtuiging tegenkomen dat er persoonlijke winst uit verlies door de dood te behalen valt. Deze boodschap wordt onder meer uitgedragen door het fictionele verhaal van Jojo Moyes over het personage Louisa. Ik zal dit verhaal in hoofdstuk vier uitvoeriger bespreken. Het verhaal

7 Ansgar Nünning, ‘Narrativist Approaches’, 165.

8 Roland Posner, ‘Basic Tasks of Cultural Semiotics’ in *Semiotics 2003: Semiotics and National Identity* (2005), red. Rodney Williamson, et. al., 307-353: <https://doi.org/10.5840/cpsem20035> (laatst bekeken op 15 maart 2022). Nünning verwijst naar Posner op pagina 162 in ‘Narrativist Approaches’.

9 Fredric Jameson, ‘The Ideology of Form: Partial Systems in ‘La Vieille Fille’ in *Substance* 5, nr. 15 (1976), 29-49. Nünning verwijst naar Jamesons artikel op pagina 167 in ‘Narrativist Approaches’.

laat zien dat Louisa niet alleen ondanks maar ook dankzij de dood van haar vriend Will een zelfstandige vrouw wordt die zich weet te bevrijden van haar arbeidersmilieu en in New York haar eigen tweedehands kledingzaak opent. Het verhaal verspreidt dus niet alleen de boodschap van persoonlijke groei dankzij verlies maar geeft ook een zekere vorm aan deze boodschap, namelijk door het groeiproces voor te stellen als een ontwikkeling richting autonomie.

Een derde vooronderstelling is dat het begrip verhaal binnen de culturele narratologie naar meerdere dingen kan verwijzen. Het wordt bijvoorbeeld niet alleen gezien als een afgerond en tastbaar product of een object van de menselijke verbeelding die in een bepaald medium gevat wordt, zoals een tekst, maar 'het verhalende' maakt ook deel uit van de wijze waarop mensen en gemeenschappen betekenis verlenen aan ingrijpende gebeurtenissen en ervaringen en waarmee ze vorm geven aan hun persoonlijke en collectieve identiteiten. Nünning haalt op dit punt de psycholoog Jerome Bruner aan die in het al eerder genoemde artikel 'The Narrative Construction of Reality' opmerkt dat het verhalende een manier van vormgevend denken is aan de hand waarvan wij betekenis aan de werkelijkheid verlenen: "the central concern is not how narrative as text is constructed but rather how it operates as an instrument of mind in the construction of reality," vat Bruner het onderzoeksobject van narratief psychologen samen.¹⁰ Het zijn dus niet alleen verhalen als culturele producten, zoals boeken, films en podcasts die binnen de culturele narratologie object van onderzoek zijn. Ook de handeling van narratieve zingeving en identiteitsvorming behoren tot het onderzoeksobject, en daarmee het omsmeden van gebeurtenissen en ervaringen tot levensverhalen.

De relatie tussen verhalen/het verhalende en de wereld is circulair en dynamisch, wat wil zeggen dat er sprake is van wederzijdse beïnvloeding en vorming. Dit is een vierde vooronderstelling die ik hier wil belichten. Nünning haalt op dit punt het mimesismodel van de filosoof Paul Ricoeur aan, die op basis van dit model kritiek levert op de structuralistische vooronderstelling dat verhalen afgeronde en afgesloten gehelen zouden zijn die

10 Jerome Bruner, 'The Narrative Construction of Reality,' 5-6. Nünning verwijst naar Bruner onder meer op pagina 153 van 'Narrativist Approaches'.

niet rechtstreeks naar de wereld verwijzen.¹¹ We worden in een wereld vol verhalen geboren, stelt Ricoeur, en maken gebruik van onze kennis van verhalen en van de wereld in het algemeen om nieuwe en/of andere verhalen te begrijpen en/of te produceren. Het gaat om onze kennis met betrekking tot sprookjes, genres en plotstructuren, bijvoorbeeld, maar ook onze kennis met betrekking tot de betekenis van bepaalde handelingen binnen bepaalde contexten. Een hand opsteken in een klas betekent iets anders en heeft ook andere gevolgen dan een hand opsteken in een restaurant. Deze kennis nemen we mee wanneer we een tekst lezen. Ook onze kennis van het onderscheid tussen mensen die handelen en zij die bepaalde handelingen ondergaan en van doelstellingen en gevolgtrekkingen spelen een rol tijdens het lezen. De voorkennis die mensen gebruiken om teksten te interpreteren noemt Ricoeur *mimesis 1*, waarbij het begrip *mimesis* staat voor de nabootsing of reconstructie van de wereld in verhalen.

In de tweede stap, *mimesis 2*, worden de verschillende materialen in een verhaal op een betekenisvolle manier geordend of geconfigureerd – vaak met behulp van bestaande modellen of sjablonen. De handeling die tot deze configuratie leidt noemt Ricoeur ‘*emplotment*’, wat ik hier zal vertalen als ‘verplotting’. In mijn bespreking van plotstructuren hieronder, zal ik dieper op dit begrip ingaan. Een verhaal, oftewel een nieuwe configuratie van bestaand materiaal, vindt volgens Ricoeur haar eindpunt of afronding in de lezer en niet in de tekst. Het is namelijk de lezer die zijn of haar kennis van verhalen en van de wereld inzet om de nieuwe configuratie in een tekst te volgen en te begrijpen. Het leesproces verandert niet alleen het verhaal, doordat ze in aanraking komt met de kennis- en ervaringshorizon van de lezer, maar verandert ook de lezer zelf, die in contact komt en zich opent voor de horizon van het verhaal, oftewel de vormen en denkwijzen die een verhaal oproepen en op basis waarvan de lezer betekenis kan verlenen aan zijn of haar eigen levenservaringen. Dit wederzijdse vormingsproces, wat Ricoeur *mimesis 3* of refiguratie noemt, leidt volgens Nünning tot “new world-models and cultures” die vervolgens weer deel gaan uitmaken van de

11 In mijn bespreking van het ‘*mimesismodel*’ van Ricoeur beroep ik mij met name op diens artikel ‘*Life in Quest of Narrative*’, hoewel een systematischer uitleg van het model is te vinden in het derde hoofdstuk van het eerste deel van Ricoeurs *Time and Narrative*, pagina’s 52 tot en met 77.

wereld en dus van de voorkennis op basis waarvan verhalen begrepen en geproduceerd worden.¹² Kortom, de relatie tussen verhalen en het verhalende enerzijds en de wereld anderzijds wordt binnen de culturele narratologie, op basis van het mimesismodel van Ricoeur, gezien als dynamisch en circulair.

Dit brengt ons, tot slot, bij een vijfde vooronderstelling van de culturele narratologie, namelijk dat verhalen en het verhalende wereldvormend zijn. Het begrip is afkomstig van de filosoof Nelson Goodman, zoals we zagen, hoewel Goodman in zijn bespreking van het onderwerp geen speciale rol toebedeelt aan verhalen. Volgens Nünning, die vermoedelijk via Ricoeur bij Goodman is uitgekomen, is een verhaal of het verhalende een “active force in its own right which is involved in the actual generation of ways of thinking and attitudes, and, thus, of something that stands behind historical developments”.¹³ Verhalen als object en als handeling zijn dus poreus en performatief: ze laten de wereld niet alleen toe maar oefenen ook werking op haar uit.

Maar wat *doen* verhalen of het verhalende dan precies? In ‘Narrativist Approaches’ noemt Nünning enkele functies: het populariseren van normen en waarden, het creëren van sociale en culturele cohesie, het integreren van losstaande gebeurtenissen, het structureren van ervaringen en kennis en het construeren van persoonlijke en collectieve identiteiten. Zo kunnen verhalen over verlies bijvoorbeeld bijdragen aan de overtuiging dat er persoonlijke winst uit verlies te behalen valt, kunnen verhalen lotgenoten bij elkaar brengen en aan elkaar verbinden, kan de verlieservaring in het overkoepelende levensverhaal geïntegreerd worden en kan het delen van een verliesverhaal iemand tot ervaringsdeskundige maken.

Verhalen kunnen echter ook een gevaarlijke kracht op de wereld uitoefenen. Dit laat Nünning elders zien, aan de hand van de reacties van de regering van George Bush op de terroristische aanvallen op de World Trade Centres in september 2001. De regering verspreidde na de aanval het verhaal over de aanwezigheid van “weapons of mass destruction” in Irak om zo een oorlog te rechtvaardigen tegen ‘de slechterik’ Saddam Hoessein,

12 Ansgar Nünning, ‘Narrativist Approaches’, 170.

13 Ibid., 165.

aldus Nünning.¹⁴ Hoewel de kernwapens niet gevonden zijn, is de politieke relatie tussen het Westen en het Midden-Oosten op ingrijpende wijze veranderd. Ook met betrekking tot het onderwerp van rouw kunnen verhalen/het verhalende destructieve gevolgen hebben. Bijvoorbeeld wanneer er in een cultuur alleen maar aandacht is voor de succesvolle wijze waarop mensen ingrijpende verliezen te boven komen, waardoor mensen die worstelen om het leven weer op te pakken na een ingrijpend verlies zich niet gehoord voelen of misschien wel denken dat ze op een bepaalde manier falen in hun omgang met verlies. Of wanneer verhalen een wig drijven tussen de nabestaande en zijn of haar sociale omgeving door een stereotiep beeld van deze omgeving neer te zetten, bijvoorbeeld het beeld van deze omgeving als onwetend of onhandig in de omgang met rouw. Het is dus geen onbelangrijke vraag – voor de makers van die verhalen, maar ook voor nabestaanden, en voor ons, als lezers of toehoorders van die verhalen – wat verhalen/het verhalende nu precies doen. In mijn bespreking van de verschillende soorten rouwboeken zal ik daarom bij de wereldvormende functies van de boeken stilstaan.

De wereldvormende processen die Goodman in zijn boek bespreekt – het samenvoegen, wegen, ordenen en categoriseren van verschillende elementen in beschrijvingen van de wereld, evenals het opnieuw vormgeven of juist misvormen van bestaande wereldbeschrijvingen – zijn volgens Nünning ook van toepassing op narratieve beschrijvingen van de wereld. Ze zijn dus relevant voor onderzoek naar narratieve wereldvorming. Goodman zou volgens Nünning echter onvoldoende aandacht hebben voor de rol van culturele, historische en literaire contexten waarbinnen narratieve wereldvorming plaatsvindt. Bovendien merkt hij op dat er in onderzoek naar narratieve wereldvorming aandacht moet zijn voor sociale systemen en hun discoursen en functies, voor het belang van genre en medium in het vormgeven en verspreiden van wereldbeschrijvingen, voor de verschillende communicatieve niveaus van verhalen en ook voor de impact van normen

14 Ansgar Nünning, 'Making Events – Making Stories – Making Worlds: Ways of Worldmaking from a Narratological Point of View' in *Cultural Ways of Worldmaking: Media and Narratives* (Berlin: Walter de Gruyter, 2010), 195.

en waarden.¹⁵ In de bespreking van mijn methode zal ik op enkele van deze aspecten van narratieve wereldvorming verder ingaan.

Kernbegrippen

De culturele narratologie reikt ideeën en begrippen aan op basis waarvan we onze onderzoeksvragen verder kunnen specificeren en uiteindelijk ook beantwoorden. Om deze vragen weer even in herinnering te brengen: welke zingevingsmodellen hebben nabestaanden vandaag de dag tot hun beschikking om vorm en betekenis aan hun persoonlijke verlieservaringen te verlenen en welke normatieve implicaties en verwachtingen worden er door middel van deze modellen verspreid? Volgens de culturele narratologie krijgen levenservaringen met behulp van verhalen en verhaalstructuren vorm en betekenis. Deze verhalen en verhaalstructuren zijn dus zingevend. Ten minste drie begrippen spelen in zowel het individuele als collectieve zingevingsproces een belangrijke rol: plot, cultureel repertoire en narratieve gemeenschap. Hieronder zal ik kort stilstaan bij Nünning's omschrijving van deze begrippen.

Een belangrijke verhaalstructuur die Nünning in zijn bespreking van het cultureel-narratologisch kader belicht is het plot. Hij spreekt, om precies te zijn, van 'culturele plots' en stelt dat plotstructuren toegang bieden tot de mentale dimensie van een cultuur: "[P]lots can offer great insight into the complex of ideas, thoughts, ways of feeling, values and norms that can be understood as the mental dimension or mentality of a culture".¹⁶ Met behulp van plotstructuren slaat hij dus een brug tussen de individuele of persoonlijke ervaring en de normatief en waarden-beladen kaders en denkbeelden die binnen een bepaalde cultuur gedeeld worden.

Toch blijft het onduidelijk wat Nünning precies verstaat onder culturele plots. Volgens Karin Kukkonen staat het begrip 'plot' binnen de narratologie

15 In 'Making Events – Making Stories – Making Worlds' op pagina 193 spreekt Nünning van wereldvorming binnen narratieve contexten, met behulp van discoursen, andere verhalen en media. Ik baseer mij in de lijst met zaken waar de culturele narratologie aandacht voor zou moeten hebben op een lezing die Ansgar Nünning heeft gehouden voor de Netherlands Research School for Literary Studies (OSL) op 12 januari 2016, waarvoor hij een uitgebreide hand-out had gemaakt.

16 Ansgar Nünning, 'Narrativist Approaches,' 164.

voor drie dingen. Ten eerste een “fixed, global structure,” oftewel een vastliggend patroon dat samenhang verschaft aan een verhaal. Ten tweede een “progressive structuration,” een zoektocht van de lezer naar de betekenis van een verhaal (door na te denken over de consequenties van bepaalde handelingen en over de motivatie en intenties van personages, vertellers en/of de impliciete auteur). Ten derde een “authorial design,” oftewel de wijze waarop lezers door de auteur bij het verhaal betrokken worden en blijven (bijvoorbeeld door middel van een spanningsboog, verrassingselementen en/of een bevredigende conclusie). Als we Nünning's beschrijving van verhaal/het verhalende (*narrative*) als leidraad nemen, dan zijn vooral de eerste twee definities van plot relevant: plot als structuur of patroon en plot als configurerende handeling van de lezer. In mijn gebruik van het begrip plot zullen beide aspecten terugkomen, zoals we zo meteen zullen zien.

Dat Nünning plot ook als configurerende handeling opvat, blijkt uit het feit dat hij de filosoof Paul Ricoeur aanhaalt en diens mimesismodel oproept. In ‘Life in Quest of Narrative’ omschrijft Ricoeur plot als een configurerende of samenvoegende handeling van heterogene elementen. Hij noemt deze handeling “emplotment,” (verplotting). In het volgende citaat lezen we om welke elementen het precies gaat:

Synthesis between what elements? First of all, a synthesis between the events or incidents which are multiple and the story which is unified and complete; from this first point of view, the plot serves to make one story out of the multiple incidents or, if you prefer, transforms the many incidents into one story [...] The plot, however, is also a synthesis from a second point of view: it organizes together components that are as heterogeneous as unintended circumstances, discoveries, those who perform actions and those who suffer them, chance or planned encounters, interactions between actors ranging from conflict to collaboration, means that are well or poorly adjusted to ends, and finally unintended results; gathering all these factors into a single story makes the plot a totality which can be said to be at once concordant and discordant.¹⁷

17 Paul Ricoeur, ‘Life in Quest of Narrative,’ 21.

Het is dus de handeling, oftewel het verplotten van bestaand en verschillend materiaal, waarop Ricoeur de aandacht richt. Deze handeling vindt haar uiteindelijke voltooiing niet in de tekst, en daarmee in een bepaalde structuur of een bepaald patroon, maar in de lezer, zoals hierboven uitgelegd.

Voor mijn onderzoek is echter niet alleen de handeling maar ook het uiteindelijke resultaat – een plotstructuur – van belang. Gezien het onderwerp van dit onderzoek zal ik ook spreken van ‘rouwplots’. Een plotstructuur impliceert altijd een configurerende handeling, zoals de handeling ook altijd een bepaald resultaat of bepaalde structuur impliceert – ongeacht of de handeling geslaagd is of niet. Mijns inziens kan je een plotstructuur dus nooit loskoppelen van de configurerende handeling die eraan voorafgaat, en vice versa. In mijn gebruik van het begrip ‘culturele plots’ verwijs ik dus naar zowel een configurerende handeling als het resultaat van deze handeling, namelijk een bepaalde configuratie.

De plotstructuren maken deel uit van een cultureel repertoire: een tweede kernbegrip. Met dit begrip verwijst Nünning naar een verzameling verhalen, verhaalvormen en vertelwijzen die door een ‘narratieve gemeenschap’ – een derde kernbegrip – binnen een bepaalde tijd en context gedeeld worden. Hij spreekt van “communities forged and held together by stories the members tell about themselves and their culture as well as by conventionalized forms of storytelling and cultural plots”.¹⁸ Plotstructuren zijn daarmee sociaal en cultuurhistorisch-gebonden materialen, die deel uitmaken van de voorkennis die we gebruiken om verhalen te interpreteren en vorm te geven (wat Ricoeur mimesis 1 noemt).

Hoewel Nünning alleen in algemene termen over het cultureel repertoire spreekt, vinden we een nuttige specificering van het begrip in *Cultural ‘Repertoires’: Structure, Function and Dynamics* van Gillis Dorleijn en H.L.J. Vanstiphout. In hun inleiding tot de bundel omschrijven Dorleijn en Vanstiphout het repertoire als volgt: een verzameling producten, gedragsregels, normen en opvattingen over wat cultuur is die leidt tot een hiërarchisch geordende lijst met producten (“cultural repertory”) waarvan een selectie een geprivilegeerde plek in de cultuur innemen (“cultural canon”).¹⁹

18 Ansgar Nünning, ‘Narrativist Approaches,’ 163.

19 Gillis J. Dorleijn en Herman L.J. Vanstiphout, red. *Cultural Repertoires: Structure, Function and Dynamics* (Leuven: Peeters, 2003), xii.

Als we het over het cultureel repertoire hebben, dan hebben we het impliciet dus ook over processen van selectie en demarcatie en over canonvorming. Een repertoire bestaat dus niet alleen uit *gedeeld* materiaal maar ook uit materiaal dat op een bepaald moment door een bepaalde groep mensen een zekere *status* heeft gekregen. In dit onderzoek spreek ik van de horizontale of hermeneutische dimensie van het cultureel repertoire – i.e. het feit dat het uit gedeeld materiaal bestaat op basis waarvan het persoonlijke en/of collectieve leven *begrepen* wordt – en van de verticale of ‘institutionele’ dimensie van het repertoire, oftewel de waardenoordelen en overtuigingen die het gedeelde materiaal op een bepaalde manier *rangordenen*.

Hoewel mijn aandacht in dit onderzoek in eerste instantie is uitgegaan naar de hermeneutische dimensie van het repertoire, oftewel naar de gedeelde plotstructuren en normatieve opvattingen en denkbeelden van rouw aan de hand waarvan de persoonlijke verlieservaring vorm en betekenis krijgt, kwam ik in de verschillende discursieve contexten die ik bestudeer ook verwachtingen en waardencriteria tegen die de waardering van deze plotstructuren en denkbeelden lijken te beïnvloeden. Deze verwachtingen en waardenoordelen maken, net als de plotstructuren en denkbeelden van rouw, deel uit van het repertoire en worden dus binnen een bepaalde tijd en context door een bepaalde groep mensen gedeeld. Zo zullen we binnen de literaire context bijvoorbeeld de vooronderstelling tegenkomen dat zogenaamd lagere of populaire cultuurvormen en -uitingen het idee van rouwverwerking in de hand zouden werken, terwijl de hoger geachte kunstvormen juist het belang van ontroostbaarheid zouden benadrukken. Deze verwachting – naast andere verwachtingen – beïnvloedt welke boeken in recensies en in literatuurwetenschappelijk onderzoek onder de noemer rouwliteratuur vallen, en daarmee welke plotstructuren en denkbeelden van rouw een prominente plek in het gedeelde cultureel repertoire innemen. De verticale of institutionele dimensie van het repertoire kan dus ook in hermeneutisch onderzoek niet achterwege gelaten worden.

Relevantie

De culturele narratologie reikt dus ideeën en begrippen aan op basis waarvan we de normatieve en cultuurhistorische dimensie van de persoonlijke

verlieservaring en de verplotting ervan nader kunnen bestuderen. Met dit begrip verplotting, en tegen de achtergrond van Nünning's begrip van cultuur en de rol van het verhalende daarin, laat zich een vruchtbare brug slaan tussen het cultureel-narratologisch kader van Nünning en het narratieve perspectief van de rouwpsycholoog Robert Neimeyer. Ik hoop te laten zien dat een analyse van plotstructuren het mogelijk maakt om een aantal centrale claims van Neimeyer preciezer te onderbouwen.

Net als Goodman en Nünning, vertrekt Neimeyer vanuit een constructivistisch perspectief, wat hij in 'The Language of Loss' omschrijft als een positie van epistemologische nederigheid:

Pervading constructivist metatheory is a position of epistemological humility, a recognition that, whatever the status of an external reality, its meaning for us is determined by our constructions of its significance rather than the 'brute facts' themselves.²⁰

Met andere woorden, het zijn de betekenissen die we aan (verlies)ervaringen toeschrijven eerder dan de ervaringen zelf die er volgens Neimeyer toe doen. Daarnaast besteedt Neimeyer aandacht aan de rol van gedeeld materiaal in het verlenen van betekenis aan de persoonlijke verlieservaring. De mens is een verhalenverteller, schrijft hij, iemand die voortdurend bezig is om de uiteenlopende gebeurtenissen in het leven te integreren in zijn of haar levensverhaal. Voor iemand die met een onverwacht en onverklaarbaar verlies te maken krijgt, vormt deze integrerende handeling een grote uitdaging. In een poging het verlies een plek te geven in het levensverhaal of dit levensverhaal op basis van het verlies gedeeltelijk of zelfs geheel te herschrijven, maken 'verhalenvertellers' volgens Neimeyer gebruik van sociaal geaccordeerde manieren van denken en spreken over rouw, wat hij "discursieve streams" noemt:

Viewed in this light, there is no single 'grand narrative' of grief but a panoply of perspectives within which any given family or individual is positioned. Situated at the confluence of multiple

20 Robert Neimeyer, 'The Language of Loss', 261.

discursive streams, each person constructs a unique response to bereavement that distills the meaning of loss current in his or her family, community, and culture. Each of these ways of 'language-ing' about loss, in turn, provides a partial description of how loss is to be accommodated by the individual and the social world.²¹

De uniciteit van de verlieservaring schuilt volgens Neimeyer dus in de wijze waarop het individu zich verhoudt tot en gebruik maakt van bestaande manieren van denken en spreken over rouw. Deze "discursive streams" kunnen geïnterpreteerd worden als bestanddelen van het cultureel repertoire.

De verlieservaring doorbreekt de verhalende lijnen die we in het leven aanbrengen, stelt Neimeyer verder. Het gevolg is dat de betekenis die we aan dit leven verlenen op losse schroeven komt te staan. Rouw omschrijft hij daarom ook als een zingevingscrisis ("crisis of meaning"): een opvatting of denkbeeld van rouw dat we ook in sommige zelfhulpboeken die ik in hoofdstuk drie zal bespreken, zullen tegenkomen, al dan niet met een verwijzing naar Neimeyers onderzoek. Om op een constructieve manier met verlies om te gaan, is het volgens de psycholoog van belang dat de verlieservaring op een bepaalde manier genarrativiseerd of verplot wordt:

The bereaved person faces the challenge of either finding ways to preserve cherished features of her or his self-narrative (perhaps through finding new audiences, real and symbolic, for existing self-roles) or experimenting with new identities, in trial-and-error fashion, to find those that are viable. When bereaved individuals are unable to negotiate this transition they may feel constrained by a life story that is radically incoherent, leaves important experiences 'unemplotted' is devoid of thematic significance, or is no longer organized around a 'fictional goal' that leads toward a meaningful future [...] However, a progressive evolution of the self-narrative is also feasible, suggesting the possibility of post-traumatic growth [...] and the development of richer, more elaborate texts of identity following adaption to loss.²²

21 Ibid., 264.

22 Ibid., 268.

Terwijl de cultureel narratoloog plotstructuren bestudeert met als doel inzicht te krijgen in de mentale dimensie van een bepaalde gemeenschap, beschrijft Neimeyer in bovengenoemde citaat de psychologische gevolgen van het onverplot laten van de verlieservaring. Er blijkt nogal wat op het spel te staan. Het verplotten van verlies kan toekomstperspectief bieden, zelfs leiden tot persoonlijke groei en ontwikkeling, maar het gebrek aan narratieve structuur in het leven van de nabestaande kan juist zorgen voor gevoelens van zin- en doelloosheid. Het narrativiseren van verlies is volgens Neimeyer dus van levensbelang.

Bovenstaande bespreking laat zien dat er duidelijke overlap bestaat tussen de culturele narratologie van Nünning en de narratieve psychologie van Neimeyer. Ze vertrekken beiden vanuit een constructivistisch perspectief, besteden beiden aandacht aan de rol van gedeeld materiaal in het individuele zingevingsproces en benadrukken beiden het belang van het verplotten van ervaringen. Wat Nünning aan het perspectief van Neimeyer toe te voegen heeft, is dat hij aandacht vraagt voor de mediërende rol van verhalen in het zingevingsproces en voor de rol van verschillende contexten waarbinnen narratieve zingeving plaatsvindt. Wat Neimeyer aan het perspectief van Nünning toe te voegen heeft, is dat hij onder meer het psychologische belang van narratieve zingeving en wereldvorming verwoordt. De vraag die Neimeyer echter onbeantwoord laat maar die voor dit onderzoek van groot belang is, is aan de hand van *welke* plotstructuren er betekenis aan verlies verleend wordt en/of kan worden. Dit is een vraag die de culturele narratologie kan beantwoorden, hoewel Nünning geen methode biedt om plotstructuren in verschillende soorten teksten te analyseren. In het volgende deel stel ik daarom zelf een methode voor.

Plotanalyse: een methode

In mijn analyse van plotstructuren zal mijn aandacht uitgaan naar drie aspecten van het plot: de *temporele markeerpunten* die aan een verlieservaring worden toegeschreven om deze op een betekenisvolle manier te ordenen, de *actantiële rollen* of functies die belangrijke actoren komen te vervullen op het moment dat ze onderdeel worden van een plot, en het perspectief,

en daarmee het *subjectieve wereldbeeld*, van waaruit een ervaring op een bepaalde manier verplot wordt. Door naar deze drie aspecten te kijken, houd ik dus rekening met de twee dimensies van plot, namelijk plot als configurerende handeling vanuit een bepaald perspectief en plot als resultaat van deze handeling, oftewel een bepaalde ordening met een begin- en eindpunt waarin terugkerende actoren verschillende actantiële rollen vervullen. Dit noem ik een plotstructuur of rouwplot.

Dat mijn aandacht naar deze drie aspecten van het plot uitgaat, heeft te maken met mijn lezing van het onderzoeksmateriaal, oftewel met de wisselwerking tussen mijn eigen horizon en dat van de tekst. Zo bleek de kwestie van het eindpunt van rouw een terugkerend thema te zijn in de rouwboeken. Dit riep bij mij de vraag op hoe boeken over rouw, en dan met name verhalen, afgerond worden, hoe het eindpunt van de tekst zich tot het beginpunt verhoudt en welke implicaties de afronding van het verhaal hebben voor opvattingen over het einde van rouw. Ook ontdekte ik tijdens het lezen dat terugkerende actoren, bijvoorbeeld de nabestaande, de sociale omgeving en/of de psycholoog, verschillende functies kunnen vervullen in een tekst, en dat deed mij denken aan het actantiële model van Greimas, waar ik zo meteen over zal uitweiden. Tot slot viel mij tijdens het lezen op dat dezelfde plotstructuren verschillende betekenissen kunnen hebben en dat deze betekenissen samenhangen met het perspectief van waaruit de verlieservaring genarrativiseerd wordt, dat ik later zal omschrijven als het subjectieve wereldbeeld. Een studie van plotstructuren bleek dus niet zonder een studie van perspectief te kunnen.

In de uiteenzetting van mijn methode hieronder, zal ik dieper op bovengenoemde aspecten van het plot ingaan. Daarnaast zal ik stilstaan bij de rol van *metaforen* in het narrativiseren van de verlieservaring in niet-verhalende teksten, zoals bijvoorbeeld zelfhulpboeken, en bij het belang van *genre* en *auteursintentie* in het achterhalen van vooronderstellingen en overtuigingen die de vormgeving en waardering van plotstructuren binnen een bepaalde communicatieve context beïnvloeden.

Temporele markeerpunten, actantiële rollen en perspectief

Het belang van temporele markeerpunten wordt onder meer besproken

door Frank Kermode in *The Sense of an Ending*. In dit werk benadrukt Kermode het belang van teleologie in verhalen, oftewel het idee dat gebeurtenissen en ervaringen zich richting een bepaald eindpunt of doel ontvouwen. Het leven raakt, net als in een roman, op een betekenisvolle manier geordend op het moment dat men (fictieve) begin- en eindpunten aan gebeurtenissen en ervaringen toevoegt, stelt hij. Het plot verwijst naar de overkoepelende betekenis waar deze ordening naartoe is geschreven, en niet enkel naar de chronologische ordening van gebeurtenissen en ervaringen. Om de nogal lyrische bewoording van Kermode zelf aan te halen:

Within this organization that which was conceived of as simply successive becomes charged with past and future: what was *chronos* becomes *kairos*. This is the time of the novelist, a transformation of mere successiveness which has been likened, by writers as different as Forster and Musil, to the experience of love, the erotic consciousness which makes divinely satisfactory sense out of the commonplace person.²³

Met behulp van begin- en eindpunten wordt de mens in de tijd geplaatst en raakt het heden vervuld met de kennis van het verleden en met de verwachting van de toekomst. Het is deze 'vervulde' tijd, de tijd waarin gebeurtenissen in het licht van een bepaald doel of bepaalde verwachting komen te staan, die Kermode het plot noemt. Daarmee lijkt hij het plot gelijk te stellen aan *Kairos*, de Griekse god van het juiste moment of het moment waarop de goden kunnen ingrijpen, eerder dan aan *Chronos*, de personificatie van de voortschrijdende en meetbare tijd.

De betekenisvolle ordening die ontstaat door begin- en eindpunten aan gebeurtenissen en ervaringen toe te voegen, zorgt er onder meer voor dat betrokken actoren in het verhaal zich op een betekenisvolle manier tot elkaar gaan verhouden en bepaalde functies gaan vervullen. In mijn onderzoek naar verschillende soorten rouwboeken besteed ik niet alleen aandacht

23 Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue* (Cary: Oxford University Press USA-OSO). ProQuest Ebook Central, 46 (laatst bekeken op 11 maart 2021).

aan de temporele markeerpunten en teleologische ordening van gebeurtenissen maar ook aan de functies of actantiële rollen die terugkerende en belangrijke actoren vervullen op het moment dat ze deel gaan uitmaken van een plotstructuur. Om deze functies en verhoudingen te bestuderen, zet ik het actantiële model van de structuralist Algiras Greimas in.

Volgens dit model zijn er bij een narratieve handeling telkens, logischerwijs, zes functies of actantiële rollen betrokken: het *Subject* wordt door een *Zender* of *Opdrachtgever* tot handelen aangezet om een bepaald *Object* te krijgen of juist af te staan. Het *Subject* wordt hierin bijgestaan door *Helpers* en tegengewerkt door *Tegenstanders*. Aan het einde van de handeling wordt het *Subject* door de *Ontvanger* van het *Object* of de *Begunstigde* – dit kan maar hoeft niet per se het *Subject* zelf te zijn – beloond of op een bepaalde manier gestraft. Ter illustratie: een rouwtherapeut (Zender) kan de nabestaande (Subject) aanmoedigen om de band met de overledene te verbreken (Object). De nabestaande wordt hierin bijgestaan door vrienden die voor afleiding zorgen (Helpers) en tegengewerkt door herinneringen aan de overledene (Tegenstanders). Het is de nabestaande zelf die gebaat zou zijn bij het verbreken van de band (Ontvanger) omdat hij of zij zo verder kan gaan met het leven.

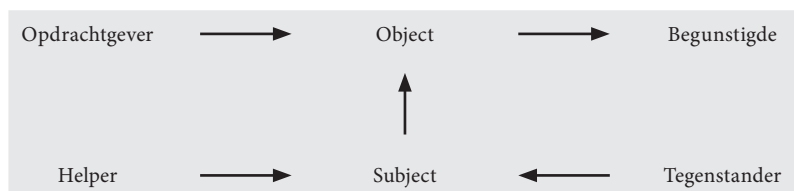


Fig. 1 Het actantiële model²⁴

24 Het schema is te vinden op de volgende website: www.dbnl.org/tekst/_ver016200701_01/_ver016200701_01_0019.php (laatst bekeken op 3 augustus 2020). Voor een uitgebreide uitleg van het model, waarbij meer aspecten van het model aan bod komen dan ik hier heb besproken, zoals bijvoorbeeld de 'as van verlangen' (subject-object), de 'as van macht' (helper-opponent) en de 'as van overdracht' (zender-ontvanger), of het onderscheid tussen een 'gerealiseerde/potentiële actant' en een 'actieve/passieve actant,' zie <http://www.signosemio.com/greimas/actantial-model.asp> (laatst bekeken op 13 januari 2020).

Actantiële rollen kunnen vervuld worden door zowel menselijke als niet-menselijke actoren, bijvoorbeeld de nabestaande of herinneringen, en één actor kan meerdere actantiële rollen vervullen. Zo kan een actor zowel de rol van *Subject* vervullen als die van *Ontvanger*.

Zowel Ricoeur als Nünning hebben kritiek geuit op het structuralistische model van Greimas. Ricoeur merkt in 'The Narrative Function' op dat Greimas de temporele dimensie van zijn model negeert. Tussen het moment dat het *Subject* van de *Zender* een opdracht krijgt en het uiteindelijke oordeel of de opdracht geslaagd is of niet, is er een bepaalde tijd verstreken. Het einde openbaart zich dus niet meteen. Dit creëert een zekere spanning die de lezer bij het verhaal betreft en ook betrokken houdt: zal het *Subject* erin slagen het gewenste *Object* te behalen? "[T]o follow a story is to understand the successive actions, thoughts and feelings as displaying a particular directedness," merkt Ricoeur erover op. "By this I mean that we are pushed along by the development and that we respond to this thrust with expectations concerning the outcome and culmination of the process".²⁵ Volgens Ricoeur zou het model van Greimas dus wel degelijk een lezer impliceren die op geheel eigen manier invulling geeft aan de narratieve handeling op basis van zijn of haar eigen kennis- en ervaringshorizon – iets waar Greimas volgens hem zich onvoldoende rekenschap van geeft, aangezien hij het actantiële model presenteert als een universeel verhaalsysteem. Ricoeur daagt dus de structuralistische vooronderstelling uit dat verhalen afgesloten en afgeronde gehelen zouden zijn.

De kritiek van Nünning richt zich op een ander aspect van het model. Het actantiële model zou vertellers en personages namelijk reduceren tot functies in het verhaal, waardoor het eigen, subjectieve perspectief dat ze op de geconstrueerde wereld in het verhaal bieden, verloren gaat. Nünning omschrijft het begrip perspectief dan ook als 'subjectief wereldbeeld'. Er is volgens hem geen sprake van een verhaal zonder antropomorfe actoren. Net als bij echte mensen wordt het wereldbeeld van personages gevormd en beïnvloed door allerlei contextuele factoren en culturele materialen:

25 Paul Ricoeur, 'The Narrative Function' in *Hermeneutics and the Human Sciences*. Red. en vert. John B. Thompson (New York: Cambridge University Press, 1985 [1981]), 277.

... his/her knowledge and abilities, psychological disposition, system of norms and values, belief sets, attitudes, motivations, needs and intentions as well as his/her sex, gender, sexuality, ethnic identity, and the general economic, political, social and cultural conditions under which s/he lives.²⁶

Volgens Nünning ontdekt het model van Greimas personages echter van hun subjectiviteit en eigenheid en dus van bovengenoemde factoren.

Ik ben het met Ricoeur en Nünning eens dat het model van Greimas al snel tot een reductionistische analyse van verhalen kan leiden omdat het weinig rekening houdt met de temporele en ook de subjectieve – i.e. psychologisch en ideologische – dimensie van verhalen. Tegelijkertijd ben ik van mening dat we het kind niet met het badwater moeten weggooien. Het model van Greimas heeft wel degelijk heuristische waarde. Het nodigt namelijk uit om bepaalde vragen te stellen die inzicht verschaffen in de wijze waarop ervaringen tot verhalen worden omgevormd. De vraag naar het *Object*, bijvoorbeeld, zet ons op het spoor van het soort rouwplot waar we mee te maken hebben. De vraag naar de *Zender* wijst ons op de motivatie van het *Subject* om te handelen, zelfs wanneer hij of zij lam geslagen is door een ingrijpend verlies. Ook maakt het model het mogelijk om verschillende rouwboeken met elkaar te vergelijken. We zien dat in de zelfhulpboeken de sociale omgeving opvallend vaak wordt voorgesteld als *Tegenstander* in het groeiproces van de nabestaande. De interessante vraag is wat mij betreft echter *waarom* zij deze actantiële rol vervullen? Welke overtuigingen, denkbeelden en waarden liggen aan deze rolverdeling ten grondslag?

Deze vraag brengt mij terug bij het perspectief of subjectieve wereldbeeld van waaruit er temporele markeerpunten en actantiële rollen worden toegekend. De plotstructuren zijn het resultaat van een configurerende handeling van iemand die vanuit een bepaald moment in de tijd, binnen een bepaalde communicatieve of discursieve context en met bepaalde intenties (fictieve) begin- en eindpunten aan de verlieservaring toeschrijft en actoren bepaalde functies of actantiële rollen toekent. We kunnen dus niet om het subjectieve wereldbeeld van de configurerende actor heen. In feite hebben

26 Carola Surkamp, 'Perspective' in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, 424.

we met verschillende subjectieve wereldbeelden te maken, afhankelijk van het soort tekst dat we bestuderen. In een roman – en dan bedoel ik een verhalende tekst met literair en fictioneel karakter – hebben we bijvoorbeeld te maken met het wereldbeeld van de al dan niet impliciete auteur en, meestal, dat van de verteller, naast dat van de personages in het verhaal en ook van de lezer zelf, wiens verwachtingen en cultureel repertoire een belangrijke rol spelen in het volgen en begrijpen van verhalen. Hoewel de aandacht er in een tekst niet altijd op gericht wordt, spelen de verplottende handelingen van de configurerende actor – dat kan ogenschijnlijk de verteller, maar daarachter ook de schrijver en lezer zijn – al dan niet impliciet een rol in het bestuderen van plotstructuren.

Metaforen, genre en auteursintentie

Naast bovengenoemde aspecten van het plot, wil ik in mijn bespreking van de rouwboeken ook aandacht besteden aan de rol van metaforen en aan het belang van genre bij het verplotten van verlies. Deze twee aspecten dienen zich ook tijdens het lezen aan. Metaforen blijken een belangrijke rol te spelen in de zelfhulpboeken die ik in hoofdstuk drie zal bespreken. Deze boeken nemen een essayistische eerder dan verhalende vorm aan (hoewel we er regelmatig narratieve passages in tegenkomen), maar met hun beeldspraak projecteren ze wel degelijk een narratieve structuur op de verlieservaring waarover geschreven wordt. Ook in deze boeken is er dus sprake van verplotting en komen we plotstructuren tegen. Mijn aandacht voor genre komt voort uit het feit dat ik verschillende soorten rouwteksten bespreek, die verschillende vooronderstellingen en verwachtingen oproepen met betrekking tot rouw en het schrijven van rouwboeken. Het maakt namelijk uit, zo wil ik laten zien, of verlies binnen de therapeutische context van het zelfhulpboek verplot wordt, binnen de verzonnen wereld van een roman of juist binnen de grenzen van een autobiografisch genre, zoals een memoir, waar waarheidsclaims en betrouwbaarheid een belangrijke rol spelen.

Laten we met de metaforen beginnen. In 'Making Crises and Catastrophes – How Metaphors and Narratives Shape Cultural Life' legt Nünning het verband tussen metaforen en verhalen verder uit. Hij

omschrijft metaforen namelijk als verhalen samengevat in één woord (met een verwijzing naar Ralf Konersmann) of als miniverhaaltjes (met een verwijzing naar Philip Eubanks) die als doel hebben om de complexe, overweldigende en onbekende ervaring om te vormen tot een vertrouwd beeld zodat ze beter begrepen kan worden.²⁷ Metaforen brengen twee verschillende domeinen met elkaar in verband: het onbekendere domein van verlies (het doeldomein), bijvoorbeeld, en het bekendere domein van ziekte (het herkomstdomein). Het bekendere herkomstdomein projecteert een narratieve structuur op het onbekendere doeldomein, waardoor we het doeldomein beter kunnen begrijpen. De metafoor die rouw met een ziekte vergelijkt, suggereert dat de nabestaande een patiënt is, een dokter of therapeut nodig heeft die aan de hand van een gesprek een diagnose vaststelt, een behandelplan opstelt of een medicijn voorschrijft. De ziektemetafoor plaatst dus een kader om de verlieservaring heen, om deze zo begrijpelijker te maken en reikt zelfs suggesties aan voor hoe er gehandeld moet worden. Dit maakt ook meteen duidelijk dat metaforen, net als verhalen en plotstructuren, zingevend en wereldvormend kunnen zijn. Ze beschrijven niet alleen de ervaring, maar geven haar ook structuur en suggereren soms zelfs een handelings- of rollenpatroon.

Met behulp van genre probeer ik een beeld te vormen van de communicatieve context waarbinnen rouw verplot wordt, en daarmee van de vaak impliciete vooronderstellingen, regels en verwachtingen die een rol spelen bij de vormgeving en waardering van plotstructuren. Terwijl ik met behulp van een plotanalyse dus *gedeelde* materialen belicht aan de hand waarvan er vorm en betekenis aan verlies verleend wordt, belicht ik met behulp van een bespreking van genre enkele overtuigingen en opvattingen die een rol spelen bij de *rangordening* van de *gedeelde* materialen. Zowel de plotstructuren en genres als de overtuigingen en opvattingen die een rol spelen bij de waardering van plotstructuren en genres maken deel uit van het cultureel repertoire. Het gaat in alle gevallen dus om culturele en historische materialen.

Met het begrip 'discours' wil ik verwijzen naar de communicatieve context van een rouwboek. Mary Kemperink en Leonieke Vermeer omschrijven

27 Ansgar Nünning, 'Making Crises and Catastrophes – How Metaphors and Narratives Shape Cultural Life' in *The Cultural Life of Catastrophes and Crises*, Concepts for the Study of Culture 3 (Berlijn: De Gruyter, 2012), 60.

een discours als een domein “waarin bepaalde kennis circuleert en dat gekenmerkt wordt door (anonieme) regels wat betreft het doen van uitspraken (communicatie) en door interdiscursiviteit (relaties met andere discoursen)”.²⁸ Een discours bepaalt de grenzen van wat wel of niet gezegd mag worden en draagt daartoe verschillende concepten, metaforen, symbolen en analogieën aan.²⁹ Bovendien kunnen discoursen elkaar gaan beïnvloeden. Er is dan sprake van wat Kemperink en Vermeer kruisbestuiving noemen of interdiscursiviteit. In dit onderzoek zullen drie verschillende rouwdiscoursen of communicatieve contexten aan bod komen, die elkaar op verschillende manieren en in verschillende mate beïnvloeden: het (*populair*) *wetenschappelijke rouwdiscours*, met behulp waarvan ik in het volgende hoofdstuk een cultuurhistorisch rouwkader zal schetsen, het *therapeutische rouwdiscours*, dat met behulp van de zelfhulpboeken verder wordt vormgegeven en verspreid, en het *literaire rouwdiscours*, waar de fictionele romans en autobiografisch geïnspireerde werken van bekende en debuterende schrijvers toe bijdragen. Naast het analyseren van plotstructuren in de teksten zelf, wil ik enkele al dan niet impliciete vooronderstellingen en opvattingen belichten die een rol spelen bij de waardering van deze plotstructuren in deze discoursen.

Om een beeld te kunnen vormen van deze vooronderstellingen en opvattingen sta ik voorafgaand aan mijn plotanalyse in de hoofdstukken drie tot en met vijf stil bij het genre van de boeken die in de hoofdstukken centraal staan. In *Ethos and Narrative Interpretation* haalt Liesbeth Korthals Altes de Franse literatuurwetenschapper Dominique Maingueneau aan die een onderscheid maakt tussen drie niveaus waarop de lezer een tekst probeert te begrijpen. Op het eerste niveau – “A discourse’s global scene (*scène englobante*)” – maakt de lezer een onderscheid tussen fictie en non-fictie en tussen verschillende discourtstypen, bijvoorbeeld een religieuze of filosofische tekst. Op dit niveau, legt Korthals Altes uit, probeert de lezer zich een beeld te vormen van de wijze waarop een tekst zich tot de realiteit verhoudt.³⁰ Op het tweede niveau – “A discourse’s generic scene (*scène générique*)” – heeft de lezer te maken met bepaalde genreconventies. Genres

28 Mary Kemperink en Leonieke Vermeer, ‘Literatuur en wetenschap,’ 52.

29 Ibid., 52.

30 Liesbeth Korthals Altes, *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*. Frontiers of Narrative (Lincoln: University of Nebraska Press, 2014), 69.

worden binnen verschillende culturele contexten verschillend gewaardeerd en met behulp van genre kan de schrijver signaleren hoe hij of zij zich tot bestaande sociale conventies en verwachtingen verhoudt.³¹ Het derde niveau – “A discourse’ scenography or scenographies” – verwijst naar de concrete communicatieve situatie die door een bepaalde tekst wordt opgeroepen: “For instance, a narrative can be staged as confession, as a letter, as an apology”.³² Samengevat, met behulp van genre-indicaties probeert de lezer zich een beeld te vormen van de relatie tussen de tekst en de realiteit, van genreconventies en de auteursintentie en van de specifieke communicatieve situatie waarin hij of zij zich tijdens het lezen van een boek bevindt.

Hoewel alle drie de niveaus een rol spelen tijdens het lezen en interpreteren van een tekst – Korthals Altes spreekt van verschillende lagen waarbij het eerste niveau de buitenste laag vormt – is met name het tweede niveau voor onze doeleinden relevant: de genreconventies en de auteursintentie. Waarom schrijft iemand over rouw? Wil hij of zij informeren, adviseren, troosten, bemoedigen, een nieuw beeld van rouw neerzetten of juist zijn of haar eigen verdriet en pijn uiten? Welke verwachtingen zijn er in omloop met betrekking tot het schrijven van rouwboeken? Gaat de voorkeur uit naar fictie, non-fictie of juist een combinatie van beide? Wordt er verwacht dat men over de eigen verlieservaring schrijft of wordt hier juist kritisch naar gekeken? Moeten de rouwboeken een esthetisch of didactisch doel dienen of moeten ze juist laten zien wat rouwen echt is. Hoe verhouden de auteurs zich tot deze verwachtingen en wat verwachten ze eigenlijk van de lezer? Moet die luisteren, bemoedigen, beamen of toepassen?

Hoewel het idee van een auteursintentie in de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw in de literatuurwetenschap onder vuur is komen te liggen – we zouden namelijk niet achter de ware intenties van de auteur kunnen komen – kunnen we bij het lezen niet zonder een minimale variant van dit begrip. Al helemaal niet in onderzoek dat zich richt op de wereldvormende invloed van verhalen en verhaalstructuren. Wereldvorming impliceert namelijk een zekere mate van doelgerichtheid en intentionaliteit. Bovendien zullen we zien dat sommige auteurs hun intenties expliciet maken en hun genrekeuze verantwoorden. Overigens hoeft dat niet

31 Ibid., 69.

32 Ibid., 70.

te betekenen dat er achter deze intenties geen andere intenties schuilgaan of dat de lezer de aangedragen intenties klakkeloos moet aannemen. Maar het maakt wel duidelijk dat we niet om het idee van een auteursintentie en daarmee van de beoogde effecten van een tekst heen kunnen, hoe problematisch het begrip auteursintentie ook moge zijn.³³

In mijn bespreking van de therapeutische boeken in hoofdstuk drie zal ik aan de hand van een studie over het zelfhulpgenre laten zien dat we eigenlijk met zelfhulpboeken te maken hebben, hoewel de boeken niet als zodanig op de markt gezet worden. Enerzijds betekent dit dat de rouwervaring in het licht komt te staan van de zelfhulpboodschap van persoonlijke groei en ontwikkeling; anderzijds dat de boeken een didactisch doel dienen en de lezer bovendien willen overtuigen van een bepaald perspectief op rouw. Mijn onderzoek laat zien dat er achter deze intenties verschillende vooronderstellingen en opvattingen schuilgaan met betrekking tot verschillende aspecten van de rouwervaring. In hoofdstukken vier en vijf zal ik mij in de bespreking van genre en auteursintentie beroepen op literatuurwetenschappelijke studies over rouwliteratuur, op recensies van literaire critici en gewone lezers (waarbij het receptieonderzoek eerder indicatief dan systematisch is) en op genre-indicaties op boekomslagen en in de tekst zelf. Mijn analyse legt in het literaire rouwdiscours opvattingen bloot over wat goede of echte (rouw)literatuur is en doet, en hoe die verweven zijn met opvattingen over rouw. In een bepaald soort literatuur behoort er volgens een bepaalde groep mensen dus op een bepaald soort manier gerouwd te worden en dit beïnvloedt de wijze waarop de verlieservaring verplot wordt.

Onderzoeksmateriaal

In de algemene inleiding van het onderzoek en in de bespreking van het cultureel-narratologisch kader hierboven heb ik meerdere keren verwezen

33 Voor een overzicht van de wijze waarop er binnen de literatuurwetenschap met het begrip auteursintentie is omgegaan, wil ik de lezer verwijzen naar *Auteursintentie: een beknopte geschiedenis* van Ralf Grüttemeier. Colleges Literatuur, nr. 1 (Antwerpen: Garant, 2011).

naar mijn onderzoeksmateriaal: verschillende soorten bestsellers over rouw, namelijk zelfhulpboeken, fictionele romans en autobiografisch geïnspireerde werken van bekende en debuterende schrijvers. Hoewel bestsellers bij uitstek geschikt onderzoeksmateriaal vormen voor cultureel narratologen, omdat hun voorstellingen een breed en gevarieerd publiek bereiken en bovendien toegang bieden tot actuele denkbeelden, normen en waarden, zoals gezegd, besteedt Nünning niet expliciet aandacht aan het fenomeen of het belang van bestsellers. Hier zal ik in dit laatste deel kort bij stilstaan, evenals bij enkele beperkingen van onderzoek naar bestsellers.

Bestsellers zijn succesboeken, modeboeken of eendagsvliegen, stelt Erica van Boven in *Bestsellers in Nederland*.³⁴ Ze spreken het grote publiek aan en worden gekenmerkt door een nauwe verbondenheid met de actualiteit: “Bestsellers leggen op een levendige en gedetailleerde manier hun tijd vast (...) Ze bieden een schat aan informatie over het dagelijks leven, de sociale verhoudingen, gedragspatronen en denkpatronen, informatie die elders niet gemakkelijk te vinden is”.³⁵ Bestsellers vormen dan ook een unieke bron van kennis voor de cultuur- en mentaliteitsgeschiedenis. Toch hebben de zogenaamde modeboeken binnen bepaalde kringen in het literaire domein negatieve connotaties. De toenemende vraag naar bestsellers in de jaren twintig en dertig van de vorige eeuw zou namelijk gepaard gaan met toenemende kritiek op de tijdgevoelige werken. De vooronderstelling is daarbij dat het grote publiek een “belaberde smaak” heeft en dat bestsellers gebruiksartikelen zijn met een beperkte houdbaarheidsdatum, in tegenstelling tot de “klassieke werken,” die blijvende waarde zouden hebben.³⁶ Vanaf de jaren zestig is deze kritiek afgenomen en zijn de grenzen tussen zogenaamde hoge en lage literatuur steeds meer vervaagd, hoewel ik zal laten zien dat een dergelijk onderscheid wel degelijk een rol blijft spelen in het waarderen van verliesverhalen.

Nu is het niet zo eenvoudig om te bewijzen dat we met bestsellers te maken hebben. De bestsellerstatus van een boek zou je kunnen bepalen aan de hand van bijvoorbeeld lezersaantallen of verkoopcijfers, maar volgens Van Boven is het in Nederland moeilijk om achter deze ‘harde data’

34 Erica van Boven, *Bestsellers in Nederland*, 14.

35 Ibid., 16.

36 Ibid., 14 en 16.

te komen.³⁷ Een andere mogelijkheid zijn bestsellerlijsten. Ik zal mij in dit onderzoek op deze bron beroepen, zoals ik in de algemene inleiding heb aangegeven. Mijn selectie zelfhulpboeken is gebaseerd op een overzicht dat ik heb ontvangen van het KVB-SMB/GfK, dat geen precieze verkoop-aantallen bevat maar wel een jaarlijkse ordening ('top twintig') van de best verkochte boeken die volgens de Nederlandse Uniforme Rubrieksindeling onder de noemer 'rouwverwerking' vallen. De andere bron waarop ik mij zal beroepen in de selectie van de fictionele romans en de autobiografisch geïnspireerde werken over rouw zijn de jaarlijkse Top 100 lijsten van de Stichting Collectieve Propaganda van het Nederlandse boek (CPNB). Ik beperk mij daarbij tot de lijsten die tussen 2000 en 2016 zijn verschenen. Op de CPNB lijsten komen we ook geen exacte verkoopcijfers tegen, alleen een ruwe inschatting van het aantal verkochte exemplaren.

Volgens Van Boven worden bestsellerlijsten als de CPNB Top 100 echter ook wel gebruikt als verkoopinstrument. Een hoge plaats op de lijst – kennelijk toegekend op basis van een verwachte aansluiting met een breed gedeelde smaak en interesse – betekent een sterkere impuls voor verkoop en dus niet per se een waarheidsgetrouwe weergave van de verkoopcijfers.³⁸ Bestsellerlijsten zijn dus niet altijd even betrouwbaar. Voor mijn onderzoek vormt dit echter geen belemmering. Met behulp van de lijsten perk ik het corpus in, zoals gezegd, en probeer ik mijn selectie van het onderzoeksmateriaal los te koppelen van mijn eigen vooronderstellingen en voorkeuren. Anderzijds toon ik met behulp van de lijsten aan dat de boeken die ik zal bespreken een breed publiek aanspreken of in ieder geval dat er verwacht wordt dat ze een breed publiek zullen aanspreken. Deze verwachting alleen al is voldoende om mijn onderzoek naar de in omloop gebrachte plotstructuren en denkbeelden van rouw relevantie te bieden. Wat mij betreft vormen bestsellers dus geschikt materiaal voor mijn doeleinden. Om welke boeken het precies gaat, hoeveel exemplaren er ongeveer van verkocht zijn en hoe ik tot mijn uiteindelijke selectie ben gekomen, op basis van de bestsellerlijsten, bespreek ik in de hoofdstukken drie tot en met vijf.

37 Ibid., 45.

38 Ibid., 45.

Slotopmerkingen

Met bovenstaande bespreking heb ik duidelijk willen maken hoe het kader van de culturele narratologie aangevuld met een methode voor plotanalyse vruchtbaar kan zijn voor onderzoek naar narratieve zingevingsspatronen en denkbeelden van rouw. De plotanalyse zal zich niet alleen richten op verschillende aspecten van het plot, zoals temporele markeerpunten, actantiële rollen en perspectief, maar ook op de rol van metaforen, genre en auteursintentie in het vormgeven en waarderen van plotstructuren binnen verschillende discursieve contexten.

Tot slot wil ik nog even kort stilstaan bij de rol van de onderzoeker zelf in cultureel-narratologisch onderzoek en bij het hermeneutische karakter van deze benadering. Niet alleen onderzoek ik de verplotting van rouw binnen mijn eigen cultuurhistorische context, maar ik ben ook de primaire lezer in dit onderzoek. Dit heeft verschillende implicaties. Ten eerste dat mijn eigen horizon – dat wil zeggen, mijn eigen repertoire aan verhalen, plotstructuren, metaforen, mens- en wereldbeelden, taal- en literatuuropvattingen, etc. – onvermijdelijk een rol speelt in het interpreteren en analyseren van de rouwboeken. Bovendien, dit is een tweede implicatie, is mijn repertoire in de loop van de jaren waarin dit onderzoek heeft plaatsgevonden, door het onderzoeksmateriaal ook gevormd en verbreed. Ik sta als onderzoeker dus niet buiten het materiaal dat ik bestudeer. Een derde implicatie is dat ikzelf, door het lezen en analyseren van rouwboeken, nieuw materiaal aanreik voor het gedeelde rouwrepertoire, zoals de verschillende rouwplots die ik in de volgende hoofdstukken zal onderscheiden en die, mocht dit boek opgepakt worden door anderen in de rouwwereld, weer deel kunnen gaan uitmaken van het gemeenschappelijke rouwrepertoire. Door het lezen en analyseren van rouwboeken draag ik zelf dus ook actief bij aan narratieve wereldvorming.

In dit onderzoek gaat het dus niet om een objectieve analyse van het onderzoeksmateriaal, maar om hermeneutisch onderzoek dat ernaar streeft de impliciete narratieve en normatieve patronen in mijn eigen culturele context te objectiveren, oftewel voor te leggen voor reflectie. Dit gebeurt op basis van een expliciete en beredeneerde analyse en interpretatie. Idealiter

zijn mijn interpretatieve stappen dan ook te volgen en ook – en dit is niet onbelangrijk in hermeneutisch onderzoek – te bekritisieren. Interpretatie vormt dus niet alleen het object van mijn onderzoek (daarmee verwijs ik naar de verschillende betekenissen die aan de verlieservaring verleend worden), maar is zelf ook de methode, hoewel het in het tweede geval om een beredeneerde en zelf-reflectieve vorm van interpretatie gaat. Dit maakt zelf-reflectief hermeneutisch onderzoek – in mijn geval met behulp van met name narratologische kaders en begrippen – glibberig, moeilijk en arbeidsintensief. Bovenal is hermeneutiek echter ook een spannende en relevante exercitie, niet alleen voor literatuurwetenschappers, maar, zo hoop ik te laten zien, ook voor rouwprofessionals en nabestaanden in het algemeen.

HOOFDSTUK 2

Veranderingen in denkbeelden van dood en verlies

*“Sorrow, however, turns out to be not a state but a process.
It needs not a map but a history”.*

C.S. Lewis¹

In het vorige hoofdstuk lazen we hoe ik zingeingsmodellen of rouwplots in verschillende soorten bestsellers over rouw wil belichten en analyseren. In dit tweede hoofdstuk schets ik met behulp van verschillende historische, sociologische en psychologische bronnen een cultuurhistorisch kader waarbinnen normatief beladen denkbeelden van dood en verlies die we in de volgende hoofdstukken tegen zullen komen, beter herkend en geduid kunnen worden. Hoe kijken historici, sociologen en psychologen naar de wijze waarop er door de tijd heen met dood en verlies is omgegaan, in West-Europa in het algemeen en in Nederland in het bijzonder? De status van de bronnen die ik zal aanhalen is echter niet altijd even duidelijk. Hoewel sommige teksten, zoals het proefschrift van Cas Wouters, *Van minnen en sterven*, en het *Handbook of Thanatology*, een duidelijk wetenschappelijk karakter hebben, blijken bronnen als *Dood* van Claudia Venhorst en Brenda Mathijssen en *Publieke tranen* van Henri Beunders voor een breder publiek te zijn geschreven. Wat deze meer cultuurhistorische en soms ook cultuurkritische reflecties voor mijn onderzoek relevant maakt, is dat ze de eigen tijd onder de loep nemen, en daarmee omgangsvormen met dood en

1 C.S. Lewis, *A Grief Observed* (London: Faber and Faber, 1961), 50.

verlies die aan het einde van de twintigste en aan het begin van de eenen-twintigste eeuw in zwang zijn geraakt.

Het hoofdstuk bestaat uit vier delen. In het eerste deel schets ik aan de hand van de vijf historische fasen van de Franse historicus Philippe Ariès een overzicht van de ontwikkelingen in het denken over en de omgang met dood en verlies in West-Europese landen vanaf de vroege Middeleeuwen tot en met de tweede helft van de twintigste eeuw. In de woorden van Michael Hviid Jacobsen: “Only very few publications dealing with the topic of death and dying in the social sciences or humanities within the last several decades have dared to commit the mortal sin of omitting the magisterial work of Ariès from their lists of references.”² Deze zonde wil ik natuurlijk niet begaan. Ariès heeft een belangrijke rol gespeeld in het populariseren en verspreiden van de taboethese en het daarmee samenhangende beeld van rouw als privéproces. Toch is er sinds de verschijning van Ariès’ *L’homme devant la mort* – in het Nederlands vertaald als *Het uur van onze dood* – veel veranderd in het denken over en de omgang met de dood, hoewel Ariès’ fasenmodel een belangrijk vertrekpunt is gebleven en onderzoekers ook geprobeerd hebben nieuwe fasen aan het model toe te voegen.³ In het tweede deel van het hoofdstuk onderzoek ik daarom, aan de hand van recenter verschenen werk, welke denkbeelden van dood en verlies er sinds de jaren zeventig in omloop zijn gekomen, met name in Nederland.

In het derde deel belicht ik vervolgens ontwikkelingen in het denken over de persoonlijke verlieservaring in het vakgebied van de thanatologie, oftewel de psychologische studie van de omgang met dood en verlies. Dit doe ik aan de hand van vier ‘rouwmythen’: wijd verbreide opvattingen van rouw die binnen de psychologie zijn ontstaan en die gedurende decennia via therapie zijn verspreid, hoewel ze volgens sommige onderzoekers onvoldoende empirisch gefundeerd zijn. Deze mythen zijn inmiddels vervangen door andere denkbeelden en opvattingen van rouw. Hoewel we in het psychologische discours over rouw andere denkbeelden aantreffen dan in

2 Michael Hviid Jacobsen, ‘Spectacular Death : Proposing a new fifth phase to Philippe Ariès’ admirable history of death’ in *Humanities* 5, nr 2 (2016), 19. <https://doi.org/10.3390/h5020019>.

3 Zie bijvoorbeeld het artikel van Michael Hviid Jacobsen, ‘Spectacular Death,’ in de vorige voetnoot en ook Tony Walter, ‘The Pervasive Dead’ in *Mortality* 24, nr 4 (2019), 389-404.

de historische en sociologische overzichten, is het vakgebied van de thanatologie in de twintigste eeuw ontstaan vanuit de overtuiging dat het taboe op de dood beslecht moet worden. Volgens de historici en sociologen die ik hier aanhaal zijn het de psychologen die in de loop van de twintigste eeuw een steeds belangrijkere rol zijn gaan spelen in het duiden en reguleren van het privé geworden rouwproces. Tot slot reflecteer ik in het laatste deel van het hoofdstuk op de wijze waarop de overzichten en werken die hier aangehaald worden de geschiedenis van de dood niet alleen beschrijven maar zelf ook vormgeven.

Een geschiedenis van de dood

Ik begin dit hoofdstuk met een korte samenvatting van de vijf historische fasen van de Franse historicus Ariès. In een poging het taboe op de dood te verklaren – een these die niet van Ariès zelf afkomstig is maar van de Britse antropoloog Geoffrey Gorer, naar wie Ariès dan ook verwijst⁴ – introduceert de Franse historicus vijf elkaar deels overlappende fasen in de omgang met en het denken over de dood. Deze fasen zijn gebaseerd op een studie van allerlei soorten historische, culturele en artistieke bronnen. Ariès noemt de fasen de ‘getemde dood’ (vroeg Middeleeuwen), de ‘eigen dood’ (elfde tot vijftiende eeuw), de ‘immanente dood’ (zestiende tot achttiende eeuw), de ‘dood van de ander’ (negentiende eeuw) en de ‘onzichtbare dood’ (twintigste eeuw). De overgang tussen de fasen heeft volgens Ariès te maken met veranderingen in vier parameters: een groeiend besef van de eigen identiteit, los van die van de gemeenschap, veranderingen in sociale verdedigingsmechanismen die worden ingezet om de grillen van het lot te bezweren, veranderingen in opvattingen over het leven na de dood en veranderingen in opvattingen omtrent de rol van het kwaad. In mijn bespreking van de fasen en parameters zal ik mij met name beroepen op het laatste hoofdstuk uit de Nederlandse vertaling van *L’homme devant la*

4 In *Het uur* verwijst Ariès naar ‘The Pornography of Death’ van Geoffrey Gorer: Geoffrey Gorer, ‘The Pornography of Death’ in *Death, Grief, and Mourning*, red. Geoffrey Gorer (New York: Doubleday, 1955), 192-199.

mort: "Slotopmerkingen: Vijf variaties op vier thema's".⁵ Ook verwijst ik naar enkele lezingen die aan het boek vooraf zijn gegaan en die gebundeld en vertaald zijn onder de Nederlandse titel *Met het oog op de dood*.⁶

De vijf historische fasen van Ariès

Volgens Ariès boezemde de dood bij de vroege Middeleeuwen angst noch ontzag in. Tijdens de eerste historische fase – de getemde dood – lag de nadruk volgens de historicus vooral op het beschermen van de gemeenschap, waarvan de samenhang door het verlies van één van haar leden onder druk kwam te staan. Het sterfbed was een publieke aangelegenheid en werd druk bezocht door zowel jonge als oude leden van de gemeenschap. De priester werd gezien als de voornaamste bezoeker aan het bed. Het moment van sterven en ook de begrafenis waren omgeven met rituelen die, hoewel ze uiting gaven aan een groot verdriet, het karakter hadden van een feest en daarmee het doel zouden dienen om de gemeenschap bij elkaar te houden.⁷ De dood zelf werd gezien als een straf van God voor de oerzonde van de voorouders Adam en Eva, die zich door hun ongehoorzaamheid van God hadden verwijderd, en was daarmee verbonden met opvattingen over het kwaad. Het leven na de dood werd in deze eerste fase vooral voorgesteld als een rustige slaap, die verstoord kon worden door zonden van de overledene uit het verleden, onbehoorlijk gedrag van de nabestaanden en ook door oncontroleerbare duistere machten.⁸ Omdat de nabestaanden vreesden voor voorouderlijke bemoeienis, begonnen ze de doden steeds vaker bij een kerk of graf(monument) van een religieuze autoriteit te begraven. Hierdoor verschoven de begraafplaatsen van de marges naar het centrum van de stad, waar ze het decor vormde voor allerlei publieke aangelegenheden, zoals aankondigingen, markten en ook theatervoorstellingen.

5 Philippe Ariès, *Het uur van onze dood: duizend jaar sterven, begraven, rouwen en gedenken*, vert. Renée de Roo-Raymakers (Elsevier, 1987).

6 Philippe Ariès, *Met het oog op de dood: westerse opvattingen over de dood, van de middeleeuwen tot heden*, vert. Willem van Toorn (Amsterdam: Wetenschappelijke Uitgeverij, 1980).

7 Philippe Ariès, *Het uur van onze dood*, 632.

8 Ibid., 634.

Te midden van de bedrijvigheid werden lichamen begraven, tombes heropend en ontbindende lijken verwijderd.⁹ De vroege Middeleeuwers zouden dan ook regelmatig met verschillende stadia van de dood geconfronteerd zijn geweest, waardoor hun angst ervoor 'getemd' raakte.

Vanaf de elfde eeuw begon men zich steeds bewuster te worden van de eigen identiteit en daarmee ook 'de eigen dood', zoals Ariès de tweede fase noemt. Het sterfmoment raakte vervuld met een dramatische en persoonlijke betekenis die het nog niet eerder had gehad.¹⁰ De verandering in de parameter 'zelfbewustzijn' had ook gevolgen voor opvattingen over het leven na de dood. Niet langer werd dit leven voorgesteld als een rustige slaap die verstoord kon worden, maar eerder als een voortzetting van de eigen identiteit in de vorm van een ziel. De overtuiging dat de ziel door de dood van haar 'corporale kooi' bevrijd zou worden won in deze tweede fase aan populariteit, als we de historicus volgen. Het verzekerde de Middeleeuwers ervan dat hun nieuw verworven identiteit niet zomaar door de dood teniet zou worden gedaan. Doordat er steeds meer waarde aan de ziel werd gehecht, ontstond er in die tijd een nieuw ritueel: de bedekking van het dode lichaam met een lijkkleed, grafkist en/of grafmonument. Zo werd het dode lichaam steeds meer aan het zicht onttrokken, waardoor het volgens Ariès onderwerp werd van allerlei macabere fantasieën. Het ontbindende en door maden aangevreten lijk zou volgens hem in de kunst uit die tijd een populair thema zijn geweest.

Van de zestiende tot en met de achttiende eeuw prevaleerde volgens Ariès een optimistisch geloof in wetenschappelijke en technologische vooruitgang. Dit geloof was gestoeld op een grenzeloos vertrouwen in de rationaliteit van de mens die op allerlei manieren probeerde om de 'woeste natuur' aan zijn wil te onderwerpen. De voorstelling van de dood veranderde in deze tijd in ten minste twee opzichte, die beide gevisualiseerd werden in het kunstgenre van de *danse macabre*, de dodendans. Enerzijds werd in dit genre de egaliserende en daarmee de emanciperende kracht van de dood benadrukt: heer noch boer konden eraan ontkomen; in de dood was iedereen gelijk aan elkaar. Anderzijds werd de dood steeds meer geassocieerd met ontembare en irrationele erotische verlangens. Terwijl

9 Philippe Ariès, *Met het oog op de dood*, 24.

10 Ibid., 27.

in vroege afbeeldingen van de *danse macabre* de dood de levenden amper aanraakte, werden de levenden in de nieuwe iconografie zowat verkracht.¹¹ De dood werd dus steeds meer als een transgressie ervaren, een (in)breuk, en als een duistere kracht die fantasieën uitlokte over een irrationele en gewelddadige wereld die zich niet aan de rationele capaciteiten van de mens liet onderwerpen.¹² Door de dood te erotiseren, werden gevoelens van angst vervangen door gevoelens van spanning en opwinding. We hebben hier, volgens Ariès, met een sociaal verdedigingsmechanisme tegen de dood te maken. De koppeling van Eros aan Thanatos zorgde er echter ook voor dat de dood 'verinnerlijkt' werd, waardoor er geen ontsnappen meer aan was: zoals erotische verlangens de mens van binnenuit dreigen te corrumperen, zo werd de dood niet langer gezien als een Magere Hein die onverwacht kon opduiken, maar als een levenslang proces van innerlijke ontbinding. Deze derde historische fase noemt hij dan ook de 'immanente dood' of de 'alomtegenwoordige dood'. Niet alleen de dood maar ook het idee van onsterfelijkheid werd in deze tijd op een bepaalde manier verinnerlijkt. De aandacht zou steeds meer zijn uitgegaan naar het aardse leven in plaats van naar het hiernamaals en de Renaissancemens spande zich vooral in om zichzelf op aarde onsterfelijk te maken door indrukwekkende kunstwerken en architectuur achter te laten.

Vanaf de achttiende eeuw meent Ariès veranderingen te observeren in alle vier de parameters: zelfbewustzijn, sociale verdedigingsmechanismen tegen de grillen van het lot, opvattingen over het leven na de dood en opvattingen over de rol van het kwaad. De mens zou in het industriële tijdperk een angst ontwikkelen voor de dood van de ander, die het gevolg zou zijn van de scheiding tussen de privé- en de publieke sfeer, waardoor een nieuwe sociale constellatie kon ontstaan: het kerngezin. Steeds meer emotionele energie werd in een kleine groep mensen geïnvesteerd, met name partners en kinderen, waardoor de angst voor de dood van deze geliefden toenam. In een poging bestaande rituelen op een eigen manier in te vullen en zo uiting te geven aan rouw – volgens de Nederlandse vertaler "de meest spontane en noodzakelijke uiting van een zeer ernstige gekwetstheid" en volgens de Engelse vertaler: "passionate sorrow which is unique among sorrows"

11 Ibid., 56.

12 Ibid., 57.

– zagen omstanders de rouwende familieleden in deze vierde fase wenen, flauwvallen, vasten en langzaam weggewijnen.¹³ De angst voor de dood van de ander zou ook hebben gezorgd voor een veranderingen in opvattingen over de dood en over het leven na de dood. Steeds vaker werd de dood ook om haar ‘schoonheid’ bewonderd, zoals egodocumenten uit die tijd laten zien, waardoor niet alleen de angst ervoor werd weggenomen maar de dood ook werd ontdaan van de erotische lading die het in een eerdere fase had gekregen. Daarnaast zou het leven na de dood steeds vaker worden voorgesteld als een ‘reünie met geliefden,’ waardoor het afscheid minder definitief leek te zijn en daarmee beter te verdragen.

In de laatste historische fase – de onzichtbare dood – verdwijnt de dood volgens Ariès uit zicht en komt er een taboe op te rusten. De twee wereldoorlogen en de toenemende medicalisering van het sterf- en rouwproces zouden op verschillende manieren aan dit taboe hebben bijgedragen. Vanaf de achttiende eeuw verdween in veel sociale kringen het idee dat de dood een straf van God zou zijn. Het kwaad zou eerder het gevolg zijn van sociale misstanden in de wereld, die door menselijke inzet en voortschrijdend inzicht verholpen konden worden. Deze overtuiging werd door de oorlogen op losse schroeven gezet. Getraumatiseerd door de gruweldaden uit de oorlogen, het hoge dodenaantal, en de onmogelijkheid, veelal, om op traditionele wijze om de gestorvenen te rouwen, werd het onderwerp van de dood naar de taboesfeer verbannen. Men moest door. Het verdriet om de verliezen werd achter gesloten deuren ‘verwerkt,’ al dan niet met de hulp van een psycholoog, die in de tweede helft van de twintigste eeuw een steeds belangrijkere rol zou gaan spelen in het begeleiden en duiden van het rouwproces. Sterven werd het domein van medische experts. Het sterfbed werd verplaatst naar het ziekenhuis, waardoor het uit zicht kwam te staan van de direct familie, en de stervenden werden omringd door doctors, verplegers en de nieuwste apparatuur die allen slechts één doel hadden: de dood zo lang mogelijk uitstellen. In de medische context riep de dood gevoelens op van weerzin en ook van schaamte en werd het steeds meer geassocieerd met medisch falen. In deze laatste van de vijf fasen zouden de stervenden afgeschermd worden van de kennis van hun naderende dood. Niet alleen

13 Ibid., 67 (in de Engelse vertaling pagina 59).

in het publieke leven werd er over de dood gezwezen, maar dus ook in de relationele sfeer. In de jaren zeventig van de twintigste eeuw zou de dood weer 'wild' zijn geworden en daarmee iets om te vrezen.

Het taboe voorbij?

Ariès' geschiedenis van de dood heeft een breed publiek weten te bereiken. In 2003 is er zelfs nog een herdruk verschenen van de Nederlandse vertaling van *L'homme devant la mort*, wat laat zien dat Ariès' ideeën, en dus ook de taboethese, nog altijd in omloop zijn. Maar zijn analyse is onder tussen bijna vijftig jaar oud. Rust er nog altijd een taboe op de onderwerpen dood en verlies of is er juist sprake van een hernieuwde zichtbaarheid van de dood? En als dat het geval is, welke gebeurtenissen en ontwikkelingen hebben hier dan verandering in gebracht, vooral met betrekking tot de Nederlandse context?¹⁴ Over deze vragen buig ik mij in dit tweede deel. Zoals gezegd zal ik mij beroepen op zowel wetenschappelijk als meer populairwetenschappelijk werk. Ik begin met een bespreking van enkele werken van de Britse socioloog Tony Walter, die begonnen is als freelance onderzoeker en pas later een belangrijke stem werd in het wetenschappelijke rouwdiscours. Walter meent dat er in het laatste decennium van de twintigste eeuw sprake is van een heropleving (*revival*) van het onderwerp van de dood. Vervolgens belicht ik enkele academische werken van de Nederlandse socioloog Cas Wouters, die vanuit de civilisatiethese de omgang met de dood in Nederland in de tweede helft van de twintigste eeuw probeert te verklaren. Henri Beunders' *Publieke tranen* belicht ik als derde. Met zijn meer cultuurkritische reflectie op omgangsvormen met de dood in het Nederland van de jaren negentig zet Beunders zich af tegen de perspectieven van Ariès en Wouters, hoewel we zullen zien dat hij een soortgelijke historische ontwikkeling beschrijft. Tot slot richt ik de aandacht op het publieks- en fotoboek *Dood* van sociale-wetenschappers Claudia Venhorst

14 Voor ontwikkelingen buiten de Nederlandse context, zie naast het eerste perspectief van Tony Walter dat hier besproken wordt ook de al eerder genoemde artikelen van Michael Hviid Jacobsen, 'Spectacular Death' (2016) en Walters later gepubliceerde artikel 'The Pervasive Dead' (2019).

en Brenda Mathijssen, die onder meer aandacht vragen voor het seculiere karakter van huidige omgangsvormen met de dood in Nederland.

Postmoderne rouw

Het is onder andere de Britse socioloog Tony Walter die de draad van Ariès' verhaal oppakt en onderzoekt hoe er in de jaren tachtig en negentig van de twintigste eeuw met de dood en de verlieservaring is omgegaan. Hij constateert dat de dood in deze periode uit de taboesfeer is gehaald en dat er in de jaren negentig zelfs sprake is van een heropleving van het onderwerp. In tegenstelling tot Ariès, die voornamelijk gebruik maakt van Franstalige bronnen om zijn onderzoek te staven – te veel volgens critici, afgemeten aan zijn ambities om een geschiedenis van het gehele Westen te schrijven –, richt Walter zich met name op de situatie in Engeland en Amerika. Hoewel zijn werk in Nederland slechts bij een kleine groep onderzoekers bekend is, verschijnt zijn naam met enige regelmaat in wetenschappelijke publicaties over de dood. Net als Ariès verrichtte Walter zijn onderzoek in eerste instantie buiten de muren van de universiteit. Pas later werd hij benoemd als hoogleraar Death Studies en directeur van The Centre for Death and Society in Bath, Engeland. Zijn boeken *The Revival of Death* en *On Bereavement: The Culture of Grief* reiken prikkelende maar zeker ook speculatieve observaties aan met betrekking tot de omgang met dood en verlies.¹⁵

Volgens Walter zijn verschillende sociale en culturele veranderingen er verantwoordelijk voor dat de dood tegen het einde van de twintigste eeuw uit de taboesfeer werd gehaald. Hij beschrijft deze veranderingen aan de hand van drie ideaaltypen: “simplified ideas about social life that have a logical coherence but that do not exist in pure form”.¹⁶ De drie ideaaltypen – de ‘traditionele,’ de ‘moderne’ en de ‘postmoderne’ dood – volgen elkaar in de tijd op. De eerste twee typen – de traditionele en de moderne dood – komen min of meer overeen met de eerste en laatste fase uit het verhaal van Ariès, namelijk de ‘getemde’ en de ‘onzichtbare’ dood. Ten tijde van de traditionele dood leefde men volgens Walter in gemeenschappen. De leden

¹⁵ Tony Walter, *The Revival of Death* (London: Routledge, 2002).

¹⁶ Ibid., 49.

van de uitgebreide familie, de kerk en het dorp werden allemaal, in meer of mindere mate, betrokken bij de bediening van het laatste sacrament en de verzorging en teraardebestelling van de overledene. Een belangrijke waarde hier was eerbied voor de geloofsovertuigingen, gebruiken en omgangsvormen van de gemeenschap. Een nonchalante of nalatige houding ten opzichte van begrafenis- en rouwrituelen werd gezien als een grote zonde.

De traditionele gemeenschap kwam in de 'moderne dood' – het tweede ideaaltype – steeds meer onder druk te staan. Door toenemende mobiliteit woonden en werkten familieleden verder uit elkaar, in verschillende steden en soms zelfs verschillende staten en landen. De aandacht zou hierdoor zijn verschoven van de gevolgen van de dood voor de gemeenschap naar de gevolgen van de dood voor een kleine groep mensen: de zogenaamde intieme kring. Het gaat hier om een sociale constellatie die voornamelijk bestaat uit gezinsleden en enkele goede vrienden, die zich het verdriet steeds meer zijn gaan toe-eigenen. Hierdoor werden leden van de uitgebreide familie, collega's en kennissen steeds vaker gezien als ondersteuners van de nabestaanden eerder dan mensen die zelf ook behoefte hebben aan steun en troost. In dit ideaaltype zijn het de psychologen wiens opvattingen over rouw volgens Walter gezag hebben. Zij benaderen verlies niet zo zeer als een bedreiging voor de samenhang van een gemeenschap maar eerder als een complex innerlijk probleem dat met de hulp van universele rouwmodellen opgelost zou moeten worden.

De moderne dood wordt opgevolgd door de postmoderne dood, het derde ideaaltype. Dankzij het pionierswerk van Elisabeth Kübler-Ross en Cicely Saunders komt er volgens Walter in de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw aandacht voor de persoonlijke wensen en voorkeuren van stervenden. Door hen op de hoogte te stellen van de naderende dood, in plaats van erover te zwijgen in een poging hen te beschermen, worden stervenden in de gelegenheid gesteld om invloed uit te oefenen op het sterfproces. Met hun 'holistische aanpak,' waarbij Kübler-Ross en Saunders niet alleen aandacht besteden aan de fysieke maar ook de emotionele en spirituele gevolgen van de naderende dood, bereidden de pioniers volgens Walter de weg naar het derde ideaaltype. Dit type zou uit twee ontwikkelingen bestaan: de toenemende aanwezigheid en erkenning van persoonlijke ervaringen in het publieke domein en de manipulatie van deze ervaring

door experts en hun medische en psychologische taal.¹⁷ Door een groeiend wantrouwen in experts en hun universele modellen werd deze tweede ontwikkeling volgens Walter echter steeds meer vervangen door wat hij een “more genuinely postmodern view” noemt, namelijk “that one should not, cannot, predict or control how any individual will die or grieve”.¹⁸ Met andere woorden, in de ‘postmoderne dood’ komt er aandacht voor de uniciteit van rouw en komen we steeds vaker de overtuiging tegen dat de persoonlijke verlieservaring niet gereguleerd kan of mag worden aan de hand van gedeelde regels en richtlijnen. Dit betekent niet dat rouwmodellen uit beeld verdwijnen maar wel dat nabestaanden er volgens Walter steeds vaker voor kiezen om hun ervaringen niet met experts maar met lotgenoten te delen, in zelfhulpgroepen of op internetfora. Terwijl waarden als waardigheid en discretie belangrijk geacht werden in de ‘moderne dood,’ staan waarden als autonomie en expressie centraal in het derde ideaaltype. Men wil vrij zijn om zelf te bepalen hoe met de dood om te gaan en met wie over het verlies te spreken.

In het laatste hoofdstuk van *The Revival* neemt Walter het derde ideaaltype kritisch onder de loep, waarbij hij twee spanningen blootlegt die volgens hem aan de ‘postmoderne dood’ ten grondslag liggen. Het gaat om de spanning tussen expertise en persoonlijke ervaring enerzijds, en die tussen het verlangen naar autonomie en de realiteit van afhankelijkheid anderzijds. Hoewel er volgens hem steeds meer waarde gehecht wordt aan de persoonlijke verlieservaring, neemt tegelijkertijd het belang van expertise toe. Om de regie in eigen handen te kunnen houden, moeten de nabestaanden zich namelijk allerlei medische en psychologische kennis toe-eigenen: “they can challenge professional medicine only through knowing what the doctor knows and more, thus enhancing still further the status of expertise”.¹⁹ Overigens is het volgens Walter nog maar de vraag of er in de toekomst ook ruimte zal zijn voor de ‘unieke ervaring’ van mensen. Door een groeiende vraag naar beperkte zorgmiddelen en door hogere kwaliteitseisen die aan de zorg gesteld worden, lijken experts volgens hem steeds meer terug te grijpen naar kant-en-klare modellen. Hoewel deze modellen de

17 Ibid., 39.

18 Ibid., 40.

19 Ibid., 118.

persoonlijke ervaring reduceren tot enkele algemene kenmerken of taken, bieden ze tegelijkertijd ook helderheid en stralen ze een zeker gezag uit.

Walter noemt nog een tweede spanningspunt met betrekking tot het derde ideaaltipe. Men zou in het streven naar autonomie namelijk controle proberen uit te oefenen op processen die zich niet of slechts gedeeltelijk laten beheersen, zoals het aftakelende lichaam, een dodelijke ziekte of een onverwacht ongeluk. Bovendien zouden mensen hun afhankelijkheid van anderen niet langer onderkennen, waardoor ze van hun sociale omgeving vervreemd zouden raken. Walter haalt op dit punt het beeld van de nomade aan van de filosoof Zygmunt Bauman, die deze identiteit in *Mortality, Immortality and Other Life Strategies* omschrijft als een postmodern verdedigingsmechanisme tegen de dood.²⁰ “Nothing is truly irreplaceable,” merkt Bauman in zijn boek op, “and thus the tragedy is neither unbearable nor too shattering when things or partners disappear from view.”²¹ Met andere woorden, door telkens opnieuw relaties te beginnen en te beëindigen, herhaalt de nomade volgens de filosoof de handeling van het afscheid nemen, waardoor het uiteindelijke en definitieve afscheid minder pijnlijk wordt. Walter vraagt zich echter af of de postmoderne figuur van de nomade wel voldoende kan terugvallen op een veilige, innerlijke basis om alle verliezen in het leven te verwerken. Deze basis zou volgens hem namelijk gevormd worden door langdurige en stabiele relaties. Ook vraagt hij zich af of de nomade wel voldoende spirituele en filosofische houvast bezit om grote verliezen het hoofd te bieden. “I am yet to be convinced that [postmodernism] has the philosophical resources to enable human beings to come to terms with their ultimate powerlessness,” merkt hij hierover op.²²

Een van de gevolgen van de afbrokkeling van sociale relaties en netwerken in de postmoderne tijd zou de opkomst van zelfhulpgroepen zijn: groepen van lotgenoten die gelijksoortige levenservaringen met elkaar delen. Hoewel deze groepen steun aan elkaar verlenen, zorgen ze er volgens Walter ook voor dat de verlieservaring versplinterd raakt. Verliezen worden

20 Zygmunt Bauman, *Mortality, Immortality, and Other Life Strategies* (Stanford: Stanford University Press, 1992).

21 Citaat van Bauman is te vinden in Tony Walter, *The Revival*, 114.

22 Tony Walter, *The Revival*, 119.

opgedeeld op basis van doodsoorzaak (i.e. verkeersongeluk, ziekte, zelfdoding, etc.) en de relatie met de overledene (i.e. partner, ouder, kind, etc.), waarvan impliciet of expliciet de boodschap uitgaat dat alleen mensen met een gelijksoortig verlies elkaar kunnen begrijpen: “only a widow can understand a widow”.²³ Zelfhulpgroepen vervullen volgens Walter daarom niet alleen een ondersteunende rol, ze zijn ook verantwoordelijk voor het verder isoleren van de nabestaanden van hun directe sociale omgeving. Aan het einde van het boek pleit Walter dan ook voor alternatieve gemeenschapsvormen, die gevormd worden op basis van fysieke nabijheid eerder dan op soortgelijke verlieservaringen (zelfhulpgroepen uit de ‘postmoderne dood’) of bloedband (de intieme kring uit de ‘moderne dood’). Niet alleen gezinsleden hebben recht op verdriet, stelt hij, maar ook collega’s met wie de overledene dagelijks omging en burens waarmee hij of zij een goede band had opgebouwd. “Care between friends, colleagues and neighbours is a valuable resource in an increasingly abstract and impersonal society,” betoogt de socioloog, “a resource ignored by such a society at its peril”.²⁴

Rond de millenniumwisseling zou er volgens Walter sprake zijn van een problematische omgang met de dood in ten minste vier landen, namelijk in Engeland, Australië, bepaalde staten in Noord-Amerika en in Nederland.²⁵ Het probleem in deze landen schuilt volgens hem in de afwezigheid van collectieve rituelen aan de hand waarvan het verdriet geuit kan worden en de sociale verwachting dat mensen hun emoties in sociale situaties weten te beheersen. Hij baseert zijn uitspraak over Nederland vermoedelijk op het onderzoek van de Nederlandse socioloog Cas Wouters, naar wie Walter in zijn bibliografie verwijst. In *Van minnen en sterven*, dat in 1990 is verschenen en ook in het Engels is vertaald, concludeert Wouters namelijk dat er in Nederland tegen het einde van de jaren tachtig sprake is van een ambivalente houding ten aanzien van rouw: hoewel er steeds meer wordt benadrukt dat emoties niet opgekropt maar geuit moeten worden, is er tegelijkertijd sprake van weerstand tegen tekenen van emotionele instabiliteit in

23 Ibid., 115.

24 Ibid., 117.

25 Tony Walter, *On Bereavement*, 139.

het openbaar.²⁶ In het volgende onderdeel ga ik dieper in op het perspectief van Wouters en bespreek ik enkele verklaringen die hij aanreikt voor de ambivalente houding ten aanzien van rouw.

Rouw als balanceerkunst

Cas Wouters onderzoekt veranderingen in de omgang met dood en rouw vanuit het perspectief van de civilisatiethese van de Duitse socioloog Norbert Elias, van wie hij een leerling was. Omdat de civilisatiethese een verklarende rol speelt in zijn observaties met betrekking tot de dood zal ik eerst kort op dit kader ingaan voordat ik Wouters' historische perspectief bespreek. Twee belangrijke premissen van de civilisatiethese zijn dat sociale veranderingen ook veranderingen in het gevoelsleven teweegbrengen en dat een beschaving gevormd wordt met behulp van elkaar afwisselende processen van 'formalisering' en 'informalisering'. Tijdens het formaliseringsproces ontstaan er algemeen geldende gedrags- en gevoelscodes, evenals taboes, wordt er verondersteld. Het proces bereikt haar hoogtepunt in de zogenaamde autoriteitsmens: iemand die de sociale regels van zijn of haar tijd volledig heeft weten te internaliseren en zich er via zelfregulatie aan weet te houden.²⁷ Door toenemende welvaart, fysieke veiligheid en democratisering vindt er echter een versoepeling van deze codes plaats. Men gaat alternatieve omgangsvormen ontwerpen en is niet langer bang om zich tegen de gevestigde orde te verzetten. Tijdens informaliseringsprocessen wordt men zich bewust van dat wat onderdrukt is geweest en maakt er ruimte voor. Na een periode van versoepeling is er meestal sprake van een fase van 'reformatisering': de nieuw verworven vrijheden worden de nieuwe sociale norm die geïnternaliseerd moet worden.

Toegepast op de geschiedenis: in navolging van Elias stelt Wouters dat er vanaf de Renaissance tot en met de negentiende eeuw in het Westen sprake is geweest van één lange periode van formalisering die haar hoogtepunt zou hebben bereikt in het Victoriaanse tijdperk, gevat in het beeld van de Britse

26 Cas Wouters, *Van minnen en sterven: Informalisering van omgangsvormen rond seks en dood* (Amsterdam: Bakker, 1990).

27 Cas Wouters, *Informalisering: manieren en emoties sinds 1890* (Amsterdam: Bakker, 2008), 296.

stiff upper lip.²⁸ Pas rond het *fin de siècle* vindt een eerste informaliseringsgolf plaats, mede dankzij het werk van Sigmund Freud, die aandacht vroeg voor onderdrukte gedachten, emoties en herinneringen. In de jaren twintig volgt er een tweede en in de jaren zestig en zeventig een derde informaliseringsgolf.²⁹ Gezamenlijk zouden de informaliseringsgolven, die telkens gevolgd worden door momenten van reformatisering, zorgen voor een steeds breder gedragen versoepeling van sociale codes in de twintigste eeuw.

Onder deze sociale codes vallen ook omgangsvormen met de dood. Volgens Wouters was er in Nederland tussen de jaren dertig en vijftig sprake van 'de gewijde leugen': een sociale code die zich richtte op het beschermen van de stervenden door ze in onwetendheid te laten omtrent hun naderende dood.³⁰ We kwamen deze code ook tegen in de bespreking van Ariès' geschiedenis. Vanaf de jaren vijftig komt er echter aandacht voor de persoonlijke wensen van stervenden en wordt verpleegkundigen een holistisch perspectief op het sterven aangeleerd, geïnspireerd door onder meer het werk van Elisabeth Kübler-Ross – Wouters stelt vast dat in 1979 de zestiende editie van de Nederlandse vertaling van *On Death and Dying* verschijnt (opvallend eufemistisch vertaald als *Lessen voor levenden*).³¹ Wouters constateert in deze periode ook enkele veranderingen in de omgang met rouw. In de jaren vijftig werd rouw nog gezien als een geïnstitutionaliseerde verplichting, bestaande uit drie fasen: zes maanden zware, zes maanden halve en zes maanden lichte rouw na de dood van partners, kinderen en ouders. De progressie door de fasen heen werd gesignaleerd aan de hand van kledingdracht en de mate van aanwezigheid van de nabestaanden in het openbare leven. In de zware rouw bleef men thuis behalve om naar de kerk te gaan of een trouwfeest of jubileum bij te wonen, bijvoorbeeld. Vanaf de jaren zestig versoepelen deze codes. Uiterlijk vertoon van rouw door middel van rouwkleding, rouwbanden en opgenaaide rouwruitjes wordt volgens Wouters steeds meer opgevat als aandachtstrekkerij en een poging om medelijden bij anderen op te wekken. "Op ons wekt deze manier de indruk dat we te maken hebben met iemand die met zijn verdriet

28 Cas Wouters, *Van minnen en sterven*, 14.

29 Ibid., 15.

30 Ibid., 209-214.

31 Ibid., 188.

te koop loopt,” merkt hij op – waarmee meteen ook duidelijk wordt waar hij zelf ten aanzien van deze codes staat.³²

Vanaf de jaren zestig wordt het belang van persoonlijke expressie steeds meer benadrukt. Men raakt ervan overtuigd dat het opkroppen van emoties allerlei negatieve gevolgen kan hebben voor het lichaam. In een artikel over het informaliseringsproces schrijft Wouters bijvoorbeeld: “the inhibition and suppression of feelings were frowned upon and thought to be harmful; one could get a heart attack that way”.³³ Tegelijkertijd was er sprake van de sociale norm van zelfbeheersing, in ieder geval in het openbaar. Deze norm zou zijn ontstaan in de hogere sociale klasse. Terwijl het in de achttiende en negentiende eeuw nog acceptabel was om mensen uit lagere sociale milieus te ontlopen of zelfs te negeren uit angst om met hun (gebrek aan) manieren geassocieerd te worden, zorgt de toenemende sociale integratie in de twintigste eeuw ervoor dat de elite subtielere manieren bedenkt om zich van de lagere klasse te onderscheiden. Waar fysieke distantie niet mogelijk was, maakte men gebruik van psychische distantie, bijvoorbeeld door zijn of haar emoties in het openbaar te beheersen. Kalmte en sensitiviteit worden volgens Wouters tekenen van subtiel onderscheidingsgedrag.³⁴ Maar de toenemende sociale integratie zorgde ervoor dat ook deze code toegankelijk werd voor een breder publiek.

Volgens Wouters problematiseerde de norm van zelfbeheersing de omgang met verlies door de dood aanzienlijk. Enerzijds werd men geacht over het verdriet te praten – het opkroppen van emoties kon immers leiden tot hartklachten – maar anderzijds werd verwacht dat men de controle over dit verdriet zou behouden. Controleverlies werd gezien als bedreigend, zowel voor de maatschappelijke orde als voor het individu, die door gebrek aan zelfbeheersing statusschade kon oplopen. Om die reden werd rouwtherapie in de jaren tachtig een gevestigde praktijk in Nederland, aldus Wouters. Achter gesloten deuren en onder begeleiding van een professional konden nabestaanden hun emoties de vrije loop laten.

Hoewel Wouters in *Van minnen en sterven* concludeert dat er aan het

32 Ibid., 191.

33 Cas Wouters, ‘Formalization and Informalization: Changing Tension Balances in Civilizing Processes’ in *Theory, Culture & Society* 3, nr 2 (1986), 1-18.

34 Cas Wouters, *Informalising*, 75.

begin van de jaren negentig in Nederland niet langer een taboe op de dood rust, merkt hij wél op dat er nog altijd weinig van nabestaanden zelf gehoord wordt. Als er in publieke discussies al ruimte wordt gemaakt voor de persoonlijke verlieservaring, dan zouden de nabestaanden zich nog altijd houden aan de gedragsstandaard die voorschrijft dat nabestaanden zich “redelijk, beheerst en dus gedistantieerd dienen te gedragen”.³⁵ In de tweede helft van de twintigste eeuw is rouwen volgens Wouters daarom een balanceerkunst geworden tussen expressie en zelfbeheersing.

De historische lijn die Wouters in zijn onderzoek trekt, en die hij onder meer op een studie van etiquetteboeken baseert, toont duidelijke overeenkomsten met die van Ariès en Walter. Wat Wouters toevoegt is aandacht voor de rol van sociale klasse en maatschappelijke status in het uiten en/of onderdrukken van emoties. Net als zijn voorgangers neemt Wouters echter ook een standpunt in ten aanzien van de ontwikkelingen die hij beschrijft. Hij beschouwt het proces van informalisering namelijk als een positieve ontwikkeling en hij is ervan overtuigd dat de informaliseringsgolven in de twintigste eeuw er uiteindelijk toe zullen leiden dat alle taboes in de samenleving overwonnen zullen worden. Hoewel het taboe op de dood rond de millenniumwisseling volgens hem beslecht zou zijn, meent Wouters wel een taboe te observeren op gevoelens van superioriteit en inferioriteit. Wat mij betreft is dit een interessante observatie die mogelijk een verklaring biedt voor de populariteit van het denkbeeld van rouw als unieke ervaring. Immers, als rouw uniek is, dan kunnen verschillende rouwervaringen ook niet met elkaar vergeleken worden en kan er geen ‘verlieshiërarchie’ ontstaan. Wouters rept hier echter geen woord over.

Wouters’ perspectief wordt door mediahistoricus Henri Beunders bekritiseerd. Volgens Beunders is Wouters namelijk veel te optimistisch over de toekomst. In *Publieke tranen: De drijfveren van de emotiecultuur*, dat in 2002 is verschenen en geschreven lijkt te zijn voor een breed publiek, stelt Beunders dat Wouters in zijn positieve waardering van informaliseringsprocessen onvoldoende rekening houdt met zorgwekkende politieke ontwikkelingen in de jaren negentig, met de toename van geweld, de hyperseksualisering van de maatschappij en met wat

35 Cas Wouters, *Van minnen en sterven*, 189.

hij de emancipatie van negatieve emoties noemt, zoals woede, jaloezie en vooral ook rouw.³⁶ In het volgende onderdeel bespreek ik Beunders' perspectief op de ontwikkelingen in de omgang met de dood in het Nederland van de jaren negentig.

De emancipatie van rouw

Publieke tranen begint met de mededeling dat het in de jaren negentig in Nederland mode is geworden om in het openbaar te huilen.³⁷ Beunders draagt hiervoor twee verklaringen aan. Ten eerste zou de waarde die aan autonomie gehecht wordt, zorgen voor heftige emotionele reacties en protesten op iedere inbreuk op en inperking van de eigen wil. Ten tweede zou er sprake zijn van schrik en ontzuivering over het verlies van de illusie van maakbaarheid naar aanleiding van een aantal nationale en internationale rampen. Beunders noemt de vuurwerkramp in Enschede in 2000, de café-brand in Volendam in 2001 en de aanval op de Twin Towers in New York in datzelfde jaar.³⁸ Volgens hem worden de jaren negentig gekenmerkt door een gevoel van existentiële angst die deels de keerzijde zou zijn van de euforie en het optimisme uit de jaren zestig en zeventig. Er was toen sprake van groeiende economische welvaart, de uitbreiding van de verzorgingsstaat en de bescherming van Amerika na de toetreding van Nederland tot de NAVO. Echter, momenten van euforie zouden ook toen al met enige regelmaat onderbroken worden door collectieve uitbarstingen van teleurstelling, frustratie en verzet. De Koude Oorlog dempte de opluchting over het einde van de Tweede Wereldoorlog, de rol van Amerika in Vietnam zaaide twijfel over het morele gezag van de nieuwe supermacht en het klimaatrapport van de Club van Rome in 1972 wees op de grenzen van economische groei.³⁹

Vanaf de jaren zestig werd er volgens Beunders ook steeds vaker publieke erkenning gevraagd voor persoonlijke trauma's: een begrip dat niet

36 H.J.G. Beunders, *Publieke tranen: de drijfveren van de emotiecultuur* (Amsterdam etc.: Contact, 2002), 41.

37 Ibid., 14.

38 Ibid., 16 en 18.

39 Ibid., 60.

alleen naar de gevolgen van de Tweede Wereldoorlog zou verwijzen, maar ook steeds vaker naar allerlei negatieve ervaringen en gebeurtenissen. Beunders noemt in dit verband echtscheiding, verlies van een familielid, incest, verkeersongeval, bedrijfsongeval, misdrijf, ontslag, en zelfs een verloren partijtje tennis.⁴⁰ Praatprogramma's zoals *Oprah* zouden op deze trend inspelen door een platform te bieden waarop de pijn en het verdriet en public verwerkt konden worden. Ook technologische ontwikkelingen in de media zoals de zoomlens droegen volgens de mediahistoricus bij aan de toenemende 'emotionalisering' van de samenleving. Door van de televisie een *close-up-medium* te maken, werd televisiekijken niet langer alleen maar een ontspannen activiteit maar ook een psychologische en fysieke confrontatie met de emoties van anderen, wiens gezichtsuitdrukkingen vergroot in beeld werden gebracht (vice versa werden andermans emoties door deze ontwikkeling natuurlijk ook steeds meer onderwerp van vermaak en daarmee 'producten' om te consumeren)⁴¹. Al deze ontwikkelingen droegen volgens Beunders bij het manisch-depressieve karakter van Nederland in de jaren negentig. Momenten van euforie werden snel opgevolgd door collectieve uitbarstingen van woede en/of verdriet.

Veranderingen in de omgang met dood en verlies plaatst Beunders tegen deze historische achtergrond. Hij stelt daarbij dat het onderscheid van Ariès en Wouters tussen de 'sentimentele negentiende' en 'stoïcijnse twintigste' eeuw te grof is voor de Nederlandse context.⁴² Volgens Beunders voltrok de taboeïsering van de dood zich in een veel langzamer tempo en ook volgens verschillende tijdlijnen, afhankelijk van het sociale milieu waarin iemand verkeerde en de plaats waar iemand woonde. Het was bijvoorbeeld tot ver in de twintigste eeuw in sommige dorpen nog altijd de gewoonte om het lichaam op te baren en over de doden te waken, waardoor de dood in het alledaagse leven zichtbaar was, terwijl dit in de grote steden al sinds het einde van de negentiende eeuw niet meer gedaan werd.⁴³ Toch trekt

40 Ibid., 126.

41 Ibid., 24-25.

42 Ibid., 116.

43 Voor een uitvoeriger beschrijving van de regionale verschillen in de omgang met de dood in Nederland, zie *Thanatos: De geschiedenis van de laatste eer* van H.L.Kok: H.L. Kok, *Thanatos: De geschiedenis van de laatste eer* (Heeswijk-Dinther: Berne boekmakerij, 2005).

Beunders uiteindelijk een soortgelijke historische lijn als de Franse historicus en Nederlandse socioloog: eerst is er volgens hem sprake van een sterk gereguleerde omgang met dood en verlies, gevolgd door een periode van ontkenning en vermijding. En net als Walter en Wouters bemerkt ook Beunders significante veranderingen in de omgang met de dood tegen het einde van de twintigste eeuw. Hij beschrijft deze veranderingen aan de hand van twee bekende mediadoden uit die tijd: die van Princess Diana in 1997 en die van Herman Brood in 2001. Hieronder ga ik kort op deze sterfgevallen in.

De heftige collectieve reacties op de dood van Diana, ook in Nederland, toonden volgens Beunders dat er in de jaren negentig een groeiende intolerantie was ontstaan voor de vroegtijdige en gewelddadige dood. Regie over de eigen dood werd gezien als het summum van autonomie, stelt hij, en daarom stond de kwestie van euthanasie in die tijd ook hoog op de agenda.⁴⁴ Bij een gewelddadige dood wordt iemand niet alleen de vrijheid ontnomen om zelf over het levenseinde te beslissen maar worden ook de grenzen van het autonome mensbeeld en het idee van maakbaarheid zichtbaar. Dit zou volgens Beunders steeds vaker resulteren in collectief verzet. Bij de dood van Diana was er volgens hem echter niet alleen sprake van verzet tegen de vroegtijdige dood maar werd de gelegenheid ook aangegrepen om persoonlijk leed te uiten. "In Diana leken velen ook tranen om het eigen verdriet te huilen".⁴⁵ De sociale norm van zelfbeheersing die volgens Wouters nog altijd in de jaren negentig in Nederland actief was kon tijdens publieke herdenkingen blijkbaar even worden losgelaten. De wijze waarop dit gebeurde, omschrijft Beunders echter als griezelig. Emoties in een seculiere samenleving zouden volgens hem niet langer in dienst staan van een hoger doel waardoor er "nauwelijks een rem is als de media eenmaal besloten hebben in 24-uurdienst tegemoet te komen aan de behoefte aan emotie".⁴⁶ Volgens Beunders worden de uitbarstingen van de 'emotionele samenleving' dus gekenmerkt door grenzeloosheid.

De dood van Herman Brood, die in 2001 van het Amsterdamse Hiltonhotel sprong, toont een hele andere verandering in de omgang met

44 Henri Beunders, *Publieke tranen*, 132.

45 Ibid., 138.

46 Ibid., 143.

de dood. In tegenstelling tot Diana, sterft de rock-en-roll ster aan een zelfgekozen dood en laat hij de opdracht achter om van zijn crematie een mooi feestje te maken. Volgens Beunders komen hierin twee nieuwe normen tot uiting: de feestelijke uitvaart – “Wie kleurrijk leeft, wordt kleurrijk uitgezwaaid”⁴⁷ – en het gezag van de overledene aan wiens wensen postuum voldaan moet worden. Het feestelijke afscheid van Brood – een combinatie van popconcert, redevoering en cabaret, dat op televisie werd uitgezonden – toonde volgens de mediahistoricus echter vooral de grenzen van de nieuwe normen aan: “Er bleek maar weinig te lachen te zijn om een dergelijke ludieke zelfmoord”.⁴⁸ Volgens Beunders liet de dood van Brood vooral zien dat er barsten waren ontstaan in het hedonistische wereldbeeld van de jaren negentig. “Een gematigder leven heeft ook zo zijn voordelen,” merkt hij op, waarbij het onduidelijk is of hij hier zijn eigen positie verwoordt of die van de publieke opinie.⁴⁹

Beunders staat dus minder positief tegenover de ontwikkelingen die hij beschrijft dan Wouters. Toch is hij niet alleen maar negatief over de vermeende emotionalisering van de Nederlandse samenleving. Dit wordt onder meer duidelijk in het epiloog waar de historicus zich afvraagt: ‘Hoe nu verder?’ Het is mogelijk om de negatieve emoties te zien als een waardevolle ontwikkeling, stelt hij, namelijk als een “mentale aanpassingsreflex in reactie op de harder wordende maatschappij”.⁵⁰ De los geworstelde ‘negatieve emoties’ (hier tussen aanhalingstekens, omdat we te maken hebben met een bepaalde waardering van deze emoties) zouden volgens Beunders het potentieel bezitten om mensen naar een alternatieve en betere maatschappij te leiden, maar dan moeten deze emoties wel ingezet worden om politieke en maatschappelijke veranderingen teweeg te brengen. Alleen dan is het mogelijk om “de emotionele verworvenheden van de afgelopen decennia niet anders dan als winst [te] beschouwen”.⁵¹

47 Ibid., 138.

48 Ibid., 140.

49 Ibid., 143.

50 Ibid., 277.

51 Ibid., 277.

Een van de grootste taboes

Niet alleen Beunders maar ook de sociale-wetenschappers Claudia Venhorst en Brenda Mathijssen belichten het seculiere karakter van de Nederlandse omgang met de dood rond de millenniumwisseling. In hun fotoboek *Dood: Wegwijs in de Nederlandse uitvaartcultuur*, dat in 2017 is verschenen en net als *Publieke tranen* voor een breed publiek is geschreven, constateren ze dat het vooral de afwezigheid van militair en kerkelijk protocol was dat de buitenlandse media het meeste was opgevallen aan de reacties op de MH17-ramp in juli 2014. Door een aanval op het vliegtuig MH-17 kwamen bijna 300 passagiers om het leven kwamen, waaronder 198 Nederlanders.⁵²

Toch menen de auteurs ook dat er sinds de jaren negentig sprake is van wat ze een ‘rituele explosie’ noemen: in de omgang met de dood worden oude, vaak katholieke rituelen steeds vaker uit de kast getrokken en in een nieuw jasje gestopt. De auteurs noemen in dit verband de groeiende populariteit van Allerzielen en de stille tochten die gehouden worden tegen zinloos geweld. In tegenstelling tot Beunders, die in deze tochten een groeiend verzet tegen de vroegtijdige dood meent waar te nemen en tegen de grenzen van het autonome mensbeeld, benadrukken de sociale-wetenschappers vooral het rituele karakter van deze tochten. De rituelen vervullen volgens hen echter een andere rol dan voorheen. Het doel van de rituelen is namelijk niet langer om het zielenheil van de overledene te bewerkstelligen – of, zoals Ariès beweerde, de gemeenschap bij elkaar te houden – maar ze bieden vooral troost aan de nabestaanden. Het seculiere karakter van Nederland toont zich echter in het feit dat kerken een relatief kleine rol spelen in het uitvoeren van deze rituelen – in tegenstelling tot onze buurlanden, waar kerken volgens Venhorst en Mathijssen nog altijd “een flinke vinger in de pap hebben” als het over de dood gaat.⁵³

Een ander typisch kenmerk van de Nederlandse omgang met de dood aan het begin van de eenentwintigste eeuw zien we volgens Venhorst en Mathijssen terug in de discussie rondom de kwestie ‘voltooid leven’. Terwijl euthanasie in andere Europese landen nog maar recentelijk gelegaliseerd is – of,

52 Claudia Venhorst en Brenda Mathijssen, *Dood: wegwijs in de Nederlandse uitvaartcultuur* (Almere: Parthenon, 2017), 93.

53 Ibid., 144.

zoals in Engeland, nog maar pas onderwerp van publieke discussie – draait het in Nederland om de vraag of mensen die lichamelijk gezond zijn maar hun leven voltooid achten ook recht hebben op euthanasie. “Niet de grenzen van de wetgeving, maar het bestaan van de wetgeving zelf is hier onderwerp van debat,” constateren de sociale-wetenschappers⁵⁴. We zien hierin dat de waarde van autonomie van het individu nog altijd hoog in het vaandel staat.

Terwijl Venhorst en Mathijssen vooral veranderingen in collectieve omgangsvormen met de dood beschrijven, staan ze af en toe ook even stil bij de persoonlijke verlieservaring. Hoewel ze vinden dat dit het terrein is van psychologen, stellen ze wel dat er tegenwoordig een taboe rust op de langdurige rouwervaring: “Als het gaat om de dood, is het langdurige rouwproces misschien wel een van de grootste taboes. Daar moeten we met zijn allen eens een boekje over open doen”⁵⁵ Met het begrip langdurige rouw verwijzen de auteurs naar de rouwervaring die niet wordt ‘afgerond’ of ‘verwerkt’. Het gevolg is dat de overledene een belangrijke rol blijft spelen in het verdere leven van de nabestaanden: “Zeker in de periode van rouw, die misschien wel duurt tot de eigen dood, zien we de overledenen nog volop aanwezig zijn”⁵⁶ In het derde deel van dit hoofdstuk zal ik dieper ingaan op het psychologische perspectief op rouw, waar verschillende opvattingen in omloop zijn met betrekking tot het eindpunt van rouw. Hier wil ik vooral stilstaan bij het feit dat de sociale-wetenschappers spreken van een taboe. Dit taboe strekt zich volgens hen niet uit over het gehele onderwerp van de dood, maar richt zich, heel specifiek, op het levenslange lijden dat de dood van een dierbare kan veroorzaken. Niet iedereen komt deze verlieservaring te boven, maar volgens Venhorst en Mathijssen wordt hier nog te weinig over gesproken. Daarnaast benadrukken ze dat de individuele verlieservaring na de millenniumwisseling nog altijd een privéproces is en dat het ontbreken van richtlijnen voor een problematische omgang met rouw zorgt. “Rouwenden vragen zich met regelmaat af of het ‘normaal’ is dat zij zich zo voelen en omstanders weten vaak niet wat te doen. Hoe help je iemand als de rouw onzichtbaar lijkt en de kaders onduidelijk zijn?”⁵⁷

54 Ibid., 145.

55 Ibid., 141.

56 Ibid., 132.

57 Ibid., 141.

De vragen of er aan rouw een einde komt en hoe je ermee moet omgaan brengen ons, tot slot, bij het psychologische perspectief op rouw. Volgens Ariès, Walter en Wouters zijn psychologen in het vacuüm gestapt dat door het verdwijnen van collectieve rituelen en richtlijnen aan het begin van de twintigste eeuw was ontstaan. Het is daarom ook niet voor niets dat Venhorst en Mathijssen naar de psychologen verwijzen wanneer ze het over de individuele verlieservaring hebben. Rond de millenniumwisseling meent Walter echter een spanning te observeren tussen psychologische expertise enerzijds en ervaringsdeskundigheid anderzijds, zoals we hierboven lazen. De voorkeur van nabestaanden zou in het postmoderne tijdperk steeds meer uitgaan naar de persoonlijke ervaringen van andere nabestaanden eerder dan naar de theoretische inzichten en modellen van experts. Maar hoe kijken psychologen eigenlijk naar rouw? Hoe is hun denken over rouw door de tijd heen veranderd en op welke manier gaan ze met de veranderende norm omtrent persoonlijke ervaring om? Over deze vragen buig ik mij in het derde deel van dit hoofdstuk.

Rouwmythen en andere psychologische denkbeelden van rouw

In Amerika worden de psychologen die onderzoek naar rouw doen ook wel thanatologen genoemd. Herman Feifels *The Meaning of Death*, dat in 1959 is verschenen, vormde een belangrijke stimulans voor het ontstaan van de thanatologie. In de bundel pleit Feifel voor het belang van wetenschappelijk onderzoek naar het volgens hem alomtegenwoordige doch verzwegen onderwerp van de dood.⁵⁸ Feifel haalt dus de taboethese aan om een nieuw onderzoeksterrein voor psychologen aan te boren. Door onderzoek te doen naar de omgang met de dood zouden ze een positieve bijdrage zouden kunnen leveren aan het doorbreken van dit taboe. In 1976, een jaar voor de publicatie van *L'homme devant la mort* van Ariès, zag de Association for Death Education and Counselling voor het eerst het licht en sindsdien is de vereniging verantwoordelijk geweest voor publicaties als het *Handbook*

58 Herman Feifel (red), *The Meaning of Death* (New York: Blakiston Division, McGraw-Hill, 1959).

of *Thanatology*, waar ik mij in dit deel onder meer op zal beroepen, en de wetenschappelijke tijdschriften *Death Studies*, *Omega* en *Grief Matters*. Thanatologen bestuderen rouw voornamelijk vanuit een klinisch-psychologisch perspectief, aan de hand van kwantitatieve onderzoeksmethoden.⁵⁹ Deze aanpak resulteerde in een aantal algemeen geldende of ‘universele’ rouwmodellen, die de individuele omgang met verlies trachtten te verklaren, voorspellen en vooral ook te beheersen.

Volgens de thanatologen Camille Wortman en Roxane Cohen Silver hebben (enkele van) deze modellen een belangrijke rol gespeeld in de verspreiding van wat ze ‘rouwmythen’ noemen: diepgewortelde overtuigingen met betrekking tot rouw die een breed publiek hebben weten te bereiken hoewel ze op onvoldoende empirisch bewijs berusten. In ‘The Myths of Coping with Loss Revisited,’ dat in 2001 is verschenen, bespreken ze de volgende ‘mythen’: dat de band met de overledene verbroken moet worden om zo ruimte te maken voor nieuwe relaties, dat het beter is om de confrontatie aan te gaan met rouwgevoelens dan om deze gevoelens te ontkennen of te vermijden, dat er na een periode van rouw sprake is van herstel en, ten slotte, dat de dood van een betekenisvolle ander bijna altijd gepaard gaat met emotioneel lijden.⁶⁰ Inmiddels komen we binnen de thanatologie met betrekking tot deze vier aspecten van rouw andere opvattingen tegen. Welke observaties en ontwikkelingen tot deze opvattingen geleid hebben, onderzoek ik aan de hand van enkele primaire bronnen en de hoofdstukken ‘The Historical Background to Grief Research’ in *The Nature of Grief* van John Archer⁶¹ en ‘Historical and Contemporary Perspectives on Loss, Grief and Mourning’ van Corr en Corr in de *Handbook of Thanatology* (de editie uit 2013).⁶²

59 Joachim Wittkowski, Kenneth J. Doka, Robert A. Neimeyer & Michael Valleria, ‘Publication Trends in Thanatology: An Analysis of Leading Journals’ in *Death Studies*, online publicatie op 28 mei 2015. DOI: 10.1080/07481187.2014.1000054.

60 Camille B. Wortman en Roxane C. Silver, ‘The Myths of Coping with Loss Revisited’ in *Handbook of Bereavement Research: Consequences, Coping, and Care*, red. Margaret S. Stroebe et al. (Washington DC: American Psychological Association, 2001), 405-429.

61 John Archer, *The Nature of Grief: The Evolution and Psychology of Reactions to Loss*, (London: Routledge, 1999).

62 Charles A. Corr en Donna M. Corr, ‘The Historical and Contemporary Perspectives on Loss, Grief and Mourning’ in *Handbook of Thanatology: The Essential Body of Knowledge for the Study of Death, Dying and Bereavement*, red. David K. Meagher en David E. Balk, (London: Routledge, 2013), 135-147.

De band met de overledene: van verbreken naar verbinden

In psychologische studies over rouw vormt Sigmund Freuds artikel 'Mourning and Melancholia' (de oorspronkelijke Duitse titel is 'Trauer und Melancholie'), uit 1917, een basisreferentie. Het artikel heeft met name een belangrijke rol gespeeld in de totstandkoming van de 'mythe' dat de band met de overledene door middel van rouwwerk of *Trauerarbeit* verbroken moet worden. In het artikel maakt Freud een onderscheid tussen melancholie, een pathologische reactie op een abstract verlies, en rouw, wat hij omschrijft als een natuurlijke reactie op een onherroepelijk en concreet verlies. Hoewel hij vooral geïnteresseerd is in de eerste vorm van verlies, merkt hij op dat het concrete verlies verwerkt kan worden door de realiteit van de verliessituatie te toetsen aan de hand van verschillende taken, zoals het ophalen van herinneringen aan het verloren geraakte liefdesobject. Zo kan men er verzekerd van raken dat dit liefdesobject ook daadwerkelijk verdwenen is. Het uiteindelijke doel van *Trauerarbeit* is om de libidineuze energie die in het 'liefdesobject' geïnvesteerd zou zijn geleidelijk te onttrekken en zo ruimte te maken voor nieuwe investeringen. "When the work of mourning is completed the ego becomes free and uninhibited again".⁶³ Freuds ideeën over rouw hebben niet alleen geleid tot de breed gedragen overtuiging onder psychologen – en via rouwtherapie ook onder het bredere publiek – dat de band met de overledene verbroken moet worden, maar ook tot het idee dat rouw een vorm van innerlijke en psychologische arbeid is. Dit denkbeeld zullen we onder meer aantreffen in de autobiografisch geïnspireerde roman van Anna Enquist, *Contrapunt*, dat in hoofdstuk vijf besproken zal worden.

De mythe van de band die verbroken moet worden bleef tot in de jaren negentig binnen de thanatologie populair. Met de publicatie van *Continuing Bonds: A New Understanding of Grief* van Dennis Klass en Phyllis R. Silverman komt hier echter verandering in. Op basis van de ervaringen van "well-adjusted survivors" ontdekten de onderzoekers dat de band met de overledene op verschillende manieren door nabestaanden

63 Sigmund Freud, 'Mourning and Melancholia' in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol.14 (1914-1916): On the History of the Psychoanalytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works (London: Hogarth Press, 1957), 245.

wordt onderhouden.⁶⁴ Dit is geen teken van onafgemaakte rouw of van pathologie, concluderen ze, maar de band lijkt de nabestaanden juist te helpen om op een constructieve manier met het verlies om te gaan. Daarnaast merken de onderzoekers op dat er een discrepantie bestaat tussen Freuds gepubliceerde ideeën over rouw en zijn eigen ervaringen ermee, die in brieven verwoord wordt. Negen jaar na de dood van zijn dochter Sophie in 1920 zou hij bijvoorbeeld aan iemand hebben geschreven: “One knows that the acute grief after such a loss will lapse, but one will remain unconsolated, never find a substitute”.⁶⁵ Volgens Klass en Steffen is het de psychiater Erich Lindemann die eind jaren zeventig van de vorige eeuw Freuds nauwelijks gestaafde ideeën over rouw – in ‘Mourning and Melancholia’ worden bijvoorbeeld geen case studies aangehaald om de ideeën te onderbouwen – onkritisch zou hebben overgenomen en verspreid, “thereby giving the culture the concepts to make grief an individual matter for which psychiatric and psychological concepts and diagnoses provided the best explanations and paths to resolution”.⁶⁶ Lindemann vormt dus een sleutelfiguur in de psychologisering van rouw in de twintigste eeuw en daarmee de popularisering van het idee dat rouw een innerlijk proces richting herstel is, waarbij de band met de overledene geleidelijk verbroken moet worden.

Toch pleiten Klass en Silverman in hun baanbrekende werk over het belang van de blijvende band met de overledene – waarbij ze zich beroepen op data die met behulp van kwalitatieve methoden is verzameld, waarbij ze dus afwijken van de methodologische norm binnen de thanatologie – niet voor een leven dat op het verleden gericht is. Volgens de twee thanatologen is het doel van rouw juist om de verliezen uit het verleden op een bepaalde manier te *integreren* in het heden, vanuit de overtuiging dat het verleden de identiteit van de nabestaande op significante wijze heeft vormgegeven. “Yet, as mourners move on with their lives to find new roles, new directions, and new sources of gratification, they experience that past as very much a part of who they are”.⁶⁷ Rouw zou volgens hen vooral gekenmerkt worden door

64 Dennis Klass en Edith Maria Steffen, *Continuing Bonds in Bereavement: New Directions for Research and Practice* (New York: Routledge, 2018), 4.

65 Ibid., 3.

66 Ibid., 3.

67 Dennis Klass en Phyllis R. Silverman, *Continuing Bonds: New Understandings of Grief* (New York: Routledge, 1996), 351.

een onoplosbare spanning tussen de simultane aanwezigheid en afwezigheid van de overledene en het gevoel van continuïteit te midden van een veranderde wereld. De taak van rouwtherapeuten zou volgens hen daarom ook moeten zijn om nabestaanden te helpen om met deze paradoxale nieuwe realiteit om te leren gaan en niet om ze verklarende modellen voor hun gevoelens aan te reiken. “[P]erhaps we must consider that what mourners need is to learn to live with contradictions and the inexplicable [...] clinicians and researcher need to give up the hope of understanding grief in the context of a neat, orderly package that follows a single set of rules”.⁶⁸ Met de publicatie van *Continuing Bonds* wordt er dus door meer dan één ‘mythe’ een streep getrokken: ook het beeld van rouw als lineair traject met een duidelijk eindpunt gaat op de schop.

Van universele modellen naar unieke verhalen

Het denkbeeld van rouw als lineair traject dat eindigt in herstel ligt ten grondslag aan een aantal bekende rouwmodellen uit de twintigste eeuw. Van deze modellen zouden het hechtingsmodel van John Bowlby en Collin Murray Parkes en het vijf-fasenmodel van Elisabeth Kübler-Ross het meest geciteerd zijn.⁶⁹ Tijdens zijn werk als consulent bij de World Health Organisation bestudeert Bowlby net na de Tweede Wereldoorlog de gevolgen van de afwezigheid van de moederfiguur voor thuisloze kinderen. Volgens hem vertonen deze kinderen telkens dezelfde opeenvolgende gedragingen: verzet, wanhoop, en uiteindelijk onthechting.⁷⁰ Wanneer Bowlby met Parkes gaat samenwerken, die al een tijdje met rouw bezig is, worden deze drie fasen op de verliessituatie toegepast en wordt er een vierde fase aan toegevoegd, namelijk hunkering. Typisch rouwgedrag begint volgens de beide onderzoekers bij *verlamming en ongeloof*, gevolgd door een fase van *hunkering en zoeken*, wat maanden en zelfs jaren kan duren, en dan, wanneer oude verwachtingspatronen zijn losgelaten, volgt er een fase van *verwarring en wanhoop*. Deze fase kan leiden tot depressie en apathie maar

68 Ibid., 351.

69 John Archer, *The Nature of Grief*, 22.

70 Ibid., 23.

volgens Bowlby en Parkes eindigt een 'gezond' rouwproces in *reorganisatie*: het besef dat de dood van de dierbare onomkeerbaar is waardoor de innerlijke beleving in overeenstemming komt met de externe realiteit.⁷¹ De onderzoekers beschouwen de gedragingen en emoties die in het model genoemd worden als natuurlijke reacties op een ingrijpende verliessituatie. Er is volgens hen pas sprake van pathologie wanneer nabestaanden zich na lange tijd nog altijd niet realiseren of willen realiseren dat de dood onomkeerbaar is en dat de geliefde dus niet meer terugkomt. Het vier-fasenmodel van Bowlby en Parkes is een belangrijke inspiratiebron geweest voor het vijf-fasenmodel van Kübler-Ross, waar eerder in dit hoofdstuk al naar verwezen werd en waar ik in het derde hoofdstuk dieper op zal ingaan.

Achter het fasenmodel van Bowlby en Parkes gaat een evolutionair wereldbeeld schuil, dat als alternatief dient voor het tot dan toe dominante psychoanalytische perspectief op rouw. "Bowlby developed this theory to revise some central tenets of psychoanalytic theory by showing that grief responses are instinctual, adaptational, and valuable for survival," lezen we bijvoorbeeld in *Handbook of Thanatology*.⁷² John Archer merkt echter op dat rouw voor aanhangers van het evolutionaire wereldbeeld nog altijd een raadsel is. Het lijkt namelijk geen duidelijke functie te hebben in de overlevingsstrijd en vormt zelfs een bedreiging voor het voortbestaan van de soort:

The widespread occurrence of grief reactions in humans and other social animals would at first sight seem to indicate that it is a reaction which was favoured by natural selection in social animals. However, when we look at what the process of bereavement involves for the individual, it appears to be maladaptive. It is associated with physiological stress, leading to poor health, and increased risk of mortality, loss of appetite, loss of weight, depression, increased alcohol and drug consumption, and a loss of sexual interest and functioning. This raises a basic dilemma for explaining the origin of grief through the process of natural selection.⁷³

71 Corr and Corr, 'Historical and Contemporary Perspectives,' 137.

72 Ibid., 137.

73 John Archer, *The Nature of Grief*, 57.

Bowlby beschouwt bovengenoemde 'onaangepaste reacties' op verlies als de prijs die we moeten betalen voor de meer geëvolueerde reacties op het scheidingsproces, aldus John Archer. Hij veronderstelde namelijk dat in de natuur en ook in 'natuurlijke' of 'normale' situaties de soms tijdelijke situatie van scheiding veel vaker voor komt dan de permanente situatie van de dood. Dit zou volgens hem de reden zijn waarom mensen geen speciale overlevingsmechanismen hebben ontwikkeld om met de dood om te gaan.⁷⁴

Parkes kijkt hier volgens Archer net wat anders tegenaan. Hij zou rouw beschouwen als een bijproduct van liefdevolle relaties, en daarmee van relaties die wel degelijk overlevingswaarde hebben. Mensen zouden complexe representaties van elkaar opslaan in het brein en voortdurend bezig zijn om het innerlijke beeld van de realiteit te toetsen aan de externe wereld. Op het moment dat er een discrepantie ontstaat tussen het verinnerlijkte beeld en de persoon in de buitenwereld, die dit beeld representeert, gaan er alarmbellen rinkelen en moet het innerlijke beeld worden bijgesteld. In het geval van rouw is dit bijstellen een pijnlijk en vaak ook traag proces waarin de nabestaande onder ogen moet zien dat de wereld voorgoed is veranderd en dat daardoor niet alleen het beeld van de ander maar ook het samenhangende zelfbeeld bijgesteld moet worden.⁷⁵ In het derde hoofdstuk zullen we zien dat enkele gezaghebbende rouwexperts in Nederland teruggrijpen op dit denkbeeld, en dus op het denkbeeld van rouw als bijproduct of prijskaartje van de liefde.

Rond de millenniumwisseling komen we ten minste twee reacties tegen op de voorstelling van rouw als lineair proces, dat we onder meer bij Bowlby en Parkes aantreffen. Volgens het Duale Procesmodel van de in Nederland gevestigde onderzoekers Margaret Stroebe en Henk Schut kenmerkt rouw zich door een schommelbeweging tussen confrontatie en vermijding. "This model identifies two types of stressors," merken de onderzoekers op, "loss- and restoration-oriented, and a dynamic, regulatory coping process of oscillation, whereby the grieving individual at times confronts, at other times avoids, the different tasks of grieving".⁷⁶ In hun omgang met rouw zouden de nabestaanden soms hun aandacht richten op verlies-georiënteerde taken,

74 Ibid., 59.

75 Ibid., 8.

76 Margaret Stroebe en Henk Schut, 'The Dual Process Model of Coping with Bereavement: Rationale and Description' in *Death Studies*, Vol.23, nr.3 (1999), 197.

zoals het oproepen van herinneringen aan de overledene, en dan weer op herstel-georiënteerde taken, zoals het aangaan van nieuwe relaties en het experimenteren met nieuwe sociale rollen. Met het Duale Procesmodel dat binnen de thanatologie veel aandacht heeft gekregen en ook regelmatig in zelfhulpboeken over rouw wordt aangehaald, plaatsen Stroebe en Schut kanttekeningen bij de 'mythe' dat rouw zich laat vatten in een lineair model met een duidelijk eindpunt en ook bij de overtuiging dat men de gevoelens van rouw niet uit de weg moet gaan. Het vermijden van pijn en verdriet dient volgens hen ook een nuttige functie in het rouwproces, namelijk om ruimte te scheppen voor herstelgeoriënteerde taken.

Een tweede reactie op het lineaire denkbeeld van rouw is de overtuiging dat rouw een zoektocht is naar betekenis. De psycholoog Robert Neimeyer, naar wie ik in het vorige hoofdstuk al verwees, heeft een belangrijke rol gespeeld in de verspreiding van deze rouwopvatting onder psychologen en therapeuten. Om betekenis aan het verlies te verlenen, stelt hij, is het van belang dat nabestaanden de ruimte krijgen om hun verlieservaringen om te vormen tot een verhaal en om dit verhaal te integreren in een overkoepelend levens- of identiteitsverhaal. Neimeyer vertrekt daarbij niet alleen vanuit de overtuiging dat rouw uniek is, en dus dat de zoektocht voor iedereen weer anders is, maar ook dat de sociale omgeving een belangrijke rol speelt in deze zogenaamde unieke zoektocht. Hij noemt twee functies die de sociale omgeving vervult of zou moeten vervullen in deze benadering van rouw. Ten eerste draagt de omgeving bewust of onbewust bestaande en vaak ook concurrerende manieren van denken en spreken over rouw aan, op basis waarvan nabestaanden hun eigen verlieservaringen kunnen verwoorden.⁷⁷ Neimeyer verwijst hier dus naar wat ik in dit onderzoek het 'cultureel repertoire' heb genoemd en hijzelf *discursive streams* noemt of een *panoply of perspectives* die de nabestaande tot zijn of haar beschikking heeft. Ten tweede zou de sociale omgeving volgens hem de functie moeten vervullen van *validating agent*: iemand die de nabestaande in zijn of haar zoektocht bevestigt en aanmoedigt.⁷⁸ Het is volgens Neimeyer dus niet de bedoeling – en hiermee wordt ook meteen de normativiteit zichtbaar die achter het denkbeeld van rouw als unieke zoektocht schuilgaat – dat de sociale omgeving

77 Robert Neimeyer, 'The Language of Loss,' 266.

78 Ibid., 267.

de nabestaande gaat adviseren of zelfs corrigeren in hun omgang met verlies. Ook rouwtherapeuten dienen volgens Neimeyer een ondersteunende en niet een sturende rol te vervullen in de begeleiding van nabestaanden. Hiermee lijkt de rouwpsycholoog afstand te willen nemen van het idee dat de nabestaande en de therapeut zich op hiërarchische wijze tot elkaar verhouden, waarbij theoretische kennis van rouw de boventoon voert.

Van slachtoffer naar actor

Er is aan het begin van de eenentwintigste eeuw sprake van nog een andere ontwikkeling in het denken over rouw binnen de thanatologie. Deze ontwikkeling speelt in op de veranderende norm met betrekking tot de rol van experts, waar Walter naar verwees in zijn bespreking van het derde ideaaltipe de 'postmoderne dood'. Binnen de thanatologie is er namelijk aandacht gekomen voor het natuurlijke vermogen van mensen om ingrijpende verliessituaties het hoofd te bieden, oftewel voor menselijke veerkracht. In *The Other Side of Sadness: What the New Science of Bereavement Tells Us About Life After Loss*, dat in 2009 is verschenen, stelt de psycholoog George Bonanno dat de meeste mensen helemaal geen rouwtherapie nodig hebben. "[B]ut in my experience, someone's not grieving enough is rarely a problem demanding psychotherapy, and in fact, it is rarely even a problem," stelt hij daarin, "many people who suffer difficult losses exhibit a natural resilience".⁷⁹ Bonanno omschrijft rouw dus niet als een overwelldigende ervaring of als iets waarover vooral gesproken moet worden, al dan niet met een psycholoog. Mensen ontwikkelen verschillende strategieën om met crisissituaties in het leven om te gaan, stelt hij. Bovendien hoeft niet iedere verlieservaring uit te lopen op emotioneel lijden – wat Wortman en Silver omschreven als de vierde rouwmythe. Nabestaanden kunnen ook positieve emoties ervaren tijdens rouw, zoals dankbaarheid voor het gedeelde leven, opluchting dat de overledene van lichamelijk en geestelijk lijden is verlost en/of kleine geluksmomenten in het leven kort na de dood van een dierbare. Sterker nog, volgens Bonanno is het belangrijk

79 George Bonanno, *The Other Side of Sadness: What the New Science of Bereavement Tells Us About Life After Loss* (New York: Basic Books, 2009), 24.

dat nabestaanden de ruimte ervaren om te lachen en grapjes te maken zonder daarvoor veroordeeld te worden door hun sociale omgeving, die volgens hem nog altijd verondersteld dat rouw vooral gekenmerkt wordt door emotioneel lijden.⁸⁰

De nadruk op menselijke veerkracht brengt ons, ironisch genoeg, terug bij het artikel van Freud uit 1917. In het artikel merkt de psychoanalyticus namelijk op dat mensen die met een concreet verlies te maken krijgen, oftewel met rouw, geen therapeutische hulp nodig hebben, in tegenstelling tot mensen die met melancholie worstelen. “[I]t never occurs to us to regard [mourning] as a pathological condition and to refer it to medical treatment. We rely on its being overcome after a certain lapse of time, and we look upon any interference with it as useless or even harmful”.⁸¹ Meer dan honderd jaar later lijkt Freud op dit punt dus alsnog gelijk te krijgen.

Tegelijkertijd bereikt de psychologisering van rouw aan het begin van de eenentwintigste eeuw haar hoogtepunt met de opname van Persisterende Complexe Rouwstoornis in het *Diagnostic Statistical Manual of Mental Disorders 5* uit 2013. Het DSM bepaalt welke vormen van psychisch lijden gezien worden als stoornissen waarvan de behandelingen vergoed worden door ziektekostenverzekeraars. De symptomen van de Persisterende Complexe Rouwstoornis geven een goede indicatie waar binnen de psychologie de grens getrokken wordt tussen ‘normale’ en ‘pathologische’ rouw. Het DSM vervult dus ook een belangrijke normerende functie. De preoccupatie met de overledene wordt bijvoorbeeld aangedragen als een symptoom van de rouwstoornis maar ook de vermijding van herinneringen aan het verlies, het gevoel dat het leven leeg en betekenisloos is geworden na de dood van een dierbare en de wens om zelf dood te gaan om zo dichtbij de overledene te kunnen komen. Van belang is dat deze symptomen zich langer dan een jaar moeten voordoen bij volwassenen en langer dan zes maanden bij kinderen.⁸² Op dit punt verschilt het DSM-5 van het DSM-4. In

80 Corr en Corr, ‘Historical and Contemporary Perspectives’, 141.

81 Sigmund Freud, ‘Mourning and Melancholia’, 243-244.

82 Judith A. Cohen en Anthony P. Mannarino, ‘Chapter 16: Posttraumatic Stress Disorder and Persistent Complex Bereavement Disorder’ in *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders: DSM-5*, 5e ed. (Arlington VA: American Psychiatric Association, 2013).

laatstgenoemde wordt namelijk vermeld dat de symptomen zich langer dan twee maanden moeten voordoen. “It was critical to remove the implication that bereavement typically lasts only 2 months, when both physicians and grief counsellors recognize that the duration is more commonly 1-2 years,” lezen we in de bijlage van het *DSM-5*.⁸³ De duur van rouw vormt onder psychologen dus een punt van discussie. Pas sinds enkele jaren wordt onderkend dat rouw langer dan een jaar kan duren.

Door een cultureel-narratologische bril bekeken

In dit laatste deel kom ik met een kleine plottwist. Hierboven heb ik namelijk verschillende historische, sociologische en psychologische perspectieven op veranderingen in de omgang met dood en verlies beschreven. Op basis van dit ‘rouwkader’ hoop ik denkbeelden van rouw in latere hoofdstukken beter te kunnen herkennen en duiden. Wanneer wij echter de cultureel-narratologische bril die ik in het vorige hoofdstuk beschreven heb, opzetten dan wordt duidelijk dat er ook in bovengenoemde bronnen sprake is van een zekere mate van verplotting en van narratieve wereldvorming. De auteurs voegen (alleen al door een boek over het onderwerp te schrijven) begin- en eindpunten toe aan de historische ontwikkelingen en inzichten die ze beschrijven. Hierdoor raken deze ontwikkelingen en inzichten op een betekenisvolle manier geordend. Binnen deze betekenisvolle ordening, wat ik hier een plotstructuur noem, gaan terugkerende actoren verschillende functies of actantiële rollen vervullen, zoals die van zender, helper of tegenstander. Bovendien wordt de ordening vaak in positieve of negatieve termen omschreven, afhankelijk van het perspectief of wereldbeeld van de auteur. De meeste auteurs die ik hier heb aangehaald, beschrijven dus niet alleen de ontwikkelingen die ze observeren maar beoordelen deze ontwikkelingen ook, op basis van hun eigen normatieve en waarden-beladen kaders. Over deze impliciete plotstructuren en perspectieven gaat het mij in dit laatste deel.

83 American Psychiatric Association, ‘Highlights of Changes from DSM-IV to DSM-5’ (bijlage) in *Diagnostic Statistical Manual of Mental Disorders: DSM-5*, 5e ed. <https://doi-org.proxy-ub.rug.nl/10.1176/appi.books.9780890425596.changes>.

Dat er sprake is van verplotting, en dus van narratieve wereldvorming, zien we misschien wel het duidelijkst terug in het geschiedverhaal van Philippe Ariès, waar ik het hoofdstuk mee begonnen ben. Ook Michael Hviid Jacobsen, naar wie ik eerder verwees, spreekt van plotvorming wanneer hij het overzicht van Ariès verdedigt tegen kritiek: de verschillende fasen mogen volgens hem weliswaar reductionistisch en banaal ogen, maar ze ordenen een enorm aantal “connected, semi-connected and seemingly unconnected details into a readable and impressive historical plot.”⁸⁴ Ik zou willen stellen dat we in *Het uur van onze dood* een vervalplot aantreffen: de vijf historische fasen suggereren namelijk een ontwikkeling in de richting van sociale vervreemding en ritueel verval. De publieke rituelen waarmee het sterf- en rouwproces omringd waren en die als doel hadden om de gemeenschap bij elkaar te houden, zijn door de tijd heen steeds meer uit beeld geraakt. Dit heeft volgens Ariès niet per se geleid tot een ervaring van vrijheid en een grotere mate van autonomie, maar eerder tot toegenomen eenzaamheid, met name onder ouderen en weduwnaars (weduwen zijn volgens de historicus blijkbaar beter bestand tegen eenzaamheid). “Het enige wat hun overblijft,” concludeert Ariès dan ook over de weduwnaars uit zijn eigen tijd, “is ook maar dood te gaan”.⁸⁵

Het is duidelijk, zoals we in *Het uur* lezen, dat Ariès van mening is dat er in de jaren zeventig van de vorige eeuw op een verkeerde manier met de dood wordt omgegaan. De dood zou een taboe zijn geworden en rouw een privéproces, met alle gevolgen van dien. De Nederlandse historicus Albert van der Zeijden omschrijft Ariès’ boek dan ook als een vorm van maatschappijkritiek: “Ariès zocht naar een samenleving waarin hij zich thuis kon voelen en die hem ook hielp in het verwerken van zijn existentiële ervaringen”.⁸⁶ Met deze opmerking raakt Van der Zeijden aan het subjectieve wereldbeeld van de Franse historicus en daarmee aan een motief dat we in dit onderzoek nog vaak zullen tegenkomen: de zoektocht. Volgens Van der Zeijden is Ariès op zoek naar meer gemeenschappelijke omgangsvormen

84 Michael Hviid Jacobsen, ‘Spectacular Death,’ (2016).

85 Ibid., 609.

86 Albert van der Zeijden, ‘Mentaliteitshistoricus Philippe Ariès verdient een revival: Een reactionair met sprankelende ideeën’ in *Historisch Nieuwsblad* van maart 2001. www.historischnieuwsblad.nl/mentaliteitshistoricus-philippe-aries-verdient-een-revival/ (laatst bekeken op 16 maart 2021).

met de dood. De zoektocht zou voortkomen uit een nostalgisch verlangen naar het verleden en zou Ariès uiteindelijk terugleiden naar het katholieke milieu van zijn jeugd. Deze persoonlijke zoektocht lijkt schuil te gaan achter de ordening van de geschiedenis van de dood als een negatieve ontwikkeling richting ritueel verval en eenzaamheid.

Niet alleen in *Het uur van onze dood* maar ook in *Publieke tranen* van Henri Beunders komen we een vervalplot tegen. We lezen dat de media-historicus zich kritisch uitlaat over het optimisme van de socioloog Cas Wouters, die ervan overtuigd is dat de informaliseringsgolf van de jaren zestig en zeventig zal doorzetten en uiteindelijk alle taboes zal wegspoelen. Beunders belicht juist de negatieve ontwikkelingen die volgens hem verantwoordelijk zijn voor het manisch-depressieve karakter van de Nederlandse samenleving in de jaren negentig van de vorige eeuw. Tegelijkertijd eindigt Beunders zijn cultuurkritische relaas met een hoopgevende boodschap. Als men de los geworstelde 'negatieve emoties,' waaronder rouw, zou inzetten om politieke en maatschappelijke veranderingen teweeg te brengen, dan zouden deze emoties kunnen leiden tot een betere maatschappij. Of dit ook daadwerkelijk gebeurt, is aan de lezer. Beunders moedigt zijn lezers namelijk aan om zelf een positieve draai te geven aan de ontwikkelingen die hij beschrijft, oftewel om het vervalplot om te vormen tot een groeiplot: een positieve ontwikkeling richting een betere maatschappij (een maatschappij, als ik Beunders goed heb begrepen, waarin het hedonisme van de jaren negentig wat meer aan banden wordt gelegd en waarin de waarde van autonomie leert samenleven met de waarde van gemeenschapszin). Ook het groeiplot zullen we in dit onderzoek nog vaak tegenkomen.

De twee sociologen die ik in dit hoofdstuk aanhaalde, Cas Wouters en Tony Walter, lijken de ontwikkelingen die ze beschrijven juist in positieve termen te waarderen. Volgens Wouters gaan er sociale codes schuil achter verschillende omgangsvormen met dood en verlies. Deze codes zouden door middel van processen van formalisering, informalisering en reformatisering verspreid en toegankelijk gemaakt worden voor verschillende sociale milieus. Uiteindelijk, stelt Wouters, zullen deze processen leiden tot een beschavingsideaal waarin alle taboes, inclusief het eenentwintigste-eeuwse taboe op gevoelens van superioriteit en inferioriteit, overwonnen zullen zijn:

[D]at gevoelens van inferioriteit en superioriteit verder tot het bewustzijn worden toegelaten terwijl ze tegelijkertijd worden onderworpen aan een sterkere, meer omvattende, stabiele en subtiele innerlijke (ego) controle, waarop ook anderen nauwlettend toezien zodat de interne sociale controle door externe wordt ondersteund.⁸⁷

Een uitspraak als deze laat zien dat er ook in het onderzoek van Wouters sprake is van een zekere mate van verplotting. De socioloog introduceert met bovengenoemde beschavingsideaal namelijk een eindpunt of, om het actantiël te formuleren, een object in de geschiedenis waarnaar gestreefd moet worden. Dit eindpunt of object zorgt ervoor dat de ontwikkelingen die beschreven worden in een bepaald licht komen te staan. Aangezien Wouters ervan overtuigd is dat het beschavingsideaal behaald zal worden, en dus dat alle taboes uiteindelijk overwonnen zullen worden, zou je kunnen zeggen dat de ontwikkelingen de vorm aannemen van een overwinningssplot, wat het idee van groei en verbetering uitdraagt.

Ook Walter lijkt het derde ideaaltipe, de 'postmoderne dood,' in positievere termen te omschrijven dan de eerdere twee ideaaltipen, namelijk de 'traditionele dood' en de 'moderne dood'. De suggestie die daarmee gewekt wordt, is dat er sprake is van een positieve ontwikkeling in de omgang met dood en verlies. Zo spreekt hij bijvoorbeeld van een heropleving van de dood (*revival of death*) in de postmoderne tijd en hij lijkt zich zorgen te maken over een eventuele terugval naar 'moderne' omgangsvormen met de dood door de toenemende druk op de zorg. Hierdoor zouden professionals sneller geneigd zijn terug te grijpen op kant-en-klare modellen, waardoor er minder ruimte komt voor de persoonlijke beleving van ziekte, dood en rouw. Een belangrijke vraag is natuurlijk of de geschiedenis van de dood inderdaad te vangen is in drie ideaaltipen en of deze ideaaltipen elkaar netjes op chronologische wijze opvolgen. Je zou bijvoorbeeld ook kunnen spreken van verschillende klemtonen in de omgang met verlies en van verschillende benaderingen die naast elkaar bestaan.⁸⁸

87 Cas Wouters, *Informalising*, 331-332.

88 Zie bijvoorbeeld Christoph Jedan, 'What is Consolation? Towards a New Conceptual Model Framework' in *Consolationscapes in the Face of Loss: Grief and Consolation in Space and Time* (London: Routledge, 2018).

Overigens is Walter zelf ook kritisch op de ontwikkelingen die hij onder de noemer 'postmoderne dood' probeert te vatten, zoals de nomadische omgang met relaties en de illusie van maakbaarheid. Hij pleit zelfs voor overheidssteun voor nieuwe vormen van gemeenschap, gebaseerd op fysieke nabijheid eerder dan op bloedband of gedeelde ervaringen. Buren en collega's zouden (weer) meer ruimte en erkenning moeten krijgen in het sterf- en rouwproces. Walter beschrijft dus niet alleen de wereld maar probeert op een bepaalde manier ook in te grijpen.

Tot slot lijkt er ook binnen de thanatologie sprake te zijn van een zekere mate van verplotting en wereldvorming. In de historische overzichten die ik heb geraadpleegd komen we namelijk de impliciete vooronderstelling tegen dat nieuwe inzichten in de rouwervaring deze ervaring beter omschrijven en duiden dan oudere inzichten. Wortman en Silver introduceren zelfs de term 'rouwmythe' om naar oudere denkbeelden van rouw te verwijzen. De suggestie is daarmee dat er sprake is van een lineaire ontwikkeling, van evolutie, in het denken over rouw, waarbij verschillende denkbeelden elkaar vervangen eerder dan dat ze naast elkaar bestaan. Zo vervangt het denkbeeld van rouw als schommelbeweging (afkomstig van het Duale Procesmodel van Stroebe en Schut) bijvoorbeeld het denkbeeld van rouw als lineair traject of fasenmodel (dat we onder meer bij Kübler-Ross aantreffen).

Toch is dit niet per se hoe de geschiedenis zich ontwikkelt. Zo zagen we bijvoorbeeld dat we het idee dat nabestaanden voldoende veerkracht bezitten om zonder de hulp van professionals met rouw om te gaan ook al in het beroemde artikel van Freud aantreffen, dat aan het begin van de twintigste eeuw was verschenen. Het gaat hier dus niet zo zeer om een nieuwe opvatting van rouw maar om een opvatting die nu aandacht krijgt. Daarnaast kunnen zogenaamde oude opvattingen van rouw afgestoft worden en in een nieuw jasje gestopt. Dit zien we bijvoorbeeld duidelijk in de internationale bestseller *The New Black: Mourning, Melancholia and Depression* van de Britse psychoanalyticus Damian Leader. Het boek is in 2008 verschenen en is in het Nederlands vertaald als *Het nieuwe zwart: Rouw, melancholie en depressie*. Leader pleit voor een herwaardering van Freuds rouwtaken en van het onderscheid tussen rouw en melancholie. Hij stelt dat er veel onverwerkte verliezen schuilgaan achter het

alomtegenwoordige doch vage begrip van depressie en dat deze verliezen met behulp van de rouwtaken alsnog verwerkt kunnen worden. Wél bekritiseert hij het autonome mensbeeld dat ten grondslag ligt aan de psychoanalytische benadering van rouw. “Voor rouwen, zo is mijn betoog, zijn anderen nodig”.⁸⁹ Met *Het nieuwe zwart* draagt Leader dus bij aan de verdere verspreiding en popularisering van het twintigste-eeuwse idee van *Trauerarbeit* in de eenentwintigste eeuw. Dit voorbeeld laat zien dat het problematisch is om te spreken van oude en nieuwe denkbeelden van rouw en dat de geschiedenis in het denken over rouw niet noodzakelijkerwijs een lineaire vorm aanneemt, waarbij oude denkbeelden van rouw geleidelijk uit beeld verdwijnen.

De kritiek van Leader op het autonome mensbeeld dat achter de psychoanalytische benadering van rouw schuilgaat, maakt duidelijk dat er ook binnen de thanatologie sprake is van perspectief. Achter rouwtheorieën en -modellen gaan normatief en waarden-beladen opvattingen schuil over de mens en de wereld. Ook de auteurs van *Continuing Bonds* wijzen op het autonome mensbeeld achter de opvatting dat de band met de overledene verbroken moet worden. “A central feature in the modern Western world view is the value placed on autonomy and individuation [...] There is little place in this model for any idea of individuals as interdependent and living in a web of relationships”.⁹⁰ Zelf vertrekken de twee thanatologen vanuit een socialer mensbeeld, namelijk het idee dat de mens verweven is in een web van relaties. Deze relaties worden door de dood weliswaar op significante wijze aangetast, maar worden er niet per se door beëindigd. Ook Neimeyer pleit in zijn benadering van rouw als unieke zoektocht naar betekenis voor een socialer mensbeeld. Hij spreekt bijvoorbeeld van de “relational self” die door de verliessituatie in een identiteitscrisis belandt en bevestiging zoekt voor zijn of haar nieuwe levensverhaal in zowel bestaande als symbolische relaties.⁹¹ Het pleidooi voor een socialer mensbeeld dat aan het begin van de eenentwintigste eeuw binnen de thanatologie te horen is, heeft niet alleen gevolgen voor

89 Darian Leader, *Het nieuwe zwart: rouw, melancholie en depressie*, vert. René van de Wijer (Amsterdam: De Bezige Bij, 2011), 17.

90 Dennis Klass en Phyllis R. Silverman, *Continuing Bonds*, 14-15.

91 Robert Neimeyer, ‘The Language of Loss’, 267.

de waardering van de band met de overledene maar ook voor de rol van therapeuten en de sociale omgeving in de omgang met rouw, zoals we in de bespreking hierboven zagen.

Dat er aandacht is gekomen voor sociale verwevenheid betekent overigens niet dat het autonome mensbeeld geen rol meer speelt in hedendaagse rouwbenaderingen. Ik zou bijvoorbeeld willen stellen dat we dit mensbeeld tegenkomen in het werk van Bonanno, die een tweedeling creëert tussen mensen die in staat zijn om verliezen op eigen kracht het hoofd te bieden en mensen die worstelen met wat hij 'emotionele afhankelijkheid' noemt. Er zou een kleine minderheid bestaan die een overdreven behoefte heeft aan zorg en bescherming hoewel ze prima in staat zijn om zelfstandig de dag door te komen. "Emotionally dependent people – both men and women – tend to be submissive and clingy. They also tend to have a pronounced fear of separation".⁹² Het zijn volgens Bonanno deze 'emotioneel afhankelijken' die een risicogroep vormen wanneer ze met een ingrijpend verlies te maken krijgen en die hoogstwaarschijnlijk de hulp van professionals nodig hebben en zullen inschakelen.

Bonanno's tweedeling roept de vraag op waar de grens getrokken wordt tussen 'normale' en 'pathologische' afhankelijkheid en ook of het uitmaakt of je het vraagstuk van afhankelijkheid vanuit een autonoom of juist een relationeel mensbeeld benaderd. De filosoof Judith Butler stelt bijvoorbeeld in *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* dat de politieke kracht van rouw er juist in schuilt dat ze onze afhankelijkheid van elkaar blootlegt.⁹³ Hoe verhoudt een dergelijk ethisch-kritische benadering van afhankelijkheid zich tot de psychologische benadering ervan? Hoewel deze vraag ons ver voorbij de grenzen van het onderzoek brengt, wijst ze ons op de normatieve dimensie die ook achter psychologische benaderingen van rouw schuilgaat en doet ons beseffen dat rouwtheorieën en -modellen, net als historische en sociologische overzichten, de wereld niet alleen beschrijven maar ook helpen vormgeven, met alle gevolgen van dien.

92 George Bonanno, *The Other Side of Sadness*, 103.

93 Judith Butler, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (London: Verso, 2004).

Slotopmerkingen

Met dit hoofdstuk heb ik laten zien dat er door de tijd heen verschillende denkbeelden en opvattingen van dood en verlies in omloop zijn geraakt. We kwamen het beeld tegen van rouw als bedreiging voor de samenhang van een gemeenschap, als privéproces doordat er na de Tweede Wereldoorlog sprake zou zijn van een taboe op de dood, als balanceerkunst tussen de sociale code van expressie en zelfbeheersing, als postmoderne ervaring waarbij de waarden van autonomie en expressie centraal staan, als lineair traject richting een duidelijk eindpunt en als unieke zoektocht naar betekenis. De denkbeelden die we in het wetenschappelijke en populairwetenschappelijke rouwdiscours tegenkomen, vullen elkaar deels aan, overlappen elkaar en spreken elkaar deels tegen. Bovendien hebben de denkbeelden verschillende implicaties voor de duur en het eindpunt van rouw en voor de wijze waarop de relatie tussen de nabestaande en de overledene en tussen de nabestaande en zijn of haar sociale omgeving voorgesteld wordt.

Verschillende voorstellingen van rouw zijn binnen een bepaalde tijd en context in zwang geraakt, maar kunnen door nieuwe ontwikkelingen en inzichten ook weer op de achtergrond komen te staan: denk bijvoorbeeld aan de opvatting van rouw als fasenmodel of aan de overtuiging dat de band met de overledene verbroken moet worden. Terwijl deze denkbeelden in de tweede helft van de twintigste eeuw binnen de thanatologie nog populair waren, is er aan het begin van de eenentwintigste eeuw kritiek op gekomen. Dit betekent echter niet dat deze opvattingen van rouw van het toneel zijn verdwenen. Ze blijken nog altijd deel uit te maken van wat ik in het vorige hoofdstuk het cultureel repertoire heb genoemd. In hoofdstuk drie zal ik bijvoorbeeld het laatste boek van Kübler-Ross bespreken, *Over rouw*, waarin ze opnieuw de vijf fasen van rouw aanhaalt, en in hoofdstuk vijf lezen we in *Schaduwkind* van P.F. Thomése dat herinneren loslaten impliceert. Bovendien kwam het beeld van rouw als privéproces opnieuw op de voorgrond te staan door de uitbraak van Covid-19, tijdens het schrijven van dit proefschrift. Rouw werd weer even een privéaangelegenheid, dit keer niet om een herstellende maatschappij te beschermen, die het zich niet kon permitteren om lang bij de verliezen uit de Tweede Wereldoorlog stil te

staan, maar omdat iedere vorm van gezelschap en samenzijn opgevat werd als een bedreiging voor de volksgezondheid en voor de draagkracht van de zorg. Welke rol de pandemie in toekomstige geschiedverhalen over de dood zal gaan spelen, valt nog te bezien. In dit proefschrift reik ik in ieder geval begrippen en kaders aan op basis waarvan deze verhalen en hun onderliggende plotstructuren beter herkend en geduid kunnen worden.

HOOFDSTUK 3

“Afval verwerk je, verdriet niet”. Over de betekenis en het doel van rouw in zelfhulpboeken

*“The final tormenting, unanswerable question:
what is ‘success’ in mourning?”*

Julian Barnes, *Levels of Life*¹

In dit hoofdstuk staan goed verkochte zelfhulpboeken over rouw centraal die tussen 2007 en 2014 in Nederland zijn verschenen. De boeken zijn geschreven door zowel experts – psychologen en geestelijken – als ervaringsdeskundigen, en vallen volgens de Nederlandse Uniforme Rubrieksindeling onder de noemer ‘rouwverwerking’ (NUR-code 749). Zelfhulpboeken vormen interessant materiaal voor onderzoek naar narratieve zingeving. Volgens de socioloog Eva Illouz speelt het genre een belangrijke rol in het vertalen van professionele – dat wil zeggen psychologische – inzichten in ‘het zelf’, de hoofdpersoon van het therapeutische discours, naar een breed publiek. De boeken doen dit door een eigen repertoire samen te stellen van metaforen, binaire opposities, narratieve schema’s en verklarende kaders. Met behulp van deze materialen kan het zelf beter begrepen en, aldus Illouz, die nogal kritisch tegenover het genre staat, eindeloos verbeterd worden.² In dit hoofdstuk zal ik dit kenmerkende repertoire nader onderzoeken. We zullen zien dat metaforen, plotstructuren en binaire opposities ook in de

¹ Julian Barnes, *Levels of Life* (London: Cape, 2013), 116.

² Eva Illouz, *Saving the Modern Soul: Therapy, Emotions, and the Culture of Self-Help* (Berkeley: University of California Press, 2008), 8.

rouwverwerkingsboeken een belangrijke rol spelen. Ze helpen de nabestaanden namelijk grip te krijgen op hun situatie en moedigen hen aan om op een positieve en constructieve manier met verlies door de dood om te gaan.

Het hoofdstuk bestaat uit vier delen. Eerst ga ik in op enkele typische kenmerken van zelfhulpboeken, en op associaties die aan het genre kleven. Het is mijn veronderstelling dat het zelfhulpformat de persoonlijke verlieservaring kadert als een cultureel probleem dat op een bepaalde manier opgelost moet worden. Ik beroep mij op dit punt op het onderzoek naar zelfhulpboeken van de folkloriste Sandra Dolby. In het tweede en derde deel onderzoek ik vervolgens hoe die oplossing eruit ziet. In het tweede deel analyseer ik enkele terugkerende metaforen aan de hand waarvan de verlieservaring op betekenisvolle manier geordend wordt, namelijk als zoektocht door een (onbekend) landschap en als herstelproces. De boeken zelf zijn niet zo zeer narratief geordend en vertonen vaak een mengeling van een argumentatieve, demonstratieve en anekdotische structuur. Met behulp van metaforen wordt er echter wel degelijk een narratieve structuur op de verlieservaring geprojecteerd, zo hoop ik aan te tonen, waardoor deze ervaring de vorm aanneemt van een doelgerichte handeling met een duidelijk begin- en eindpunt, waarbij terugkerende actoren belangrijke functies krijgen te vervullen.

In het derde deel zal ik betogen dat de verlieservaring volgens de zelfhulpboeken eindigt in de persoonlijke groei en ontwikkeling van de nabestaande. Ten minste, als de lezer op een juiste manier met rouw omgaat, oftewel de manier die de auteurs voorstellen. Het groeiplot is daarmee de dominante plotstructuur in de geselecteerde zelfhulpboeken – niet verbazingwekkend, gezien de vooronderstelling van de mogelijkheid tot zelfverbetering waarop deze zelfhulpboeken berusten. Ik zal echter laten zien dat er verschillende soorten groeiplots in de boeken worden voorgesteld, die verschillende opvattingen verspreiden omtrent zowel de duur en het einde van rouw als de rol van de overledene en de sociale omgeving in het verdere leven van de nabestaanden. Mijn analyse geeft daarmee niet alleen inzicht in verschillende soorten rouwplots en denkbeelden van rouw in het repertoire dat zelfhulpboeken aanreiken, maar geeft ook aanleiding om het psychologische begrip posttraumatische groei verder te specificeren en ook te nuanceren.

In het vierde deel, tot slot, onderzoek ik de wijze waarop de auteurs, als rouwexperts, zich ten aanzien van hun veronderstelde rouwende

leespubliek opstellen. Dit doe ik door de aanspreekvormen te belichten die we in de zelfhulpboeken tegenkomen en die een meer of minder hiërarchische relatie tot de lezer suggereren. De kwestie is relevant in het licht van Tony Walters observatie, vermeld in het eerste hoofdstuk, dat er in het ideaaltipe de ‘postmoderne dood’ sprake is van een groeiend wantrouwen richting experts en hun theoretische rouwmodellen en van een toenemende voorkeur voor adviezen die voortkomen uit persoonlijke verlieservaringen. Hoe verhouden de experts zich tot deze veranderende norm? Trekken ze, in de wijze waarop ze de lezer aanspreken, de gezaghebbende en sturende rol van zender naar zich toe – om de vraag in actantiële termen te verwoorden – en zo ja, waarop baseren ze dan hun gezag, of suggereren ze toch eerder een gelijkwaardige relatie met de lezer, door zich op te stellen als ondersteuner of helper? In de slotopmerkingen stap ik vervolgens even uit mijn rol als cultureel narratoloog door een spanning te belichten die met behulp van de analyse zichtbaar wordt, namelijk tussen enerzijds de wens van de auteurs om meer maatschappelijk draagvlak te creëren voor nabestaanden en anderzijds de binaire oppositie die ze creëren tussen de nabestaande en diens sociale omgeving. Uiteindelijk, zo zal ik betogen, weten zowel de nabestaanden als de sociale omgeving zich ten tijden van rouw geconfronteerd met de grenzen van het cultureel repertoire.

Het zelfhulpgenre

De auteurs die in dit hoofdstuk aan de orde komen zullen vermoedelijk niet blij zijn met het feit dat hun boeken onder de noemer rouwverwerking vallen (NUR-code 749). “Afval verwerk je, verdriet niet,” merkt één van hen in *De Volkskrant* op.³ Mijn bronnen zijn, zoals gezegd, gebaseerd op een overzicht van KVB-SMB/GfK, een onderzoeksbureau dat gegevens verzamelt in opdracht van de Stichting Marktonderzoek Boekenvak (KvB-SMB). De lijst bevat de twintig meest verkochte boeken die tussen 2007 en 2014 onder NUR-749 zijn ingedeeld. Een belangrijk selectie criterium is dat het ook daadwerkelijk om boeken moet gaan en dus niet om kaartjes, zoals de

3 Riet Fiddelaers-Jaspers, ‘Rouw is liefde die zijn adres is kwijtgeraakt,’ 2014.

goed verkochte *Koesterkaartjes bij verlies* van Saskia Bruin, of om eenlijst met korte tips om nabestaanden te ondersteunen, zoals *Wat kan ik voor je doen* van Karin Kuiper. Daarnaast moeten de boeken breed verspreid zijn en daarom heb ik gekozen om boeken te bespreken die twee of meer keren in de top tien van de lijsten hebben gestaan. De uiteindelijke selectie bestaat uit de volgende zelfhulpboeken, waarvan er twee zijn geschreven door ervaringsdeskundigen:

Zelfhulpboeken	Plek op de lijst van KVB-SMB/GfK
Manu Keirse, <i>Helpen bij verlies en verdriet: Een gids voor het gezin en de hulpverlener</i> (Tielt: Uitgeverij Lannoo). <u>Eerste druk:</u> 1995 <u>Gelezen druk:</u> 2003, 31^{ste} druk (83^{ste} duizendtal) <u>Laatste druk:</u> 2011 (druk onbekend) <i>Opmerking:</i> In 2017 verscheen een volledig nieuwe editie van het handboek.	8 jaar in de top 10
Elisabeth Kübler-Ross en David Kessler, <i>Over rouw: De zin van de vijf stadia van rouwverwerking</i>, vert. Auke Leistra en Atty Mensinga (Amsterdam: Ambo Anthos). <u>Eerste druk:</u> 2006 <u>Gelezen druk:</u> 2006 (druk en aantal exemplaren onbekend) <u>Laatste druk:</u> 2012, 10^e druk (dwarsligger, gecombineerd met <i>Levenslessen: over het leven voor de dood</i>) <i>Opmerking:</i> De oorspronkelijke titel is <i>On Grief and Grieving: Finding the Meaning of Grief Through the Five Stages of Loss</i> (London: Simon & Schuster, 2014 [2005]).	8 jaar in de top 10
Jos Brink, <i>Rouw op je dak: Verder leven na de dood van een dierbare</i> (Tielt: Uitgeverij Lannoo). <u>Eerste druk:</u> 2007 <u>Gelezen druk:</u> 2007, 6^e druk (aantal exemplaren onbekend) <u>Laatste druk:</u> Onbekend. Volgens de website van de uitgeverij zijn er 14 drukken verschenen.⁴	8 jaar in de top 10

⁴ Zie www.lannoo.be/nl/rouw-op-je-dak (laatst bekeken op 16 november 2022).

Manu Keirse, <i>Vingerafdruk van verdriet: Woorden van bemoediging</i> (Tielt: Uitgeverij Lannoo). <u>Eerste druk:</u> 2012 <u>Gelezen druk:</u> 2013, 22^e druk (100^{ste} duizendtal) <u>Laatste druk:</u> Onbekend. Volgens de website van de uitgeverij zijn er 30 drukken verschenen.⁵ <i>Opmerking:</i> Dit boekje is gebaseerd op het veel uitgebreidere handboek <i>Helpen bij verlies en verdriet</i>.	7 jaar in de top 10
Karin Kuiper, <i>Je mag mij altijd bellen: 1001 dagen van rouw</i> (Tielt: Uitgeverij Lannoo). <u>Eerste druk:</u> 2008 <u>Laatste druk:</u> 2020, 17^e druk	7 jaar in de top 10
Marinus Van den Berg, <i>Rouwen in de tijd: Een zoektocht in het landschap van afscheid en verlies</i> (Utrecht: Uitgeverij Ten Have). <u>Eerste druk:</u> 2009 <u>Gelezen druk:</u> 2011, 4^e druk (aantal exemplaren onbekend) <u>Laatste druk:</u> 2017, 8^{ste} druk	5 jaar in de top 10
Leo Feijen, <i>Het jaar dat mijn vader stierf: Briefwisseling met Anselm Grün</i> (Utrecht: Uitgeverij Ten Have). <u>Eerste druk:</u> 2007 <u>Gelezen druk:</u> 2008, 3^e druk (aantal exemplaren onbekend) <u>Laatste druk:</u> Onbekend. Volgens de website van de uitgeverij is er in 2012 nog een druk verschenen.⁶	4 jaar in de top 10
Riet Fiddelaers-Jaspers, <i>Met mijn ziel onder de arm: Tussen welkom heten en afscheid nemen</i> (Heeze: In de Wolken). <u>Eerste druk:</u> 2011 <u>Gelezen druk:</u> 2015, 3^e druk (aantal exemplaren onbekend) <u>Laatste druk:</u> Onbekend	3 jaar in de top 10

⁵ Zie www.lannoo.be/nl/vingerafdruk-van-verdriet (laatst bekeken op 16 november 2022).

⁶ Zie www.uitgeverijtenhave.nl/boek/het-jaar-dat-mijn-vader-stierf/ (laatst bekeken op 16 november 2022).

Johan Maes en Evamaria Jansen, <i>Ze zeggen dat het overgaat: Het boek dat je helpt om te gaan met rouw en verdriet</i> (Antwerpen: Witsand Uitgevers). <u>Eerste druk:</u> 2009 <u>Gelezen druk:</u> 2015, 5^e druk (aantal exemplaren onbekend) <u>Laatste druk:</u> 2019 <i>Opmerking:</i> In 2020 is er een geactualiseerde en herziene druk verschenen.	1 jaar in de top 10
--	---------------------

Nu vereist de bewering dat we met zelfhulpboeken te maken hebben enige onderbouwing. In sommige kringen heeft het label namelijk een nogal negatieve bijklank, zoals een interview in *De Volkskrant* met Alain de Botton laat zien. In de wereld van het zelfhulpboek zou er volgens de Britse oprichter van The School of Life geen ruimte bestaan voor pijn: “Verdriet, teleurstelling en zelfs de dood, worden weggeredeneerd door positivistische gedachtengoochelaarij”.⁷ Het is niet mijn intentie om met mijn categorisering van de boeken een waardenoordeel uit te spreken, maar eerder om eventuele waarden-beladen associaties bij het genre bloot te leggen en de vormgeving van rouw binnen het genre te onderzoeken. In hoeverre, en zo ja, hoe precies, beïnvloedt het zelfhulpgenre als format de verplotting van rouw? Om deze vraag gaat het mij onder meer in dit hoofdstuk.

Om deze vraag te beantwoorden moeten we eerst natuurlijk wat meer over het zelfhulpgenre te weten komen. Sandra Dolby omschrijft zelfhulpboeken in *Self-Help Books: Why Americans Keep Reading Them* als populaire non-fictie die met behulp van een informele en retorische toon en een probleemoplossende structuur een boodschap van zelfverbetering verkondigen. De boeken dienen dus voornamelijk een didactisch doel.⁸ De wortels van de problemen die in zelfhulpboeken besproken worden, bevinden zich, volgens Dolby, in de cultuur – dat wil zeggen, in de traditionele, vaak normatieve overtuigingen en opvattingen die binnen een cultuur verspreid worden en die volgens de auteurs van zelfhulpboeken conditionerend en

7 Mirjam Bosgraaf, ‘Help! Een zelfhulpboek: Interview Filosoof Alain de Botton’ in *De Volkskrant* van 9 oktober 2012.

8 Sandra K. Dolby, *Self-Help Books: Why Americans Keep Reading Them* (Urbana: University of Illinois Press, 2005), 37.

belemmerend werken. "Self-help books are [...] written with the aim of enlightening readers about some of the negative effects of our culture and worldview," vat Dolby het doel van zelfhulp samen, "and suggesting new attitudes and practices that might lead them to more satisfying and effective lives".⁹ Om het zogenaamde probleem van culturele conditionering op te lossen, moeten lezers zich er eerst van bewust worden dát er sprake is van conditionering, aldus Dolby, voordat ze de negatieve invloeden uit hun omgeving kunnen elimineren. "[G]etting rid of the faulty folklore, innocent as it may seem, is the only solution".¹⁰ Waar de zelfhulpauteurs volgens Dolby echter niet bij stilstaan, is dat ze in het aanreiken van hun oplossingen zelf ook gebruik maken van bestaand cultureel materiaal – "elements of an existing American worldview"¹¹ – en daarmee bepaalde overtuigingen recycleren en in een nieuw jasje stoppen eerder dan dat ze daadwerkelijk innovatieve oplossingen aanreiken.

In de presentatie van oplossingen voor het probleem van culturele conditionering maken de auteurs gebruik van wat Dolby bekende "literary forms" noemt, oftewel van verschillende subgenres binnen het overkoepelende genre van zelfhulp.¹² Niet alleen de boodschap of oplossing zelf zal de lezers dus bekend in de oren klinken, maar ook de vorm waarin deze boodschap gepresenteerd wordt (een vorm die, vanuit cultureel-narratologisch oogpunt bekeken, de boodschap zelf ook mede vormgeeft). Dolby onderscheidt drie subgenres binnen het genre van de zelfhulp, die ze de gelijkenis, de handleiding of het *how-to*-boek en het essay noemt. De gelijkenis vertelt een verhaal met een duidelijke boodschap zonder hier verder commentaar op te leveren en de handleiding zouden we met name aantreffen in boeken over tijdmanagement en succesvol ondernemerschap. Verreweg de meest voorkomende vorm van zelfhulpboeken is volgens Dolby echter het essay, dat ze verder onderverdeelt in het werkboek, de dialoog, meditatie of persoonlijke reflecties, het uitgebreide essay, waarin de oplossing wordt aangereikt met behulp van allerlei anekdotes en citaten van bekende en minder bekende mensen, en, tot slot, de academische studie.

9 Ibid., 38

10 Ibid., 70

11 Ibid., 2.

12 Ibid., 40.

Het verschil tussen de academische variant van het zelfhulpgenre en wetenschappelijk onderzoek moet volgens Dolby onder meer gezocht worden in de intentie waarmee de boeken geschreven zijn. Hoewel veel van de auteurs een academische achtergrond hebben – regelmatig treffen we academische titels op de omslagen aan (Dr. of PhD) – is het doel van zelfhulp niet om te informeren en analyseren (wat wel het doel is van academisch onderzoek) maar veeleer om te instrueren en te overtuigen van en enthousiasmeren voor een bepaalde denk- of zienswijze:

Most of the successful writers in the genre are [...] professional or academic individuals who experience their own enlightenment as a motivation, a force compelling them to educate others about the good effects their new understanding can produce if given a chance.¹³

Overigens zagen we in het vorige hoofdstuk dat, als het om de popularisering van wetenschappelijke inzichten gaat, de grens tussen informeren en overtuigen en enthousiasmeren niet altijd even strak te trekken is. Ook Philippe Ariès, Tony Walter, Cas Wouters en Henri Beunders proberen hun lezers te overtuigen dat er op een andere manier met de dood moet worden omgegaan, wat natuurlijk ook de vraag oproept in hoeverre het hier om puur academische studies gaat.

In de rouwboeken die in dit hoofdstuk centraal staan treffen we de probleemoplossende structuur aan die volgens Dolby typisch is voor zelfhulpboeken. De auteurs veronderstellen namelijk dat men vandaag de dag niet meer weet wat rouwen is en hoe ermee moet worden omgegaan, met als gevolg dat er veel vragen bestaan over het rouwproces en er veel onbegrip is vanuit de samenleving voor nabestaanden en hun situatie. De boeken adresseren dus ook een cultureel probleem. De auteurs van de boeken zien het als hun taak om lezers te informeren over rouw en ze te onderwijzen in de juiste omgang ermee. Daarbij worden heel wat negatieve emoties opnieuw gewaardeerd en voorgesteld als voedingsbodem voor groei eerder dan als fasen waar men zo snel mogelijk doorheen moet zien te komen, zoals we zullen zien. De Botton krijgt dus ongelijk wat

¹³ Ibid., 49.

betreft zijn opmerking dat zelfhulpboeken de dood proberen weg te redeneren, aangezien de auteurs er juist aandacht voor willen vragen, maar het is wél zo dat de auteurs vooral een positieve boodschap verkondigen, namelijk dat er persoonlijke groei en ontwikkeling mogelijk is dankzij – en niet alleen ondanks – verlies door de dood.

Om de probleem-oplossende structuur in de zelfhulpboeken over rouw op schematische wijze weer te geven, kan het actantiële model van Greimas van dienst zijn. De zelfhulpauteur/rouwexpert (zender) spoort de lezer/nabestaande (subject) aan om de verlieservaring te zien als een kans om zich persoonlijk te ontwikkelen (object). In het streven naar het object van groei zou de lezer volgens de auteur worden tegengewerkt door zijn of haar sociale omgeving en door de medische wereld, omdat deze actoren er ouderwetse en zelfs foutieve opvattingen van rouw op na zouden houden, waardoor de nabestaande belemmerd wordt in zijn of haar natuurlijke omgang met verlies door de dood. Om het probleem in cultureel-narratologische termen te verwoorden: de auteur/rouwexpert bekritiseert het cultureel repertoire dat nabestaanden op dit moment tot hun beschikking hebben en stellen nieuwe en/of alternatieve opvattingen, denkbeelden en omgangsvormen met rouw voor in de omgang met verlies.

In het volgende deel van het hoofdstuk onderzoek ik hoe de probleem-oplossende structuur in de rouwboeken tot uitdrukking komt in een aantal terugkerende metaforen in het corpus. Met behulp van deze metaforen, zo zal ik laten zien, wordt er een narratieve structuur op de verlieservaring geprojecteerd, waardoor deze ervaring op een betekenisvolle manier geordend raakt, namelijk als een persoonlijk groeiproces. Van belang in de bespreking van zowel de rouwmetaforen als de groeiplots, die ik verderop in het hoofdstuk bespreek, zijn de verschillende normatieve associaties en opvattingen van rouw die door middel van de verplotting van de verlieservaring verspreid worden.

Rouwmetaforen

Met behulp van drie terugkerende metaforen wordt er in de zelfhulpboeken over rouw een narratieve structuur op de verlieservaring geprojecteerd.

Terwijl de verlieservaring door middel van de landschapsmetafoor wordt voorgesteld als een zoektocht door een onbekend landschap, projecteren zowel de ziekte- als de wondmetafoor een herstelproces op rouw. Dat deze drie metaforen niet allemaal even populair zijn, blijkt uit de kritiek die we in de zelfhulpboeken tegenkomen op de ziektemetafoor, die van het natuurlijke rouwproces ten onrechte een medisch traject zou maken. Dit betekent overigens niet dat de ziektemetafoor niet langer deel uitmaakt van het cultureel repertoire, zoals we zullen zien. Wat het evalueren en wegen van metaforen duidelijk maakt, is dat het cultureel repertoire niet alleen bestaat uit gedeeld materiaal maar ook uit normatieve opvattingen en waardenoordelen die het gedeelde materiaal op hiërarchische wijze ordenen. Deze opvattingen en waardenoordelen maken, net als de metaforen, deel uit van het repertoire en zullen in mijn bespreking van de boeken hieronder dus ook belicht worden.

Rouw als (onbekend) landschap

De landschapsmetafoor en de daarmee samenhangende reismetafoor treffen we regelmatig in de zelfhulpboeken aan. Volgens George Lakoff en Mark Johnson is de reismetafoor een “complexe” of “moleculaire” metafoor.¹⁴ Dat wil zeggen dat ze een samenstelling is van verschillende elementen, zoals de culturele overtuiging dat iedereen in het leven een doel heeft en daarbij enkele submetaforen incorporeert: het doelgerichte leven is een reis, mensen zijn reizigers, levensdoelen zijn bestemmingen en een levensplan is als een routebeschrijving. De reismetafoor heeft ook enkele conceptuele implicaties: iemand heeft een kaart of gids nodig, de route moet van te voren gepland worden, en men mag ervan uitgaan dat er obstakels op de weg zullen zijn. Kortom, de reismetafoor geeft vorm en richting aan de verlieservaring. Tegelijkertijd roept het beeld bepaalde verwachtingen op: een reis heeft immers een bestemming en daarmee ook een duidelijk eindpunt. Hoe zit dat met rouw?

De landschapsmetafoor speelt een centrale rol in *Rouwen in de tijd: een*

14 George Lakoff en Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought* (New York, N.Y.: Basic Books, 1999), 61-62.

zoektocht in het landschap van afscheid en verlies van stervensbegeleider en pastor Marinus van den Berg. Op de binnenflap van het omslag komen we zelfs een kaart van het (fictieve) landschap tegen – “een terra incognita (onbekend gebied)”¹⁵ – en in ieder hoofdstuk wordt een element op de landkaart belicht en besproken. Het labyrint, bijvoorbeeld, staat symbool voor “zoeken en werken om jezelf te hervinden, een nieuw evenwicht te scheppen en nieuwe mogelijkheden van jezelf te ontdekken” en de vuurplaats “plaatsen en mensen die je verwarmen, nabij zijn en inspireren”.¹⁶ Aan de hand van de landschaps- en reismetafoor probeert Van den Berg het gemeenschappelijke en unieke van rouw onder woorden te brengen: terwijl de meeste mensen vroeg of laat te maken krijgen met gevoelens van desoriëntatie en de warmte nodig hebben van anderen is de reis door het landschap volgens de auteur voor iedereen anders. Met behulp van de reismetafoor verwoordt Van den Berg dus de overtuiging dat rouw uniek is: “Als je rouwt heb je je eigen, unieke weg te gaan”.¹⁷ We komen in het zelfhulpboek daarom ook geen routebeschrijving tegen. Het labyrint leidt niet op chronologische of causale wijze tot ‘de vuurplaats,’ oftewel tot mensen of activiteiten die je in de koude rouwtijd even kunnen opwarmen, of vice versa. Het zijn aparte aspecten van rouw en de lezer kan ervoor kiezen om alleen die hoofdstukken te lezen waarin kwesties besproken worden waar hij of zij meer over te weten wil komen.

De landschapsmetafoor komen we ook tegen in *Met mijn ziel onder de arm* van psycholoog Riet Fiddelaers-Jaspers en in *Helpen bij verlies en verdriet* van klinisch psycholoog Manu Keirse. De metafoor wordt in deze twee boeken vooral ingezet om de relatie tussen wetenschappelijke kennis en persoonlijke ervaring uit te leggen en het belang van beide te benadrukken. “De theorie over rouw is de kaart van het rouwlandschap, waarop meerdere routes mogelijk zijn,” schrijft Fiddelaers-Jaspers, “Die route kiezen we zelf, en dat is geen gemakkelijke opgave”.¹⁸ Het gaat hier dus niet zo zeer om een *onbekend* landschap, aangezien de theorie van rouw enkele routes door het landschap heeft uitgestippeld waar de nabestaande uit kan kiezen. Ook

15 Marinus van den Berg, *Rouwen in de tijd*, 15.

16 Ibid., 16.

17 Ibid., 67.

18 Riet Fiddelaers-Jaspers, *Met mijn ziel onder de arm*, 10.

Keirse benadrukt het belang van overzicht dat professionals kunnen bieden in tijden van rouw, maar met behulp van de landschapsmetafoor benadrukt hij ook de waarde van lotgenoten. Zij kennen het landschap namelijk van binnenuit:

Als lotgenoot leeft men echter in het landschap. Men bekijkt van daaruit de weg en de rivier. Men weet dat deze bepaalde weg er anders bij ligt in de lente dan in een regenachtige herfst, in de morgen en in de avond, na een dag regen en na een droge zomer.¹⁹

In beide boeken wordt de landschapsmetafoor dus ingezet om een beeld te scheppen van helpers in een voor de rouwende onbekend terrein: professionals hebben er een kaart van en lotgenoten weten hoe het is om in dat rouwlandschap te verkeren. Zowel experts als lotgenoten zijn volgens Fiddelaers-Jaspers en Keirse nodig in de omgang met persoonlijk verlies.

Bij Keirse vervult de landschapsmetafoor echter nog een andere rol. Het is een bron van beelden en associaties die emotionele herkenning en betrokkenheid bij de reis van nabestaanden stimuleren. In *Vingerafdruk van verdriet* – de beknopte versie van het handboek – lezen we bijvoorbeeld dat verlies door nabestaanden ervaren wordt als een “emotionele aardbeving,”²⁰ een “onrustige, wild stromende rivier”²¹ en een “draaikolk” die iemand steeds dieper naar beneden zuigt.²² Hiermee wordt het vreemde en beangstigende van de rouwervaring verwoord maar ook het natuurlijke van deze ervaring. De metaforen zijn niet toevallig gekozen maar verraden een bepaalde overtuiging: volgens Keirse is rouw namelijk een natuurlijk proces en niet een ziekte waar iemand van moet genezen. De landschapsmetafoor staat hier dus lijnrecht tegenover de ziektemetafoor. “Men is niet ziek,” lezen we in *Vingerafdruk van verdriet*, “Al deze gevoelens, die men voorheen vaak nauwelijks kende en zeker niet in deze intensiteit, maken

19 Manu Keirse, *Helpen bij verlies en verdriet*, 260.

20 Manu Keirse, *Vingerafdruk van verdriet*, 11.

21 Ibid., 26.

22 Ibid., 53.

deel uit van een natuurlijk rouwproces”.²³ Het is de sociale omgeving die volgens Keirse de ziektemetafoor hanteert omdat deze omgeving zich ongemakkelijk zou voelen bij de heftige emoties die verlies kan oproepen. De nabestaande wordt door hen daarom al snel gezien als patiënt die professionele hulp nodig heeft. We zien hier dus duidelijk hoe de sociale omgeving in de actantiële rol van tegenstander geplaatst wordt: ze zou rouw ten onrechte opvatten en behandelen als ziekte.

Wat de bespreking laat zien, is dat er met behulp van het beeld van het landschap vorm aan (bepaalde aspecten van) de verlieservaring wordt gegeven en er een bepaalde betekenis aan wordt toegekend. Ook zien we dat de metaforen connotaties hebben. Zo geeft het beeld van het landschap uiting aan de overtuiging dat rouw uniek is en daarmee dat iedereen zijn of haar eigen pad door het landschap trekt, schept ze ruimte voor lotgenoten door woorden te verlenen aan de waarde van ervaringsdeskundigheid en reikt ze een alternatief aan voor een gemedicaliseerd beeld van rouw. Toch laat de ziektemetafoor – waar de landschapsmetafoor zich tegen afzet – wel degelijk ook haar sporen na bij Keirse. Dat deze metafoor (bij sommigen) uit de gratie is gevallen, betekent dus niet dat ze niet langer deel uitmaakt van het cultureel repertoire. In de uitgave van het handboek uit 2003 wordt rouwverwerking gezien als de bestemming van de tocht door het rouwlandschap. Keirse omschrijft dat als een punt waarop men “opnieuw gezond kan functioneren”.²⁴ Dit zijn medische termen, die bij de lezer meteen het beeld van een ziekte oproepen. Ze staan echter in een context waarin Keirse bespreekt hoe het natuurlijke proces van rouw in een pathologisch proces kan veranderen op het moment dat men komt vast te zitten in het zogenaamde moeras van verdriet.

Rouw als ziekte

In het licht van de groeiende weerstand tegen de medicalisering van verlies, ook binnen de thanatologie, zoals we in het vorige hoofdstuk zagen, is kritiek op de ziektemetafoor niet verbazingwekkend. Toch wordt de metafoor wel

23 Ibid., 42 en 46.

24 Ibid., 268.

degelijk nog ingezet om de verlieservaring te beschrijven, bijvoorbeeld in *Rouw op je dak* van schrijver, presentator en dominee Jos Brink. “Rouw zou je kunnen beschouwen als een soort ziek zijn,” lezen we in het zelfhulpboek:

Je bent totaal stuk van binnen en dat uit zich vrijwel altijd in lichamelijke en psychische klachten. Niet alleen je hart is gekneusd, maar je hele lijf. Je benen zijn gebroken, hoezo verdergaan? Je moet maar zien dubbel te herstellen.²⁵

Brink omschrijft rouw dus niet als een beweging, bijvoorbeeld als een reis of zoektocht door een landschap, maar eerder als een ziekbed en daarmee als iets dat je stilzet. De ziektemetafoor richt hiermee de aandacht op de emotionele en fysieke gevolgen van rouw en plaatst de nabestaande in de passieve rol van patiënt of slachtoffer. Bovendien roept de metafoor een beeld op van rouw als individuele en eenzame ervaring. “Je bent tot jezelf veroordeeld. Je hebt geen bal aan God en goedheid,” deelt de pastor zijn lezers mee. De nabestaande hoeft van zijn of haar sociale omgeving ook niet veel te verwachten, want die parkeren volgens Brink de ambulance veel te dichtbij huis, in de veronderstelling dat de nabestaande het niet alleen aan kan. Wat de nabestaande volgens hem echter nodig heeft, is rust en ruimte om op zijn of haar eigen manier van het verlies te herstellen. Met de ziektemetafoor versterkt Brink dus niet de rol van professionals en experts maar vergelijkt hij rouw met een fikse griep en/of een gebroken been, oftewel als iets dat uit zichzelf kan genezen.

Een belangrijke implicatie van de gedachte van genezing en herstel is dat er een einde aan rouw komt. En hiermee zien we hoe de ziektemetafoor een plotstructuur op de verlieservaring projecteert. “Vergelijk het maar met een ernstig ziekbed. Je wordt, tegen eigen verwachting in, toch weer beter,” lezen we in *Rouw op je dak*.²⁶ De belofte van genezing is echter één van de redenen waarom de andere zelfhulpauteurs uit het corpus zich tegen de ziektemetafoor verzetten. “Bij heel wat mensen leeft de overtuiging dat ‘de tijd alle wonden heelt,’” merkt Keirse bijvoorbeeld in de uitgave van zijn handboek uit 2017 op. “In deze uitspraak schuilen twee misvattingen: dat

25 Jos Brink, *Rouw op je dak*, 15.

26 Ibid., 49.

verlies en verdriet een wond of een ziekte is die moet genezen én dat verlies ooit overgaat”.²⁷ Eveneens kritisch zijn ‘rouwdocenten’ en -begeleiders Johan Maes en Evamaria Jansen, hoewel zij hun pijlen richten op de duur van rouw eerder dan op het eindpunt. De belofte van herstel zou volgens hen vooral een economisch belang dienen: “Rouw als een afwijking van het gewone of normale is als een ziekte waarvan je zo vlug mogelijk moet herstellen,” stellen ze in *Ze zeggen dat het overgaat*: “Onze samenleving is gericht op winst, op de oplossing van problemen en niet op verlies en pijn”.²⁸

Opvallend genoeg is ook Jos Brink kritisch op de haast die hij in de samenleving meent te observeren als het om verlies gaat, ondanks zijn positieve inzet van de ziektemetafoor, met haar implicatie van herstel. Volgens Brink symboliseert het fasenmodel met zijn stappen en duidelijk eindpunt (het model blijft verder ongespecificeerd) deze haast. Zelf stelt hij echter, “dat je iemand nooit kunt klokken”.²⁹ Dát er een einde aan rouw komt, staat volgens Brink dus buiten kijf, waardoor de verlieservaring verplot wordt als een herstelproces, maar wanneer dit eindpunt zich aandient, is voor iedereen weer anders. Hierin schuilt volgens Brink dus de uniciteit van rouw, namelijk dat de duur ervan per persoon kan verschillen. “Wat ik al zei,” lezen we dan ook in *Rouw op je dak*, “jouw verdriet is uniek”.³⁰ Blijkbaar kan de overtuiging van uniciteit via tegengestelde metaforen verwoord worden.

Rouw als wond

Net als de ziektemetafoor roept ook de wondmetafoor de gedachte op aan genezing en daarmee aan een herstelproces. Het is dus niet altijd duidelijk, wanneer er in een boek gesproken wordt van genezing of van herstel of we te maken hebben met de ziekte- of eerder met de wondmetafoor. In tegenstelling tot de ziektemetafoor, echter, die de aandacht vooral richt op de emotionele en fysieke gevolgen van rouw voor de nabestaande, lijkt de

27 Manu Keirse, *Helpen bij verlies en verdriet: Een gids voor het gezin en de hulpverlener* (Tielt: Uitgeverij Lannoo, 2017), 17.

28 Johan Maes en Evamaria Jansen, *Ze zeggen dat het overgaat*, 12.

29 Jos Brink, *Rouw op je dak*, 13.

30 Ibid., 10.

wondmetafoor vooral uiting te geven aan de pijn van het gescheiden zijn van de overledene. Ze belicht dus de relatie tussen de nabestaande en de overledene. De wondmetafoor speelt een belangrijke rol in *Met mijn ziel onder de arm* van Riet Fiddelaers-Jaspers en in *Over rouw* van psychiater en pionier van de Britse hospicebeweging Elisabeth Kübler-Ross, die ze samen schreef met David Kessler. In beide boeken komen we de vooronderstelling tegen dat rouw de prijs is die we voor liefde betalen en daarmee het risico van hechting: een denkbeeld dat we in het eerste hoofdstuk bij de onderzoekers Bowlby en Parkes aantreffen, naar wie Fiddelaers-Jaspers dan ook verwijst. In haar boek lezen we onder meer de opmerkingen: “Gemis toelaten betekent de prijs betalen voor alles wat er is geweest,”³¹ en “Hechten, houden van en rouwen horen bij elkaar. Op het moment dat je hecht aan iemand, is de kans op verlies aanwezig, dat is het risico.”³² In *Over rouw* haalt Kübler-Ross een citaat van C.S. Lewis aan om dezelfde overtuiging te verwoorden, maar dan in minder economische termen: “De pijn nu maakt deel uit van het geluk toen. Dat is de afspraak.”³³ In deze boeken wordt er door de dood dus een gat geslagen in het web van relaties waarin de mens verweven zou zijn.

Een belangrijke vooronderstelling die ten grondslag ligt aan de wondmetafoor is het idee dat ‘onverwerkt verdriet’ vroeg of laat weer de kop opsteekt en dus dat rouwgevoelens niet onderdrukt of genegeerd moeten worden. Wanneer dit wel gebeurt, tast het onverwerkte verdriet het vermogen van de nabestaande aan om nieuwe relaties aan te gaan, waarschuwen zowel Fiddelaers-Jaspers als Kübler-Ross en Kessler. “Als de rouw niet genomen wordt en er obstakels optreden in het doorlopen van de verliescirkel,” legt Fiddelaers-Jaspers uit, “ervaar je op langere termijn vaak problemen bij het leggen van contacten, verbindingen aangaan, het ervaren van intimiteit en seksualiteit, omgaan met je gevoelens en bij het geven van betekenis aan het leven. Je zou kunnen spreken van gestolde rouw.”³⁴ Het onderdrukken of negeren van rouwpijn heeft dus nogal wat gevolgen. Toch bestaat er volgens Kübler-Ross, bij wie we dezelfde overtuiging tegenkomen, altijd weer

31 Riet Fiddelaers-Jaspers, *Met mijn ziel onder de arm*, 18.

32 Ibid., 69.

33 Elisabeth Kübler-Ross en David Kessler, *Over rouw*, 232.

34 Ibid., 35.

de mogelijkheid om het onverwerkte verdriet alsnog te verwerken, omdat het zich vroeg of laat toch aandient. “Gelukkig maakt onopgeloste pijn zich altijd wel een keer kenbaar, en dringt zich dan gewoon aan je op”.³⁵ Een verliessituatie kan dus oudere hechtingswonden openen en oude pijn oproepen waardoor genezing op een dieper niveau kan plaatsvinden.

Volgens Fiddelaers-Jaspers en Kübler-Ross en Kessler is het dus van belang dat men op een bewuste en intentionele manier met rouw omgaat. Maar hoe moeten hechtingswonden volgens de auteurs verzorgd worden? Zowel Fiddelaers-Jaspers als Kübler-Ross reiken de lezer een model aan om tot herstel te kunnen komen. Omdat het model van Kübler-Ross sinds de tweede helft van de twintigste eeuw een prominente rol heeft gespeeld in het rouwdiscours – en er nog altijd wordt verwezen naar haar vijf stadia van rouw – zal ik er kort bij stilstaan. Zoals ik in het eerste hoofdstuk schreef, baseert Kübler-Ross haar vijf stadia op de vier fasen van rouw van Bowlby en Parkes. Rouw roept volgens Kübler-Ross de volgende vijf reacties op: ontkenning, woede, marchanderen, depressie en aanvaarding. Door de jaren, zo lezen we in *Over rouw* (het laatste boek waar Kübler-Ross aan heeft gewerkt) is men het model anders gaan gebruiken dan de bedoeling was. Terwijl Kübler-Ross aangeeft met haar model beschrijvend te werk te zijn gegaan, in de hoop om met behulp van de stadia “enige grip te krijgen op onze gevoelens en ze thuis te brengen,” worden deze stadia in het gebruik vaak normatief gehanteerd. Rouw zou beginnen bij ontkenning en zich zo snel mogelijk moeten bewegen richting acceptatie, aldus een interpretatie van het model. De andere stadia zouden vooral gezien worden als negatieve omgangsvormen met rouw die de nabestaande zo snel mogelijk achter zich moet laten. Kübler-Ross benadrukt in *Over rouw* echter dat ook boosheid, depressie en marchanderen gezien moeten worden als functionele verdedigingsmechanismen, die de nabestaanden juist beschermen tegen de overweldigende realiteit van de dood. Depressie, bijvoorbeeld, zou het zenuwstelsel voor een bepaalde periode afsluiten om de nabestaande de tijd te gunnen zich aan het verlies aan te passen³⁶. Wegens bepaalde vooroordelen in de samenleving zou depressie volgens haar echter een problematische fase zijn geworden. “De zware, donkere gevoelens van depressiviteit waar verdriet mee gepaard gaat, hoe

35 Elisabeth Kübler-Ross en David Kessler, *Over rouw*, 259.

36 Ibid., 40-41.

normaal ook, worden in onze maatschappij vaak gezien als iets wat moet worden behandeld”.³⁷ Wederom zien we dus hoe de sociale omgeving in de actantiële rol van tegenstander geplaatst wordt.

De bespreking van het model van Kübler-Ross laat zien dat materiaal in het cultureel repertoire op verschillende en soms zelfs tegenstrijdige manier kan worden ingezet. Wat volgens Kübler-Ross bedoeld was als een beschrijving van de rouwervaring werd door lezers geïnterpreteerd als een behandelplan om het verlies te kunnen verwerken – een niet verbazingwekkende interpretatie, overigens, omdat het begrip *stadia* (*stages*) natuurlijk het beeld oproept van een lineair traject dat zich richting een eindpunt toe beweegt. Ik lees hierin dat auteurs niet altijd (volledig) meester zijn van het cultureel materiaal dat ze inzetten, waardoor de connotaties die woorden en metaforen bij lezers kunnen oproepen een tegengestelde reactie teweeg kunnen brengen dan door de auteur bedoeld. Wat meteen ook laat zien hoe belangrijk de horizon van de lezer is in het interpretatieproces.

In *Ze zeggen dat het overgaat* leveren Maes en Jansen kritiek op het model van Kübler-Ross, niet alleen vanwege de universele claim die erachter schuil zou gaan, maar ook vanwege het gebruik van de wondmetafoor. Volgens hen zou deze metafoor namelijk suggereren dat verlies een traumatische ervaring is, want het begrip trauma betekent namelijk letterlijk “kwetsuur, open wond”.³⁸ Hoewel verlies en trauma veel met elkaar gemeen hebben, ligt de focus volgens Maes en Jansen bij trauma vaak op de traumatische gebeurtenis zelf en de omstandigheden van het trauma: “Je beleeft het steeds opnieuw met buiten je wil om binnendringende en indringende gedachten, beelden en herinneringen aan het gebeuren”.³⁹ Bij een verlieservaring zou de aandacht vooral uitgaan naar de relatie en naar de persoon die er niet meer is: “over het algemeen zoek je naar de overledene en naar sociale steun om erover te kunnen praten”.⁴⁰ Verlies is pas een traumatische ervaring wanneer het overlijden van iemand een bedreiging vormt voor het eigen voortbestaan. Hoewel ook Maes en Jansen vertrekken vanuit de vooronderstelling dat liefde en rouw onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn

37 Ibid., 40.

38 Johan Maes en Evamaria Jansen, *Ze zeggen dat het overgaat*, 190.

39 Ibid., 193.

40 Ibid., 193.

– “Verlies, afscheid en loslaten zijn onherroepelijk de achterkant van hetzelfde muntstuk dat leven is”⁴¹ – gebruiken ze de landschapsmetafoor om rouw te omschrijven als een zoektocht naar betekenis – net als Neimeyer, zoals we in het vorige hoofdstuk zagen.

Ook laten Maes en Jansen zich kritisch uit over de vooronderstelling die met de wondmetafoor gepaard gaat, namelijk dat onverwerkt verdriet vroeg of laat weer de kop op zal steken. Daarom mogen rouwgevoelens vooral niet ontkend of genegeerd worden: “Ontkennen is fout en zoveel mogelijk uiten is de boodschap. Dit vormt in onze cultuur de basis van de rouwverwerking als emotioneel noodzakelijke arbeid”.⁴² Maar volgens Maes en Jansen speelt ontkenning juist een positieve rol in de omgang met verlies: “Shock, verdoving, niets voelen, ontkenning: het zijn tijdelijke gezonde mechanismen die je beschermen en je helpen overleven door dat je de pijnlijke waarheid op die manier onbewust gedoseerd binnen laten komen”.⁴³ Hoewel ze zich kritisch uitlaten over het model van Kübler-Ross, beweren ze op dit punt hetzelfde als de Britse pionier van de hospicebeweging. “Ontkenning heeft een element van genade in zich. Het is een natuurlijke manier om niet méér binnen te laten dan we aankunnen,” merkt Kübler-Ross in *Over rouw*.⁴⁴ We zien op dit punt dus duidelijk hoe zogenaamde negatieve emoties op een nieuwe manier in zelfhulpboeken gewaardeerd worden zodat ze in dienst komen te staan van een constructieve omgang met verlies.

De bespreking van de verschillende rouwmetaforen laat zien dat er over de betekenis van rouw en de juiste omgang ermee wordt onderhandeld. De zelfhulpauteurs vinden niet alleen steun bij elkaar maar zetten zich ook tegen elkaars perspectief op rouw af. Er mogen dan verschillende routes door het rouwlandschap lopen, om de landschapsmetafoor zelf te gebruiken, maar volgens de auteurs leiden sommige routes tot betere uitkomsten dan andere. Ook werd duidelijk dat dezelfde metafoor verschillende implicaties kan hebben voor de omgang met verlies. Hoewel de ziekte- en wondmetafoor beide een herstelplot op de verlieservaring projecteren, veronderstelt de ziektemetafoor dat je van het verlies kunt herstellen via een behandelplan

41 Ibid., 14.

42 Ibid., 94.

43 Ibid., 131.

44 Elisabeth Kübler-Ross en David Kessler, *Over rouw*, 28.

en/of door rust en ruimte te nemen, terwijl de wondmetafoor het verlies kadert als een hechtingswond waarvan je kunt herstellen door rouwgevoelens niet te vermijden of te ontkennen. Doe je dit wel, dan kunnen er in de toekomst hechtingsproblemen ontstaan.

In het laatste deel van de bespreking van rouwmetaforen onderzoek ik welke metaforen we aantreffen in een aparte categorie binnen de zelfhulpboeken, namelijk de autobiografisch geïnspireerde boeken van Leo Feijen en Karin Kuiper. Zij schrijven beide over hun persoonlijke verlieservaring met als doel om de lezer iets over rouw te leren. Komen we bij de ervaringsdeskundigen dezelfde metaforen en vooronderstellingen tegen als bij de rouwexperts en welke functie vervullen deze metaforen eigenlijk in de verwoording van de persoonlijke ervaring?

Geleefde metaforen

In *Je mag me altijd bellen* vertrekt ook Karin Kuiper, vrouw van de cabaretier en schrijver Karel Glastra van Loon, vanuit de overtuiging dat rouw onlosmakelijk verbonden is met liefde. Ze omschrijft rouw dan ook als liefdesverdriet en merkt daarbij op dat de liefde die iemand voor een ander voelt bepalend is voor de omvang van zijn of haar verdriet: “Hoe intenser de relatie, hoe dieper het contact, hoe groter het verdriet”.⁴⁵ Om haar eigen liefdesverdriet te verwoorden, combineert Kuiper de wond- en landschapsmetafoor. Ze beschrijft haar rouwervaring als een kraterlandschap, een beeld dat treffend aantoont hoe bestaand materiaal – de landschapsmetafoor en de wondmetafoor – op nieuwe wijze gecombineerd kan worden om uiting te geven aan de persoonlijke ervaring van verlies: “Ik dwaal eindeloos rond in de krater die in mijn leven werd geslagen en vraag me vertwijfeld af of ik ooit nog zal kunnen ontsnappen”.⁴⁶ Om haar reis door het kraterlandschap te beschrijven en ook te meten maakt Kuiper gebruik van een gevoelsmatige schaal van rouw, die loopt van min tien (leven in de krater) tot plus tien (de bergtop van het normale leven):

45 Karin Kuiper, *Je mag me altijd bellen*, 77.

46 Ibid., 100.

Die nul op de schaal van rouw betekent gewoon dat je met open mond en vol afgrijzen dat diepe gat zit in te kijken waar je net uit bent geklauterd, in het volle besef dat je hier nog heel vaak zult vertoeven – tussen de krater aan de ene kant en het normale leven, die bergtop van plus tien, aan de andere. Want wat eerder het einddoel leek, blijkt nu niet meer dan een niemandsland waar geen normaal mens vrijwillig blijft hangen.⁴⁷

Met behulp van de kratermetafoor en de schaal van rouw voegt Kuiper dus een begin- en eindpunt aan haar ervaring toe: de krater en de bergtop. Hierdoor wordt haar ervaring niet alleen op een betekenisvolle maar ook op een normatieve manier geordend. Het is namelijk de bedoeling om uiteindelijk de bergtop van het normale leven te kunnen behalen en niet om in de krater van het verlies te blijven ronddolen. Kuiper verplot haar ervaring dus als klimtocht en stelt de nabestaande voor als een dappere, krachtige bergbeklimmer eerder dan een slachtoffer die in het puin van het verlies vast is komen te zitten.

Dat autobiografisch geïnspireerde zelfhulpboeken niet minder normatief zijn dan de boeken van de rouwexperts lezen we ook in de briefwisseling tussen de journalist en televisiepresentator Leo Feijen en de Benedictijnse monnik Anselm Grün, *Het jaar dat mijn vader stierf*. Feijen haalt de metafoor van het onbekende landschap aan om zijn rouwervaring onder woorden te brengen en Grün in de rol van zender te plaatsen, oftewel in de rol van iemand die aanzet tot handelen:

Ik waande me met alle rouw en verdriet in een land waar ik de weg niet kende en ik had vaak het idee een verkeerde afslag te nemen. De brieven naar en van deze wijze monnik hielpen me een weg te banen in de chaos. Sterker nog ze gaven me de ruimte en de rust om te beseffen dat ik ook door een verrijkende periode ging.⁴⁸

In zijn brieven maakt Grün juist gebruik van de wondmetafoor om Feijens verlieservaring op een religieuze manier te kaderen, zodat de bestemming

47 Ibid., 99.

48 Leo Feijen, *Het jaar dat mijn vader stierf*, 7-8.

van rouw – het inzicht dat verlies een verrijkende ervaring kan zijn – bereikt kan worden. De monnik weet zelfs met behulp van de wondmetafoor een verband te leggen tussen de wonden van Feijen en die van Christus aan het kruis, waardoor de persoonlijke ervaring wordt opgenomen in een groter en religieus narratief: “We blijven niet vastzitten in onze pijn, maar worden in onze pijn opengebroken voor God, voor de in Christus lijdende God. Zo brengt het gebed ons door het lijden heen in een diepere godservaring”.⁴⁹ Vanwege het christelijke wereldbeeld dat we in de briefwisseling aantreffen, krijgt de gedeelde wondmetafoor, die we ook in de boeken van Fiddelaers-Jaspers en Kübler-Ross en Kessler aantreffen, dus een specifieke betekenis. Net als in het boek van Kuiper wordt ook hier de metafoor gebruikt om de persoonlijke ervaring toegankelijker te maken voor anderen en er een zekere algemeenheid aan te verlenen.

Verschillende groeiplots

Hierboven zagen we hoe de verlieservaring in zelfhulpboeken met behulp van verschillende metaforen verplot wordt en welke normatieve opvattingen en vooronderstellingen daarbij komen kijken. Terwijl de landschapsmetafoor rouw voorstelt als een reis of zoektocht, kaderen zowel de ziekte- als wondmetafoor rouw als een herstelproces. In dit derde deel laat ik echter zien dat zowel het zoek- als het herstelplot ondergeschikt zijn aan het groeiplot: het dominante zingeavingsmodel in de zelfhulpboeken. Zowel de zoektocht als het herstelproces leidt in de boeken namelijk tot de conclusie dat er iets goeds en waardevols kan voortkomen uit verlies. Dat dit de boodschap is, is natuurlijk niet verbazingwekkend. We hebben immers met zelfhulpboeken te maken, waarvan persoonlijke groei – of, zoals Sandra Dolby zegt, zelfverbetering – een kernelement is. In dit deel onderzoek ik welke vormen van zelfverbetering of persoonlijke groei we in de rouwboeken aantreffen. Ik zal een onderscheid maken tussen vier groeiplots, die ik het zuiveringsplot, het zelfverwezenlijkingsplot, het transformatieplot en het integratieplot zal noemen. Deze verschillende vormen van groei hebben

49 Ibid., 27.

verschillende implicaties voor het beeld van het zelf dat door middel van de zelfhulpboeken verspreid wordt, zoals we zullen zien, en ook voor opvattingen over het eindpunt van rouw en de relatie met de overledene en de sociale omgeving. Hoewel we in de meeste boeken een combinatie van verschillende groeiplots tegenkomen, is het mogelijk om een dominante betekenis aan te wijzen, op basis waarvan ik de boeken hieronder heb ingedeeld.

Het zuiveringsplot

Het zuiveringsplot treffen we aan in *Rouwen in de tijd* van Marinus van den Berg. We zagen dat de auteur met behulp van de landschapsmetafoor woorden probeert te vinden om de unieke ervaring van zijn lezers te beschrijven. Uiteindelijk lijkt rouw echter voor iedereen op hetzelfde neer te komen: het is een identiteitscrisis, stelt Van den Berg, waarbij de nabestaande zichzelf zowel moet hervinden als ontdekken: “Het is zoeken en werken om jezelf te hervinden, een nieuw evenwicht te scheppen en nieuwe mogelijkheden van jezelf te ontdekken”.⁵⁰ De bestemming van de zoektocht of het doel van rouw is volgens Van den Berg dus een combinatie van het idee van zuivering en verwezenlijking. Om zichzelf te kunnen hervinden – op het idee van zelfverwezenlijking kom ik later terug – moet de nabestaande de verliessituatie volgens Van den Berg aangrijpen om zich te ontdoen of te zuiveren van negatieve invloeden en stemmen uit het verleden:

Ieder heeft zijn eigen verhaal en dat is onlosmakelijk verweven met je levensloop, je levensweg. Soms hebben anderen er ook in geschreven, meer dan wenselijk. Zo hebben ze jouw eigen woorden, onleesbaar gemaakt. Rouwen is dan je eigen woorden weer horen, je eigen taal weer gaan spreken.⁵¹

Hoewel de nabestaande niet per se door de overledene overstemd is geraakt, merkt Van den Berg wel als een van de weinigen op dat de dood van een dierbare soms ook een bevrijdingstocht kan zijn: “De zoektocht van de

⁵⁰ Marinus van den Berg, *Rouwen in de tijd*, 16.

⁵¹ Ibid., 43-44.

rouw kan een uittocht worden uit vernedering, uit geestelijke slavernij”.⁵² Door zich van deze vernedering en geestelijke slavernij te zuiveren kan de nabestaande volgens Van den Berg dichter bij zijn of haar ware kern of authentieke zelf komen.

Het idee van zuivering komen we ook tegen in *Met mijn ziel onder de arm* van Riet Fiddelaers-Jaspers. De psycholoog veronderstelt, zoals we zagen, dat liefde en rouw onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn en dat het van levensbelang is om rouwgevoelens niet te negeren of uit de weg te gaan. Wanneer dat namelijk wél gebeurt, kunnen er volgens haar blokkades optreden in het herstelproces, die vervolgens weer – vaak met veel moeite – uit de weg geruimd moeten worden zodat de nabestaande zich opnieuw aan anderen kan hechten. De blokkades die Fiddelaers-Jaspers noemt zijn teruggetrokkenheid, onthechting, het vermijden van intimiteit en de ervaring van zinloosheid.⁵³ Deze blokkades roepen verschillende verdedigingsmechanismen op die tot zelfvervreemding kunnen leiden: “De overlevingsmechanismen zorgen voor een splitsing tussen binnen-en buitenkant. De buitenkant is het masker waarmee iemand zich aan de wereld toont en waarmee hij die om de tuin leidt”.⁵⁴ Ook hier treffen we dus de overtuiging aan dat de nabestaande zichzelf op een bepaalde manier kan hervinden door de blokkades die een gezond hechtingsproces in de weg kunnen zitten, uit de weg te ruimen.

Wat zijn eigenlijk de gevolgen van zuivering voor opvattingen over het einde van rouw? Impliceert het hervinden van jezelf door zuivering ook dat rouw op een bepaalde manier afgerond kan worden? Over het eindpunt van rouw lijken de auteurs verschillend te denken, hoewel ze beiden aangeven dat het verdriet nooit helemaal zal verdwijnen. Hoewel Van den Berg aangeeft dat het “nooit meer zal worden zoals het was” en er “verdriet is dat blijft,” merkt hij desalniettemin op dat het leven dankzij de verlieservaring – en dus niet alleen ondanks – “intenser geleefd en geproefd kan worden”.⁵⁵ Er komt een punt, zo belooft de auteur, en hij haalt op dit punt Cees

52 Ibid., 13.

53 Riet Fiddelaers-Jaspers, *Met mijn ziel onder de arm*, 35.

54 Ibid., 136.

55 Marinus van den Berg, *Rouwen in de tijd*, 189.

Nootenboom aan, dat missen niet meer voelt “als een beer die op je zit”.⁵⁶ Hoewel de intensiteit van het verdriet dus zal afnemen, zal het nooit helemaal verdwijnen, aldus Van den Berg. Fiddelaers-Jaspers stelt juist dat het verdriet en het gemis niet per se in omvang en intensiteit zullen afnemen, maar dat de nabestaande door het verlies heen zal groeien en daardoor in een andere verhouding ertoe zal komen te staan. “Het verlies is wellicht niet minder of kleiner geworden maar je bent zelf gegroeid”.⁵⁷ Dat rouwgevoelens nooit helemaal zullen verdwijnen, lijkt het idee van persoonlijke groei dus niet in de weg te zitten. Sterker nog, in beide boeken wordt juist gesuggereerd dat het verdriet nodig is om te kunnen groeien.

Het zelfverwezenlijkingsplot

Volgens Van den Berg moet de nabestaande zichzelf niet alleen hervinden maar ook ontdekken. Dit brengt ons bij de tweede interpretatie van groei, namelijk dat verlies het mogelijk maakt om onbenut innerlijk potentieel alsnog te verwezenlijken. Terwijl het zuiveringsplot een identiteit veronderstelt waarbij de lagen afgepeld worden om zo een authentieke kern bloot te leggen, veronderstelt het verwezenlijkingsplot juist een identiteit die zich dankzij de verlieservaring kan ontvouwen. “Velen ontdekken nieuwe dimensies van zichzelf. Ze ontdekken meer te kunnen dan ze zelf en anderen dachten,” constateert Van den Berg in *Rouwen in de tijd* dan ook. Ze ontdekken dat ze hun levenshuis opnieuw kunnen inrichten, dat ze nieuwe vriendschappen en relaties kunnen aangaan, dat ze onverwacht meer durven”.⁵⁸ Van belang is hier dus de overtuiging dat het potentieel reeds in de nabestaande zelf besloten ligt en dat er een identiteitscrisis voor nodig is om het potentieel alsnog aan te boren. In *Rouwen in de tijd* sluit deze interpretatie van groei naadloos aan bij het idee van zuivering: wanneer de nabestaande, gezuiverd van negatieve invloeden en stemmen uit het verleden, bij zijn of haar authentieke zelf is uitgekomen, krijgt het potentieel dat daar ligt opgeborgen alsnog de kans om zich te ontwikkelen.

⁵⁶ Ibid., 188.

⁵⁷ Riet Fiddelaers-Jaspers, *Met mijn ziel onder de arm*, 169.

⁵⁸ Marinus van den Berg, *Rouwen in de tijd*, 187.

Ook de monnik Grün kadert Feijens verdriet om de dood van zijn vader in de briefwisseling als een proces van zelfverwezenlijking. “Door het verdriet komen we in aanraking met het innerlijke potentieel van onze ziel, met nieuwe mogelijkheden, die in ons klaarliggen,” lezen we.⁵⁹ Ook hier wordt dus verondersteld dat het potentieel reeds in de nabestaande zelf besloten ligt. Anders dan in *Rouwen in de tijd* krijgt het idee van verwezenlijking in de briefwisseling echter een expliciete religieuze betekenis, net als de wondmetafoor. Volgens Grün is het namelijk God die het potentieel in de nabestaande gelegd heeft: “Wie de rouw aangaat ontdekt in zichzelf het potentieel dat God hem geschonken heeft”.⁶⁰ Het verwezenlijken van dit potentieel betekent dus ook dat de nabestaande dichterbij God kan komen en daarmee dichterbij zijn of haar oorspronkelijke bestemming als mens. Ook anderen lijken gebaat te zijn bij dit groeiproces. “Misschien is deze rouwperiode de tijd om stil te staan bij de woorden die je tot nu toe gesproken hebt en naar nieuwe woorden te zoeken die nu beter bij je passen,” schrijft Grün aan Feijen, die als journalist en auteur al vele woorden gesproken en geschreven heeft, “Woorden, die geboren worden vanuit de rouw, worden dan een huis waarin [...] rouwenden zich thuis voelen”.⁶¹ Feijen wordt door de monnik dus opgedragen om het door God gegeven potentieel – de gave van het woord – op een nieuwe manier in te zetten en zich daarbij op een nieuw doel te richten: het troosten en bemoedigen van anderen.

Het actantiële model van Greimas helpt om het verwezenlijkingsplot nog iets scherper in beeld te krijgen. De monnik Grün vervult de rol van zender in dit plot: hij zet het subject Feijen namelijk aan tot handelen, i.c. het verwezenlijken van innerlijk potentieel. Het doel van deze handeling is het troosten en bemoedigen van andere nabestaanden, die hier dus de rol van ontvanger vervullen. Daarnaast blijkt er ook een rol te zijn weggelegd voor de overledene. Volgens Grün kenmerkt christelijke rouw zich namelijk door een combinatie van het loslaten en vasthouden van de overledene. Het is volgens hem van belang om enerzijds onder ogen te zien dat de overledene echt dood is en in dit leven niet meer zal terugkeren, maar anderzijds is het ook belangrijk om de overledene in herinnering te brengen, waarmee

59 Leo Feijen, *Het jaar dat mijn vader stierf*, 26.

60 Ibid., 81.

61 Ibid., 81.

hij of zij tot helper wordt: “Wanneer we de herinnering aan de gestorvene levend houden, ontdekken we nieuwe mogelijkheden in onszelf”.⁶² Door het verwezenlijken van innerlijk potentieel komt de nabestaande dus niet alleen dichtert tot zichzelf en tot God maar ook dichtert tot andere nabestaanden en tot de overledene.

Het transformatieplot

Naast zuivering en zelfverwezenlijking kan groeien ook transformatie betekenen. In het corpus blijkt het begrip verschillende en soms zelfs tegenstrijdige betekenissen en implicaties te hebben. Zo wordt de ontwikkeling zowel in positieve als negatieve termen omschreven, kan het een beweging impliceren van buiten naar binnen – gedragsverandering leidt tot een veranderd zelfbeeld en/of wereldbeeld – of juist van binnen naar buiten – een veranderd zelfbeeld en/of wereldbeeld leidt tot gedragsverandering – of transformatie kan gezien worden als een noodzakelijke en verstandige aanpassing eerder dan een positieve uitkomst van rouw. Hieronder zal ik dieper op deze verschillende betekenissen en implicaties van transformatie ingaan.

Naast zelfverwezenlijking wordt er in de briefwisseling tussen Feijen en Grün ook naar transformatie gewezen, als positieve uitkomst van rouw en dus als een vorm van groei. “De rouw verandert echter je identiteit,” schrijft Grün aan Feijen, “De rouw confronteert je met de vraag: wie ben ik echt? Kloppen alle rollen die ik tot nu toe gespeeld heb nog wel? Of is het tijd voor iets anders?”⁶³ In feite hebben we hier zowel met het idee van verwezenlijking als van transformatie te maken, want de vraag ‘wie ben ik echt?’ veronderstelt natuurlijk een authentieke kern. Feijen wordt dus uitgenodigd om te onderzoeken of hij andere sociale rollen moet gaan vervullen om dichtert bij zijn ‘ware zelf’ uit te kunnen komen. Het idee van transformatie is hier dus ondergeschikt aan het idee van zelfverwezenlijking. Concreet wordt Feijen door Grün uitgenodigd om zijn rol als journalist opnieuw vorm te geven zodat hij met zijn woorden andere nabestaanden kan troosten en bemoedigen. Feijen blijft dus journalist, maar

62 Ibid., 202.

63 Ibid., 78.

zet zijn rol op een nieuwe manier in – wat in ieder geval tot een gepubliceerde briefwisseling heeft geleid.

Ook in *Over rouw* van Kübler-Ross en Kessler wordt de lezer aangemoedigd om nieuwe rollen op zich te nemen. Anders dan bij de briefwisseling tussen Feijen en Grün is transformatie in dit boek echter geen keuze maar vooral een noodzakelijke aanpassing. “Ons leven is voorgoed veranderd en we moeten ons daaraan aanpassen,” lezen we⁶⁴. Het onderwerp van transformatie wordt dan ook besproken onder het kopje aanvaarding: de laatste van de vijf fasen van rouw. In deze fase leert de nabestaande volgens Kübler-Ross onder ogen zien dat zijn of haar leven onherroepelijk veranderd is. Het is van belang om je aan deze nieuwe wereld aan te passen, onder meer door nieuwe rollen en taken op je te nemen, stelt ze. Transformatie wordt hier dus gezien als teken van aanvaarding en niet, of althans niet per se, als een vorm van groei en ontwikkeling.

Dat transformatie niet zonder meer groei impliceert, lezen we ook in *Vingerafdruk van verdriet* van Manu Keirse dat, zoals gezegd, gebaseerd is op het handboek *Helpen bij verlies en verdriet* (de uitgave uit 2003). Volgens de klinisch psycholoog is het aan de nabestaande zelf om ervoor te zorgen dat de transformatie die hij of zij moet ondergaan leidt tot persoonlijke groei. “Niet iedereen slaagt erin het verlies constructief om te buigen tot nieuwe kansen in het leven. Men kan ook hard, kil en gesloten worden,” lezen we, “Het is een keuze waarvoor men staat. Men kan zelf de verantwoordelijkheid nemen”.⁶⁵ Dit lezen we ook in de uitgave uit 2017. Opvallend is echter dat Keirse in de nieuwe editie spreekt van “psychologische plastische chirurgie” om naar positieve transformatie te verwijzen. “Je kunt niet veranderen wat er is gebeurd, maar je kunt jezelf veranderen [...] Deze psychologische plastische chirurgie laat je toe het beste van jezelf te activeren”.⁶⁶ Het is een opvallende beeldspraak omdat het juist suggereert dat de positieve transformatie die iemand ondergaat kunstmatig is en vooral aan de buitenkant plaatsneemt. Dit idee staat natuurlijk haaks op de authentieke kern waar in het zuiverings- en verwezenlijkingsplot naar wordt verwezen. Hoe moeten we het idee van plastische chirurgie duiden?

64 Elisabeth Kübler-Ross en David Kessler, *Over rouw*, 45.

65 Manu Keirse, *Vingerafdruk van verdriet*, 89.

66 Manu Keirse, *Helpen bij verlies en verdriet* (2017), 52.

Hoewel hij er zelf niet verder op ingaat, doet Keirses omschrijving van groei mij denken aan een passage uit *Je mag me altijd bellen* van Karin Kuiper. Hierin merkt de ervaringsdeskundige op dat ze veel heeft gehad aan de uitspraak “fake it till you make it”:

Ik moest zoeken naar het gevoel dat hoorde bij een bepaalde gezichtsuitdrukking en een bepaald enthousiasme, om het een beetje geloofwaardig op mijn gezicht te toveren. En hoe meer ik me inleefde, hoe meer ik die gevoelens ook voor mezelf weer bovenhaalde.⁶⁷

Eerder zagen we dat Kuiper het zich als doel stelt om de bergtop van het ‘normale leven’ te bereiken. Ze hoopt dit zogenaamde normale leven op een bepaalde manier af te dwingen door gezichtsuitdrukkingen en gevoelens uit haar leven voor de dood van haar man naar boven te halen. Het doel hier is hier in eerste instantie dus herstel en niet, zoals bij Keirse het geval is, persoonlijke groei. Keirse merkt namelijk op dat je het beste in jezelf moet activeren om tot positieve transformatie te kunnen komen. In beide boeken, echter, leidt de weg tot het doel van rouw van buiten naar binnen. Door je op een bepaalde manier in de buitenwereld te gedragen, zo wordt er in beide gevallen gedacht, kunnen er van binnen dingen genezen en veranderen.

Het idee van transformatie komen we tot slot ook tegen in *Ze zeggen dat het overgaat* van Maes en Jansen. Het begrip wordt hier echter niet omschreven als een vorm van groei of als een noodzakelijke aanpassing maar als één van meerdere positieve reacties op verlies, naast assimilatie en accommodatie. Om deze begrippen van elkaar te onderscheiden maken Maes en Jansen gebruik van het beeld van een gebroken vaas: men kan de stukken van de vaas bij elkaar zoeken (assimilatie), proberen om de vaas zo goed mogelijk opnieuw in elkaar te zetten, waarbij de barsten altijd zichtbaar zullen blijven (accommodatie) of men kan met de scherven iets nieuws maken, een mooie mozaïek bijvoorbeeld (transformatie).⁶⁸ Transformatie staat echter niet helemaal op gelijke voet met de andere twee reacties. Die

67 Karin Kuiper, *Je mag me altijd bellen*, 197.

68 Johan Maes en Evamaria Jansen, *Ze zeggen dat het overgaat*, 214-215.

zouden namelijk allebei tot integratie leiden: “Assimilatie en accommodatie leiden tot integratie van het verlies in je leven,” betogen de auteurs, “Dit kan gepaard gaan met [...] een diepgaande verandering van je persoon”.⁶⁹ Het hulpwerkwoord ‘kan’ suggereert hier dus dat positieve transformatie na verlies mogelijk is maar niet per se noodzakelijk. Het uiteindelijk doel is volgens Maes en Jansen integratie van verlies: een vorm van groei waar ik zo meteen op zal terugkomen. Daarnaast lijkt het in het boek van Maes en Jansen vooral om een innerlijke transformatie te gaan, oftewel een transformatie van het zelfbeeld en/of wereldbeeld van de nabestaande. “Je kunt als het ware jezelf heruitvinden. Dit betreft een diepgaande verandering van je persoon, in alle dimensies van je zijn”.⁷⁰ De weg naar transformatie verloopt hier dus – in tegenstelling tot bij Keirse en Kuiper – van binnen naar buiten.

Wat de bespreking hierboven laat zien, is dat er in de zelfhulpboeken op verschillende manieren over transformatie gesproken wordt en dat het begrip verschillende betekenissen en implicaties kan hebben. Soms wordt het gezien als positieve uitkomst van verlies, zelfs het uiteindelijke doel of object van rouw. In dat geval hebben we te maken met een transformatieplot, als subplot van het overkoepelende groeiplot. Andere keren is het een noodzakelijke aanpassing of één van meerdere mogelijke positieve reacties op verlies. Er was dus een zekere *close reading* nodig om te achterhalen of we met betrekking tot het begrip transformatie inderdaad met een plotstructuur te maken hebben.

Het integratieplot

Het begrip integratie is hierboven meerdere malen genoemd. In *Ze zeggen dat het overgaat* van Maes en Jansen, *Met mijn ziel onder de arm* van Fiddelaers-Jaspers en *Je mag me altijd bellen* van Kuiper vormt integratie het uiteindelijke doel of object van rouw. In deze boeken treffen we het integratieplot aan dat een kwetsbaar zelf als subject heeft, zoals we zo meteen zullen zien. “Verlies is niet iets dat we moeten oplossen, maar iets dat we

69 Ibid., 214.

70 Ibid., 214.

integreren in ons Zelf, onze identiteit of onze autobiografie,” concluderen Maes en Jansen bijvoorbeeld in hun laatste hoofdstuk⁷¹. Volgens het integratieplot moet de nabestaande de verlieservaring verweven in een overkoepelend levensverhaal met als gevolg, natuurlijk, dat dit levensverhaal op significante wijze veranderd. Het begrip nabestaande drukt deze verandering uit. Het leven na de dood van een dierbare is namelijk een na-bestaan geworden en komt daarmee in het teken te staan van verlies. Vergelijk dit maar eens met de begrippen slachtoffer, patiënt of rouwende, die allemaal een eindpunt impliceren en daarmee het verlies voorstellen als een fase of periode in het leven en niet als een ervaring die voorgoed het levensverhaal verandert.

Zoals gezegd vormt het kwetsbare zelf het subject van het integratieplot. “Ik ben gewend geraakt aan het gemis,” merkt Karin Kuiper tegen het einde van *Je mag me altijd bellen* op, “ik draag het als mijn favoriete zwarte trui van kostbare wol, het hoort bij mij en maakt me ‘eigen’ en kwetsbaar en zacht”.⁷² Kwetsbaarheid wordt dus gezien als een positief gevolg van een ingrijpende verlieservaring, als een teken dat iemand op een goede manier met dit verlies is omgegaan, namelijk door het zich eigen te maken en in het levensverhaal op te nemen. Het beeld van de kwetsbare zelf kan toegevoegd worden aan het repertoire van andere positieve zelfbeelden die we in de bespreking hierboven tegen zijn gekomen: het gezuiverde zelf, het verwezenlijkte zelf en het getransformeerde of nieuwe zelf. Deze positieve zelfbeelden worden in het corpus tegenover het beeld van het afgesloten zelf geplaatst: een ontwikkeling die het gevolg is van een onjuiste omgang met verlies. We kwamen dit zelfbeeld hierboven tegen in de boeken van Fiddelaers-Jaspers en Keirse. Het afgesloten zelf heeft na een ingrijpende verlieservaring muren om zich heen gebouwd en zondert zich van anderen af uit angst om opnieuw gekwetst te worden.

Het belang van kwetsbaarheid wordt ook bij de andere auteurs bij wie we een integratieplot aantreffen naar voren gehaald. Maes en Jansen spreken bijvoorbeeld van de moed om te midden van alle tegenslagen en verliezen in het leven “zacht en kwetsbaar te blijven als een Turkish Delight”⁷³

71 Ibid., 283.

72 Karin Kuiper, *Je mag me altijd bellen*, 192.

73 Johan Maes en Evamaria Jansen, *Ze zeggen dat het overgaat*, 10.

en ook Fiddelaers-Jaspers merkt op dat rouw ten diepste gaat om de vraag hoe we “kwetsbaarheid en kracht kunnen verbinden [...] hoe we kunnen groeien rondom verlies”.⁷⁴ Wanneer het verlies eenmaal deel uitmaakt van het levensverhaal, en men op een bepaalde manier de eigen kwetsbaarheid heeft weten te omarmen, ontstaat er ruimte om deze verlieservaring en ook de eigen kwetsbaarheid op een bepaalde manier in te zetten in de wereld, aldus Fiddelaers-Jaspers. Persoonlijke kwetsbaarheid kan dus een sociaal of maatschappelijk doel dienen. Hier kan overigens ook een economische dimensie aan kleven. De psycholoog gebruikt bijvoorbeeld haar eigen verlieservaringen “in mijn trainingen, in mijn supervisie en het werken met cliënten, in mijn werk als auteur”.⁷⁵ Blijkbaar valt er dus niet alleen figuurlijke maar ook letterlijke winst te behalen uit verlies – een kwestie die in het literaire domein geïdentificeerd wordt, zoals we met name in hoofdstuk vijf zullen zien. Om te kunnen groeien, moet het subject van het integratieplot de verlieservaring dus actief opnemen in het overkoepelende levensverhaal. Deze plotstructuur vereist een narratieve handeling, hoewel ik in dit onderzoek laat zien dat het verplotten van verlies niet alleen hoeft te leiden tot integratie. Er zijn meerdere constructieve omgangsvormen en doeleinden te bedenken.

De grenzen van het groeiplot

Het is natuurlijk een hoopvol idee dat er winst te behalen valt uit verlies, maar wat zijn eigenlijk de grenzen van het groeiplot? Wordt hier ook op gereflecteerd door de zelfhulpauteurs? Tegen het einde van haar boek plaatst Fiddelaers-Jaspers het groeiplot – wat ze zelf omschrijft als posttraumatische groei, een inmiddels bekend begrip binnen de psychologie – binnen een historische en discursieve context. “Lange tijd was onderzoek naar het goede, dat mogelijk uit omgaan met verlies is voortgekomen ‘not done,’ en daardoor een verborgen gebied in het rouwlandschap,” merkt zij bijvoorbeeld op.⁷⁶ Ook binnen het therapeutische domein bestaan er normen die

74 Riet Fiddelaers-Jaspers, *Met mijn ziel onder de arm*, 12.

75 Ibid., 163.

76 Ibid., 165.

bepalen welke aspecten van rouw aandacht krijgen en welke niet. Pas tegen het einde van de twintigste eeuw verschijnen er volgens Fiddelaers-Jaspers publicaties die de positieve effecten van rouw belichten waardoor het taboe op deze effecten doorbroken kon worden. Het groeiplot blijkt binnen de therapeutische context dus een relatief nieuw zingeavingsmodel te zijn, of beter gezegd: een model dat pas sinds kort door rouwexperts geaccepteerd wordt. Overigens benadrukt de psycholoog in haar boek dat de dood nooit op zichzelf positief is en alleen maar iets positiefs kan oproepen.

Toch blijkt dit nieuwe zingeavingsmodel niet voor iedereen te zijn weggelegd. Niet alleen Fiddelaers-Jaspers maar ook Van den Berg verwijzen naar mensen die er niet in slagen door het verlies heen te groeien. “Als een dierbare sterft, kan het verlangen naar het eigen sterven sterker worden en blijven,” merkt Van den Berg in *Rouwen in de tijd* op, “Het valt buiten het bestek van dit boek om hier meer over te zeggen, maar het is een zeer serieus thema”.⁷⁷ Ook belicht de pastor de kwetsbare positie van ouderen, die tegen het einde van hun leven te maken krijgen met een opeenstapeling van verliezen zonder veel toekomstperspectief te hebben:

Wie almaar ouder wordt moet soms in een zeer ineengeschrompeld levensgebied zijn weg zien te vinden [...] Soms is er te weinig over om nieuwe zin te vinden; je kunt geen nieuwe mogelijkheden ontwikkelen, om je weer aan iemand te hechten en van een ander te houden.⁷⁸

Wat Van den Berg hier dus in feite aangeeft, is dat toekomstperspectief een belangrijke voorwaarde vormt voor het groeiplot. Mensen met weinig toekomstperspectief hebben weinig aan de boodschap dat er groei en ontwikkeling mogelijk is dankzij verlies.

Net als Van den Berg erkent ook Fiddelaers-Jaspers dat niet alle nabestaanden erin slagen opnieuw betekenis aan het leven te geven na een ingrijpende verlieservaring. “Ze kunnen nergens meer van genieten en het ontbreekt hen aan energie om nog iets uit het leven te halen,” merkt ze over

⁷⁷ Marinus van den Berg, *Rouwen in de tijd*, 187.

⁷⁸ Ibid., 182.

deze groep mensen op.⁷⁹ Toch legt ze – net als de andere auteurs in het corpus – de verantwoordelijkheid voor zingeving na de dood van een geliefde in eerste instantie bij de nabestaande zelf neer. Wanneer iemand zich als slachtoffer opstelt, merkt ze bijvoorbeeld op, dan geeft hij of zij de regie over het eigen leven uit handen en daarmee ook de kans om opnieuw betekenis aan dit leven te geven. Het groeiplot veronderstelt dus een actor, oftewel iemand die handelt en doelgericht het doel of object van rouw nastreeft, ongeacht of dat doel nou zuivering, zelfverwezenlijking, transformatie of integratie is, of misschien zelfs wel een andere vorm van groei. Wanneer het groeiplot binnen een bepaalde context het dominante zingeavingsmodel wordt, en daarmee gaat fungeren als norm, kan dat consequenties hebben voor mensen die er niet in slagen op een constructieve manier met rouw om te gaan. In het volgende hoofdstuk zullen we bijvoorbeeld in de *young adult* trilogie van Jojo Moyes het fictieve personage Louisa ontmoeten, die ervan overtuigd is dat ze gefaald heeft omdat ze er – in eerste instantie althans – niet in slaagt om te voldoen aan de sociale verwachting dat ze iets van haar verdriet weet te maken. Mogelijke negatieve effecten van het groeiplot blijven in de zelfhulpboeken echter buiten beschouwing. Voor kritiek op het groeiplot moeten we in het literaire domein zijn, zoals we zullen zien, hoewel we de gedachte van groei als uitkomst van rouw ook daar zullen aantreffen.

De rol van de expert

In dit laatste deel sta ik stil bij de wijze waarop de experts en ervaringsdeskundigen, oftewel de auteurs van de zelfhulpboeken, zich ten aanzien van hun veronderstelde rouwende leespubliek opstellen. De vraag is relevant in het licht van Walters observatie dat nabestaanden in het ideaaltipe de ‘post-moderne dood’ in toenemende mate een voorkeur hebben voor het advies en de expertise van lotgenoten boven de wetenschappelijke kennis en theoretische modellen van academische of professionele experts. Dit lazén we in het vorige hoofdstuk. Hoe gaan de rouwexperts, als Walter gelijk heeft, met

79 Riet Fiddelaers-Jaspers, *Met mijn ziel onder de arm*, 155.

de veranderende norm omtrent persoonlijke ervaring om? Trekken ze in de zelfhulpboeken de sturende rol van zender naar zich toe, door de lezer aan te spreken vanuit een bepaalde gezagspositie? En zo ja, waarop berust dan dit gezag? Of stellen ze zich eerder op als helpers en daarmee, om de land-schapsmetafoor weer aan te halen, als reisgenoten die samen met de lezer het rouwlandschap verkennen. Om deze vragen te beantwoorden, richt ik mijn aandacht op de aanspreekvormen die we in de zelfhulpboeken tegenkomen. Volgens Dolby gebruiken zelfhulpauteurs vaak de eerste persoon meervoud ('wij') en de tweede persoon enkelvoud ('jij') wanneer ze de lezer aanspreken, om zo een vertrouwensband met hun lezer suggereren in de hoop ze van hun ideeën te kunnen overtuigen: "all this is directed towards leading the reader (perhaps even seducing the reader) into an acceptance of his thesis".⁸⁰ Komen we deze informele toon ook in de rouwboeken tegen, of wordt er een meer hiërarchische relatie gesuggereerd tussen de auteur en de lezer?

Auteurs die in hun boeken duidelijk de sturende rol van zender naar zich toe trekken en zich daarbij beroepen op wetenschappelijke kennis van rouw zijn klinisch psycholoog Keirse in het handboek *Helpen bij verlies en verdriet* (en het daarop gebaseerde maar beknoptere *Vingerafdruk van verdriet*) en rouwbegeleiders Maes en Jansen. "Het geheel is gebaseerd op bevindingen uit wetenschappelijk onderzoek," merkt Keirse bijvoorbeeld in de inleiding van *Helpen bij verlies en verdriet* op.⁸¹ En de rouwdocenten vermelden in *Ze zeggen dat het overgaat* dat het van belang is "dat de recente, op wetenschappelijk onderzoek gebaseerde kennis die de laatste jaren over rouw is verzameld, kan worden doorgegeven in dit boek".⁸² De suggestie is dus dat de auteurs een bepaalde gezagspositie bekleden, waarbij Keirse ernaar streeft zijn wetenschappelijke kennis te vertalen naar de alledaagse praktijk van rouw, met als doel de lezer een richtlijn voor het handelen aan te reiken, en Maes en Jansen hun wetenschappelijke kennis als toetssteen gebruiken om rouwmythen in de samenleving te ontkrachten (net als de thanatologen Wortman en Silver, naar wie ik in het vorige hoofdstuk verwees).

⁸⁰ Sandra Dolby, *Self-Help Books*, 45.

⁸¹ Manu Keirse, *Helpen bij verlies en verdriet*, 7.

⁸² Johan Maes en Evamaria Jansen, *Ze zeggen dat het overgaat*, 17.

Hoewel de auteurs zich dus als zender opstellen – of als gids, als we vanuit de landschapsmetafoor denken, die Keirse in zijn werk gebruikt – wordt de lezer in beide boeken op heel verschillende manieren aangesproken. In het handboek van Keirse – de editie uit 2003, ten minste, die ik hier zal aanhalen omdat deze vermeld wordt in het overzicht van het KVB-SMB/GfK – komen we een formele en afstandelijke toon tegen: niet de toon dus die je in een zelfhulpboek zou verwachten. Keirse verwijst bijvoorbeeld naar zichzelf als de auteur en gebruikt het onbepaald persoonlijk voornaamwoord ‘men’ om de lezer aan te spreken: “Bij het lezen van dit boek zal men ongetwijfeld verschillende dingen ontdekken die men fout heeft gedaan,” lezen we bijvoorbeeld.⁸³ Maes en Jansen slaan juist een veel informelere toon aan, hoewel ze zich ook als gidsen opstellen. In *Ze zeggen dat het overgaat* wordt de lezer direct aangesproken: “Je bent misschien op het ogenblik dat je dit boek openslaat geconfronteerd met tragisch verlies in je leven of je hebt al heel wat verlieservaringen meegemaakt en je vraagt je af of je dat ‘nu op een goeie manier’ hebt verwerkt”.⁸⁴ Met behulp van deze meer persoonlijke aanspreekvorm, plaatsen de twee docenten zich dicht bij de lezer dan Keirse dat doet in zijn handboek. Met zijn formele toon lijkt Keirse vooral het wetenschappelijke gehalte van zijn werk te willen benadrukken en daarmee de algemene toepasbaarheid van zijn richtlijnen, terwijl Maes en Jansen eerder een therapeutische toon aanslaan en zich vanuit een positie van gezag in de lezer proberen in te leven, die met allerlei vooroordelen en onjuiste opvattingen van rouw te maken krijgt.

Opvallend is de informele toon in de herdruk van *Helpen bij verlies en verdriet* uit 2017. Het onbepaald voornaamwoord ‘men’ is hierin vervangen door de veel persoonlijkere tweede persoonsvorm ‘jij’: “Als je zelf een ingrijpend verlies of verdriet meemaakt, weet je vaak niet hoe je ermee moet omgaan, omdat je niet goed beseft wat verdriet allemaal met je doet,” spreekt Keirse de lezer direct toe.⁸⁵ Ook laat hij in de herdruk veel vaker ervaringsdeskundigen aan het woord, “vanuit de overtuiging dat zij die de schoenen dragen het best weten waar ze knellen”.⁸⁶ De verandering van toon is mijns inziens

83 Manu Keirse, *Helpen bij verlies en verdriet*, 8.

84 Ibid., 11.

85 Manu Keirse, *Helpen bij verlies en verdriet* (2017), 9.

86 Ibid., 9.

significant, omdat ze lijkt aan te sluiten bij Walters observaties dat er sprake is van een verandering in de waardering van wetenschappelijke expertise en persoonlijke ervaring, ten koste van het eerste. In de laatste herdruk van het handboek benadrukt Keirse veel minder zijn rol als expert of als gids en creëert hij ruimte voor lotgenoten, waarmee hij tegemoet lijkt te komen aan de toenemende vraag naar adviezen die voortkomen uit persoonlijke ervaring.

Ook de psychiater Kübler-Ross en psycholoog Fiddelaers-Jaspers trekken in hun boeken de zenderrol naar zich toe. Een significant verschil met bovengenoemde auteurs is echter dat ze zich niet alleen op hun wetenschappelijke en professionele kennis van rouw beroepen, maar ook iets over hun eigen verlieservaringen loslaten, en zich daarmee in de rol van nabestaande of subject plaatsen, die zich in het rouwlandschap probeert te oriënteren. Zowel Kübler-Ross als Fiddelaers-Jaspers benadrukken dat er, op basis van hun ervaring met verlies, sprake is van een kloof tussen wetenschappelijke kennis van rouw en de persoonlijke beleving ervan. Fiddelaers-Jaspers had bijvoorbeeld niet verwacht lang te hoeven rouwen om haar moeder, omdat haar dood in de lijn der verwachting lag en ze leed aan een ernstige vorm van dementie. Toen ze dus in een depressie belandde, associeerde de psycholoog haar toestand niet meteen met rouw. "Hoe kan het dat een rouwdeskundige haar eigen rouw niet herkent?" vraagt ze zich naar aanleiding van de situatie in de inleiding af, "Rouw is vele malen ingewikkelder dan we vaak denken en je hebt er, als je er middenin zit, geen duidelijk zicht op".⁸⁷ Ook Kübler-Ross merkt in *Over rouw* op dat haar ervaring met sterfenden en nabestaanden niet heeft kunnen voorkomen dat ze haar eigen verdriet jarenlang ontkend en genegeerd heeft. Blijkbaar is het één ding om overzicht van het rouwlandschap te hebben maar geheel iets anders om je als rouwende midden in dit landschap te bevinden. Door dit te erkennen, scheppen de experts ruimte voor de persoonlijke ervaring van verlies en geven ze aan dat hun kennis de beleving van rouw nooit helemaal zal kunnen vatten. Ze lijken daarmee een meer gelijkwaardige relatie met de lezer te suggereren.

Naast de actantiële rol van zender en die van subject, trekken sommige auteurs juist de ondersteunende rol van helper naar zich toe. De auteur stelt

87 Riet Fiddelaers-Jaspers, *Met mijn ziel onder de arm*, 10.

zich, met andere woorden, als een soort reisgenoot op die samen met de lezer het rouwlandschap wil verkennen. Het is de eerste persoon meervoud ('wij') die uiting geeft aan deze (ogenschijnlijk) gelijkwaardige houding tussen auteur en lezer. In *Rouwen in de tijd* van stervensbegeleider en pastor Marinus van den Berg lezen we bijvoorbeeld: "We blijven zoeken naar taal die stem probeert te geven aan de innerlijke beleving".⁸⁸ Op dezelfde manier geeft Jos Brink in *Rouw op je dak* aan dat hij naast de lezer wil lopen:

Ik wil, met jou tegenover me, nee náást me, trachten uit te zoeken wat het is, rouw op je dak. Ik leg je daarbij geen waarheden op, want die heb ik niet voorhanden. Ik kan dus wel voorzichtig met je meegaan. Niet om je te dragen, want dat is onmogelijk. Maar misschien help ik je opnieuw te leren lopen.⁸⁹

Nu schuilt er een zekere tegenstrijdigheid in de woorden "misschien help ik je opnieuw te leren lopen". Het is namelijk meestal een ouder of therapeut die iemand leert lopen. Het beeld drukt dus eerder een hiërarchische dan een gelijkwaardige verhouding tussen de auteur en lezer uit, hoewel Brink zich juist niet in de positie van expert wil plaatsen, zoals de rest van de passage laat zien. Op dezelfde manier suggereert Van den Berg enerzijds dat hij samen met de lezer door het landschap trekt ("We blijven zoeken..."), terwijl hij in dezelfde passage het beeld aanhaalt van een meester en leerling, en daarmee een hiërarchische verhouding tussen de auteur en de lezer suggereert, waarbij hij zichzelf – opvallend genoeg – in de rol van leerling plaatst: "Dit is niet het boek van een meester maar van een leerling, die leert dat luisteren is: je laten corrigeren door de ander [...] Aandacht voor de beleving staat hier voorop".⁹⁰ Hoewel Brink en Van den Berg dus, vanuit de overtuiging dat ervaring belangrijker is dan wetenschappelijke of professionele kennis, beiden de helperrol naar zich toetrekken, blijven ze als zelfhulpauteur de zenderrol vervullen. Brink leidt de lezer namelijk richting herstel, aangezien hij de ziektemetafoor aanhaalt om de rouwervaring vorm en betekenis te verlenen, en Van den Berg stuurt de lezer in de richting van

⁸⁸ Marinus Van den Berg, *Rouwen in de tijd*, 13.

⁸⁹ Jos Brink, *Rouw op je dak*, 10.

⁹⁰ Marinus van den Berg, *Rouwen in de tijd*, 13.

persoonlijke groei en ontwikkeling. Desalniettemin ondersteunt de wens van de twee geestelijken om een meer gelijkwaardige relatie tussen expert en nabestaande te bewerkstelligen Walters observatie dat persoonlijke ervaring in toenemende mate gezaghebbend is.

Onder de noemer rouwverwerking komen we, tot slot, ook twee boeken van ervaringsdeskundigen tegen, namelijk de briefwisseling tussen Feijen en Grün en het boek van Kuiper. De ervaringsdeskundige wordt dus blijkbaar gezien als gezaghebbend in de rouwwereld, naar wiens perspectief geluisterd moet worden. Dit zien we bijvoorbeeld duidelijk met het boek van Kuiper, *Je mag me altijd bellen*. De landelijke kranten besteden nauwelijks aandacht aan haar⁹¹, maar ze wordt in drie van de zelfhulpboeken uit mijn corpus aangehaald, namelijk in *Met mijn ziel onder de arm* van Fiddelaers-Jaspers, *Ze zeggen dat het overgaat* van Maes en Jansen en in de laatste editie van *Helpen bij verlies en verdriet* van Manu Keirse.⁹² De experts gebruiken sommige van haar anekdotes om hun claims te onderbouwen of om te laten zien hoe wetenschappelijke ideeën aansluiten bij de geleefde wereld. Maes en Jansen onderbouwen met behulp van passages uit Kuipers boek de claim dat rouw een heen-en-weer bewegen is tussen verlies- en herstelgerichte processen. Haar ervaring bevestigt volgens hen dus de validiteit van het Dual Proces Model van Stroebe en Schut (besproken in hoofdstuk één).

Kuiper belicht in *Je mag me altijd bellen*, op basis van haar persoonlijke ervaring, goedbedoelde maar weinig behulpzame opmerkingen. “En zo ben ik dus een lastig mens geworden,” lezen we, “Want hoewel we in het begin alleen nog maar ‘grote emoties’ voelen en ‘onbelangrijke’ dingen er aan de ene kant nauwelijks meer toe doen, kunnen we ons aan de andere kant buitengewoon ergeren aan onschuldige, goedbedoelde opmerkingen en adviezen van onze medemens”.⁹³ De titel van het boek verwijst naar zo’n goedbedoelde maar nutteloze uitnodiging: “Dat zinnetje, hoe goed bedoeld en welgemeend ook, laat ons met lege handen achter,” merkt ze erover op.⁹⁴ De

91 Dit zeg ik op basis van een zoektocht in de database van LexisNexis, waar ik alleen een interview met Kuiper in *Trouw* kon vinden.

92 Riet Fiddelaers-Jaspers, *Met mijn ziel onder de arm*, 123; Johan Maes en Evamaria Jansen, *Ze zeggen dat het overgaat*, 144; Manu Keirse, *Helpen bij verlies en verdriet* (2017), 317.

93 Karin Kuiper, *Je mag me altijd bellen*, 16.

94 Ibid., 17.

eerste persoon meervoud ('wij') en het bezittelijk voornaamwoord ('ons') in bovengenoemde citaten laten zien dat Kuiper veronderstelt dat ze *namens* andere nabestaanden spreekt – wat natuurlijk het idee van uniciteit ietwat problematisch maakt: de unieke ervaring kan andere ervaringen niet representeren, omdat er geen of weinig overeenkomsten tussen de ervaringen zouden moeten bestaan. In het boek van Kuiper wordt de persoonlijke ervaring van de auteur dus veralgemeend, onder meer met behulp van de metafoor van het kraterlandschap, zoals we zagen. Hierdoor krijgt de ervaring dezelfde functie te vervullen als wetenschappelijke of professionele kennis over rouw en kunnen we constateren dat ook het boek van de ervaringsdeskundige een didactische functie vervult, net als de zelfhulpboeken van de experts.

Slotopmerkingen

In bijna alle besproken zelfhulpboeken treffen we de overtuiging aan dat rouw een unieke ervaring is. Toch blijken de auteurs slechts een beperkt aantal terugkerende metaforen, zelfbeelden en plotstructuren aan te reiken om deze ervaring op positieve wijze te kaderen. De routes die ze uitstippelen, om de landschapsmetafoor nogmaals te gebruiken, leiden bijvoorbeeld allemaal tot de conclusie dat er een zekere vorm van persoonlijke groei mogelijk is dankzij verlies. Daarnaast keert bijna iedereen zich tegen de ziektemetafoor vanuit de overtuiging dat rouw een natuurlijke reactie is op een verliessituatie en dat herstel nooit helemaal mogelijk zal zijn. Zelfs Jos Brink, die als enige de ziektemetafoor op positieve wijze inzet, laat zich uiteindelijk kritisch uit over de invloedrijke rol van de medische zorg in sterfen en rouwprocessen.⁹⁵ Dat bepaalde denkbeelden van rouw aan het eind van de twintigste en begin van de eenentwintigste eeuw binnen de Nederlandse, en wellicht Westerse, context in ongenade zijn geraakt, betekent echter niet dat ze niet langer meer deel uitmaken van een gedeeld cultureel repertoire. Sterker nog, deze denkbeelden vervullen nog altijd een belangrijke functie in het rouwlandschap, namelijk als wegwijzers die ervoor moeten zorgen

95 Jos Brink, *Rouw op je dak*, 87.

dat de nabestaande geen verkeerde afslag neemt, maar de route blijft volgen die zal leiden tot een geaccepteerde omgang met rouw. Als de rouwervaring al uniek is, dan is ze dat na het lezen van een zelfhulpboek in ieder geval niet meer.

Volgens de socioloog Eva Illouz, die ik in de inleiding van het hoofdstuk aanhaalde, reiken zelfhulpboeken naast metaforen en narratieve schema's ook bepaalde tegenstellingen aan op basis waarvan de hoofdpersoon van het therapeutische discours – 'het zelf' – beter begrepen en, aldus Illouz, eindeloos verbeterd kan worden. Zo troffen we bijvoorbeeld de tegenstelling aan tussen het kwetsbare en het afgesloten zelf. Eerstgenoemde is een zelf dat de verlieservaring op een goede manier heeft weten te integreren in zijn of haar levensverhaal, terwijl laatstgenoemde iemand is die zich van anderen heeft afgesloten en die uit zelfbescherming muren om zich heeft heen gebouwd. Tegelijkertijd komen we in de zelfhulpboeken ook een tegenstelling tegen tussen de nabestaanden en zijn of haar sociale omgeving, oftewel 'de anderen'. Deze omgeving wordt vaak in de actantiële rol van tegenstander geplaatst omdat ze onwetend zou zijn inzake rouw, en daarom onjuiste vooronderstellingen en verwachtingen zou hebben ten aanzien van de nabestaanden, bijvoorbeeld dat rouw binnen een bepaalde tijd verwerkt kan worden. In sommige boeken worden 'de anderen' zelfs voorgesteld als medeplichtigen in de medicalisering van rouw, omdat ze vanuit onmacht en onvermogen de nabestaanden te snel naar medische en psychologische experts zouden doorverwijzen. Terwijl de nabestaande dus aangemoedigd wordt om zich open te blijven stellen voor andere mensen, wordt er in de zelfhulpboeken, ironisch genoeg, tegelijkertijd een barrière opgeworpen om dit contact te leggen, in de vorm van een stereotiep beeld van deze 'anderen'.

In de volgende twee hoofdstukken duiken we verder het rouwrepertoire in, op zoek naar zingevingspatronen en normatieve opvattingen van rouw in het literaire domein. We zullen zien dat de auteurs van zowel fictionele als autobiografisch geïnspireerde rouwboeken grotendeels gebruik maken van dezelfde patronen en motieven die we onder meer in dit hoofdstuk zijn tegengekomen, alleen worden deze culturele materialen vaak verschillend bespeeld en gewaardeerd. Het beeld van het afgesloten zelf, bijvoorbeeld, wordt in sommige boeken veel positiever gewaardeerd en hoewel het groeiplot wel degelijk aanwezig is in de literaire context, voert ze zeker niet de

boventoon. Het idee dat er winst uit verlies te behalen valt, wordt in literaire werken – en discussies daarover – soms zelfs zeer kritisch voorgesteld. Van verlies valt niets te maken, luidt de overtuiging van sommige literaire critici en schrijvers, en iedere poging tot narratieve zingeving en zelfs tot kunst moet opgevat worden als de exploitatie van intiem kapitaal.

HOOFDSTUK 4

Met een lach en een traan. Over de verbeelding van rouw in romans

“In the imagination, everything can be restored, everything mended, wounds healed, stories ended”.

Helen MacDonald, *H is for Hawk*¹

Er is, met betrekking tot rouw, iets opmerkelijks aan de hand in de literatuur van de vroege eenentwintigste eeuw. “En dát is onmiskenbaar een trend,” lezen we in het *Nederlands Dagblad* van maart 2012, “dat auteurs als P.F. Thomése, A.F.Th. van der Heijden, Hester Knibbe of Anna Enquist [...] hun verdriet in literair opzicht hebben aangewend”.² Binnen de kaders van dit onderzoek is dit een opmerkelijke observatie. In hoofdstuk twee lezen we immers dat het taboe op de dood in de jaren negentig weliswaar beslecht was, maar dat er in Nederland nog altijd weinig van nabestaanden zelf gehoord werd. Die zouden niet het risico willen lopen om in het openbaar door het verdriet overmand te worden en zo statusschade op te lopen. Als we het *ND* moeten geloven, dan lijkt hier echter voorzichtig verandering in te zijn komen. De literaire trend zou duiden op meer openheid in de rouwbeleving.

In de laatste twee hoofdstukken van het boek richt ik mijn aandacht op bestsellers over rouw uit het literaire domein. De boeken zijn tussen 2000

1 Helen MacDonald, *H is for Hawk* (London: Vintage Books, 2014), 248.

2 Geen titel in het *Nederlands Dagblad* van 17 maart 2021: <https://advance.lexis.com/api/document?collection=news&id=urn:contentItem:556B-7431-JCT5-11HH-00000-00&context=1516831>.

en 2016 op de CPNB Top 100 lijsten verschenen. In dit vierde hoofdstuk staan rouwromans centraal, die we op deze lijsten aantreffen. Zo noem ik boeken over rouw met een overwegend fictioneel karakter, die ook als fictie op de markt gezet worden. In het volgende hoofdstuk bespreek ik autobiografisch geïnspireerde werken, oftewel boeken die in meer of mindere mate over het persoonlijke verlies van de auteur gaan. Zoals ik in de algemene inleiding schreef, kleven er verschillende verwachtingen en oordelen aan de genres en daarom heb ik ervoor gekozen de CPNB-bestsellers in twee hoofdstukken te bespreken.

De fictionele bestsellers in dit hoofdstuk worden door Nederlandse critici in landelijke kranten met enig dedain besproken. Het zouden trantentrekkers zijn met stereotype personages die inspelen op de emoties van het grote publiek. Volgens de critici hoeven we de romans dus niet al te serieus te nemen, al helemaal niet met betrekking tot het serieuze onderwerp van de dood. Er wordt naar mijn weten dan ook niet naar deze romans verwezen in recensies over zogenaamde rouwliteratuur in 'kwaliteitskranten' en ook niet in literatuurwetenschappelijk studies naar rouw. In het hierboven geciteerde artikel uit het *ND* wordt er bijvoorbeeld alleen verwezen naar algemeen-erkende literaire schrijvers die over hun eigen verdriet schrijven, en niet naar de fictie-auteurs die in dit hoofdstuk centraal staan.

Toch wil ik laten zien dat de fictionele romans wel degelijk iets zinnigs over het onderwerp van rouw te melden hebben. Sterker nog, we zullen in het literaire rouwdiscours de vooronderstelling tegenkomen dat populaire cultuuruitingen – een noemer waar de goed verkochte rouwromans onder geschaard lijken te worden – een rol spelen in het verspreiden van de 'onjuiste' opvatting dat rouw verwerkt moet worden, door de aandacht op de toekomst te richten en de band met de overledene te verbreken. Het is dus wel degelijk de moeite waard populaire fictie eens nader te bestuderen.

Het hoofdstuk omvat drie delen. In het eerste deel laat ik zien dat de rouwromans en/of hun verfilming in landelijke kranten worden neergezet – of eigenlijk weggezet – als publiekswerken die vooral ter vermaak van het lees- en kijnpubliek dienen. Ook belicht ik hier de hierboven genoemde vooronderstelling dat populaire cultuurvormen – in tegenstelling tot de

‘hogere’ kunsten – het idee van rouwverwerking in de hand zouden werken. We komen deze vooronderstelling onder meer tegen in het Engelstalig onderzoek naar rouwliteratuur van Tammy Clewell. Vervolgens onderzoek ik in het tweede deel welke plotstructuren we aantreffen in de fictionele bestsellers en welke opvattingen de boeken verspreiden met betrekking tot de duur en het eindpunt van rouw en ook met betrekking tot de band met de overledene. Werken de romans inderdaad het idee van rouwverwerking in de hand? In het laatste deel van het hoofdstuk reflecteer ik op de plek die de rouwromans innemen in het cultureel repertoire. Ik zal hier – met een verwijzing naar wat ik de autobiografische bias zal noemen – proberen te verklaren waarom de romans een minder prominente plaats in het repertoire lijken in te nemen dan de autobiografisch geïnspireerde bestsellers, die in het volgende hoofdstuk besproken zullen worden.

Tranentrekkers en enkele andere vooronderstellingen

Zowel de fictionele rouwromans als de autobiografisch geïnspireerde werken staan vermeld op de CPNB Top 100 lijsten die tussen 2000 en 2016 zijn vrijgegeven. In beide gevallen hebben we dus met bestsellers te maken. Op basis van mijn voorkennis van de boeken en de boektitels heb ik een eerste selectie gemaakt van boeken op de bestsellerlijst die vermoedelijk over rouw gaan. De selectie heb ik verder versmald op basis van twee criteria: de boeken vallen onder NUR-code 301 (“literaire roman, novelle”) en 302 (“vertaalde literaire roman, novelle”) en de boeken bieden een antwoord op de vraag hoe er in het verhaal met de dood van een dierbare wordt omgegaan. Om te bepalen of rouw in de boeken een hoofdthema is heb ik recensies op bol.com geraadpleegd. Uiteindelijk heb ik twintig boeken van de bestsellerlijsten helemaal gelezen, waarna er alsnog vijf afvielen omdat ze geen of onvoldoende antwoord op bovengenoemde vraag leverden. De volgende Nederlandse en vertaalde romans heb ik uiteindelijk geselecteerd om hier te bespreken:

Rouwromans	Verkochte exemplaren volgens de CPNB Top 100
Renate Dorrestein, <i>Zolang er leven is</i> (Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij Contact). <u>Eerste druk:</u> 2004 <u>Gelezen druk:</u> 2005, 4^e druk <u>Laatste druk:</u> 2017 (druk onbekend)	2004: 35.000 tot 40.000 verkochte exemplaren
Erica James, <i>Zussen voor altijd</i>, vertaald door Saskia Tijsma/MegaTekst (Utrecht: De Fontein). <u>Eerste druk:</u> 2006 <u>Gelezen druk:</u> 2010, 17^e druk <u>Laatste druk:</u> 2015, 22^e druk <i>Opmerking:</i> De oorspronkelijke titel is <i>Love and Devotion</i> (London: Orion, 2004).	2009: 40.000 tot 50.000 verkochte exemplaren
Cecilia Ahern. <i>P.S. Ik hou van je</i>, vertaald door Uitgeverij Prometheus en Inge Vlassembler (Amsterdam: Uitgeverij Prometheus). <u>Eerste druk:</u> 2004 <u>Gelezen druk:</u> 2010, 32^e druk <u>Laatste druk:</u> 2017, 41^{ste} druk <i>Opmerking:</i> De oorspronkelijke titel is <i>PS: I Love You</i> (London: HarperCollins, 2003). In 2019 is het vervolg verschenen, <i>Postscript</i> (London: HarperCollins). In 2020 verscheen de Nederlandse vertaling: <i>De PS I love You club</i> (Amsterdam: Uitgeverij Luitingh-Sijthoff).	2008: 50.000 tot 60.000 verkochte exemplaren
Tatiana de Rosnay. <i>Die laatste zomer</i>, vertaald door Artemis & co en Iris van der Blom (Amsterdam: Artemis & co). <u>Eerste druk:</u> 2009 <u>Gelezen druk:</u> 2010, 17^e druk <u>Laatste druk:</u> 2015, 44^{ste} druk <i>Opmerking:</i> De oorspronkelijke titel is <i>Boomerang</i> (Paris: Héloïse d'Ormesson, 2009).	2010: 150.000 tot 200.000 verkochte exemplaren 2011: 40.000 tot 50.000 verkochte exemplaren

Jojo Moyes, <i>Voor jou</i>, vertaald door Anna Livestro (Utrecht: Uitgeverij De Fontein). <u>Eerste druk:</u> 2013 <u>Gelezen druk:</u> 2016, 33^{ste} druk <u>Laatste druk:</u> 2018, 39^{ste} druk <i>Opmerking:</i> Volgens de website van de uitgeverij zijn er van dit boek wereldwijd meer dan 32 miljoen exemplaren verkocht.³ De oorspronkelijke titel is <i>Me Before You</i> (London: Joseph, 2012).	2016: 50.000 tot 60.000 verkochte exemplaren
Jojo Moyes, <i>Een leven na jou</i>, vertaald door Anna Livestro (Utrecht: Uitgeverij De Fontein). <u>Eerste druk:</u> 2016 <u>Gelezen druk:</u> 2016, 5^e druk <u>Laatste druk:</u> 2018, 12^e druk <i>Opmerking:</i> De oorspronkelijke titel is <i>After You</i> (London: Michael Joseph, 2015). In 2018 is het derde boek verschenen, <i>Still Me</i> (London: Michael Joseph). In 2019 verscheen de Nederlandse vertaling, <i>Voor mij</i> (Utrecht: De Fontein).	2016: 30.000 tot 40.000 verkochte exemplaren⁴

In bovengenoemde boeken ontmoeten we personages die op verschillende manieren met de dood van een dierbare omgaan en leren omgaan. Drie van zijn boeken zijn ook verfilmd, namelijk *P.S. I hou van je*, *Die laatste zomer* en *Voor jou*.

Nu worden de rouwromans en/of hun verfilming in landelijke kwaliteitskranten slechts lauwtjes ontvangen. De critici zetten de boeken en/of films meestal weg als makkelijke tranentrekkers waarvan we het perspectief op rouw we niet al te serieus hoeven te nemen. In *De Volkskrant* merkt een recensent naar aanleiding van *Die laatste zomer* op dat de auteur Tatiana de Rosnay volgens een bepaalde receptuur schrijft: “literatuurerdige boeken, die zich afspelen in de Parijse upperclass, met archetypische karakters, psychologie van de koude grond, uitgebreide families, en een zoektocht die

3 De website is te vinden via de volgende link www.uitgeverijdefontein.nl/jojo-moyes/ (laatst bekeken op 31 mei 2021).

4 Jojo Moyes, *Voor mij*, vertaald door Anna Livestro (Utrecht: Uitgeverij De Fontein, 2018, 1^{ste} druk). Het laatste deel van de trilogie is na 2016 verschenen en valt, strikt genomen, dus buiten mijn corpus, hoewel ik dit deel wel meeneem in mijn analyse van het verhaal van Louisa.

leidt tot een katharsis”.⁵ Deze woorden klinken allesbehalve lovend in de oren. Ook de verfilming van *Me Before You* van Jojo Moyes wordt in het *NRC Handelsblad* omschreven als een ‘formulefilm’: “een goed geoliede machine die recht op zijn doel afgaat: de kijker ten minste een brok in de keel bezorgen, zo niet de tranen laten lopen”.⁶ De roman zelf wordt in de krant niet besproken terwijl de *New York Review of Books* Moyes een “emotional typhoon” noemt die heel goed weet dat dat haar eerste roman een echte tranentrekker is, oftewel “a real weepy”.⁷ Zelfs de roman van Renate Dorrestein, *Zolang er leven is*, wordt koeltjes besproken, al wordt haar vakmanschap erkend. Het boek zou “het soort amusement van het betere televisiedrama” bieden, volgens Arjen Fortuin in het *NRC Handelsblad*, namelijk “hoog tempo, veel personages worden vlot gekarakteriseerd, waarbij wel de suggestie van diepe gronden wordt gewekt, zonder dat die werkelijk worden uitgediept”.⁸ Als we de critici moeten geloven dan blinken de romans en/of hun verfilming dus vooral uit in clichématigheid en hebben ze hun succes vooral te danken aan het feit dat ze handig weten in te spelen op de emoties van het grote publiek. Over de wijze waarop de personages in de boeken met rouw omgaan wordt verder niets gezegd.

In bovengenoemde recensies lees ik elementen terug van wat Gillis Dorleijn en collega’s in *Literatuur* de ‘modernistische literatuuropvatting’ noemen. Voor deze opvatting geldt dat men een scherp onderscheid maakt tussen “élitaire highbrowliteratuur” en “meer populaire cultuurvormen”.⁹ Aanhangers van deze literatuuropvatting zouden de esthetische functie van boeken verkiezen boven de didactische en/of vermaaksfunctie en vooral de esthetica van breuken en vernieuwingen weten te waarderen. Door de romans en/of hun verfilming te omschrijven als ‘formulistisch’ en dus

5 Wineke de Boer, ‘Een onweerstaanbaar Parijs’ briesje; fictie. De succesvolle receptuur van romanière Tatiana de Rosnay, in *De Volkskrant* van 17 juli 2009.

6 André Waardenburg, ‘Zelfs grootste cynicus niet bestand tegen ‘Me Before You’ in het *NRC Handelsblad* van 15 juni 2016.

7 Liesl Schillinger, ‘Cost of Care’ in de *New York Times* van 4 januari 2013. www.nytimes.com/2013/01/06/books/review/me-before-you-by-jojo-moyes.html (laatst bekeken op 1 juni 2021).

8 Arjen Fortuin, ‘Schrijver Renate Dorrestein eindigt met een cliffhanger’ in *NRC Handelsblad* van 19 november 2004.

9 Gillis Dorleijn, Dirk de Geest en Pieter Verstraeten, *Literatuur*. Elementaire deeltjes, 50 (Amsterdam: AUP, 2017), 163.

allesbehalve vernieuwend en door te suggereren dat de verhalen vooral een vermaaksfunctie dienen, lijken critici te willen signaleren dat we met publiekswerken te maken hebben en daarmee met een minderwaardig genre.

Niet alleen in recensies maar ook in literatuurwetenschappelijk onderzoek over rouw komen we bepaalde vooronderstellingen tegen die de waardering van rouwboeken lijkt te beïnvloeden. In enkele Engelstalige literatuurwetenschappelijke studies over rouw die na de millenniumwisseling zijn verschenen kwam ik bijvoorbeeld de vooronderstelling tegen dat populaire cultuuruitingen opvattingen verspreiden die het idee van rouwverwerking in de hand werken. In *Mourning, Modernism and Postmodernism* van Tammy Clewell, bijvoorbeeld, komen we het onderscheid tegen tussen therapeutische en literaire rouwopvattingen. Terwijl we volgens Clewell in de twintigste eeuw te maken krijgen met het therapeutische imperatief om rouw zo snel mogelijk af te ronden door de band met de overledene te verbreken en de blik op de toekomst te richten, zouden modernistische en postmodernistische literatuur en poëzie zich volgens haar juist tegen deze norm verzetten door onder meer het belang van ontroostbaarheid te benadrukken en ook de blijvende band met de overledene.

Similar to their modernist precursors, in fact, postmodern writers exhibit hostility toward consolation and its therapeutic imperative to finish the work of mourning. The postmodern writers in my study discover in their modernist forebears a more vital relationship to loss, as well as a politics and ethics of mourning in the refusal of consolation and the obligation not to heal but to sustain bereaved memory for the work of establishing new constellations for identity and culture.¹⁰

Met haar onderzoek probeert Clewell het beeld bij te stellen dat modernistische literatuur slechts een esthetische vorm van troost zou bieden – “an aesthetic form of consolation”¹¹ – en verder niet zou aanzetten tot sociale en politieke reflectie en verandering. Net als de modernisten zouden de postmodernisten volgens haar de burgerlijke ideologieën blootleggen

10 Tammy Clewell, *Mourning, Modernism, Postmodernism*, 13.

11 Ibid., 3.

die aan bepaalde troostvormen ten grondslag zouden liggen en daarmee het kapitalistische status quo uitdagen waarin alles en iedereen vervangbaar geacht wordt. Clewells betoog laat zien hoe ook in de analyse zelf normatieve accenten worden gelegd en waarden-beladen opvattingen over rouw en het rouwproces een rol spelen.

Zo een literaire norm van ontroostbaarheid die we in Clewells onderzoek tegenkomen, treffen we ook aan in ander Engelstalig onderzoek over rouw. R. Clifton Spargo spreekt in *The Ethics of Mourning* bijvoorbeeld van “the anticonsolatory forms of literary grief,” oftewel het literaire verzet tegen het idee van troost en verwerking¹². En in het werk van Alessia Ricciardi, *The Ends of Mourning*, komen we de vooronderstelling tegen dat populaire cultuuruitingen het idee van rouwverwerking in de hand zouden werken en daarmee de overtuiging dat rouw afgerond en afgesloten kan worden: “consumerist popular culture might be understood to present itself as operating beyond the necessity of mourning”.¹³ De studies laten zien dat in literatuurwetenschappelijk onderzoek naar rouw opvattingen over rouw verweven raken met bepaalde literatuuropvattingen, opvattingen over de vormgeving en functies van ‘goede’ of ‘echte’ literatuur. Daar wil ik wel meteen aan toevoegen dat het in de modernistische en postmodernistische literatuur in deze studies niet alleen om de dood van een dierbare gaat maar ook om veelomvattender en abstractere verliezen. Clewell somt deze verliezen als volgt op: “the slaughter of war, modernization of culture, and the disappearance of God and tradition”.¹⁴ Volgens de auteurs zou de therapeutische norm van ‘rouwverwerking’ het trauma van deze gebeurtenissen en ontwikkelingen verbloemen.

Daarnaast wil ik benadrukken dat Clewell en haar collega's verwijzen naar een therapeutische norm die weliswaar in de twintigste eeuw een prominente rol speelde terwijl ik boeken bestudeer die aan het begin van de eenentwintigste eeuw zijn verschenen. Zoals ik in het vorige hoofdstuk liet zien vindt er een verschuiving plaats binnen de therapeutische context – in

12 R. Clifton Spargo, *The Ethics of Mourning: Grief and Responsibility in Elegiac Literature* (Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press, 2004), 13.

13 Alessia Ricciardi, *The Ends of Mourning: Psychoanalysis, Literature, Film. Cultural Memory in the Present* (Stanford, California: Stanford University Press, 2003), 5.

14 Tammy Clewell, *Mourning, Modernism, Postmodernism*, 1-2.

Nederlandse zelfhulpboeken, tenminste – van een norm waarin de nadruk wordt gelegd op verwerking naar een norm waarin het idee van posttraumatische groei centraal staat, ofwel de verwachting dat er een zekere persoonlijke winst te behalen valt uit verlies. Ook is er aandacht gekomen voor het blijvende belang van de overledene in het leven van de nabestaanden en daarmee van het belang van het verleden voor het heden. Mijns inziens kan de onderzoeksvraag in dit hoofdstuk dus worden aangescherpt: verspreiden de veelgelezen rouwromans opvattingen van rouw die dicht bij het idee van rouwverwerking komen dan bij het nieuwe idee van posttraumatische groei? Met behulp van een plotanalyse hoop ik deze vraag in het tweede deel van het hoofdstuk te kunnen beantwoorden.

Tot slot wil ik nog een kanttekening plaatsen bij het oordeel dat we met vermaaksboeken te maken hebben. De kritiek op de boeken komt namelijk vanuit een bepaalde hoek (Nederlandse critici) en wordt via een bepaald medium (landelijke kwaliteitskranten) verspreid, die een bepaald publiek voor ogen hebben. Wanneer we recensies van ‘gewone’ lezers raadplegen, die bijvoorbeeld te vinden zijn op blogs, dan blijkt het tranentrekkende gehalte van de boeken helemaal geen belemmering te vormen voor een positieve waardering van de boeken. Integendeel. Over *P.S. Ik hou van je* van Cecilia Ahern schrijft ene Rachel bijvoorbeeld: “Ik heb het verhaal met een lach en een traan gelezen”.¹⁵ Jojo Moyes, die zelfs een hele schare aan jonge bloggende fans in Nederland blijkt te hebben, wordt zelfs ronduit geprezen om haar trilogie over Louisa. “Louisa voelde als een lieve vriendin waar ik geen afscheid van kon nemen,” schrijft Dagmar¹⁶. “Het verhaal is vlot geschreven en is een prettige mix van lief en leed,” schrijft Iris, “De strijd van Louisa om haar leven weer op te pakken is duidelijk in beeld gebracht en de worstelingen zijn herkenbaar voor velen”.¹⁷ “Haar kledingstijl is uniek, haar gevoel voor humor is geweldig,” prijzen Esther en Tina de boeken, “ze is herkenbaar onhandig en komt in de meest bizarre situaties terecht. We

15 Rachel, ‘Recensie: P.S. I Love You van Cecilia Ahern’ op 4 augustus 2016 op bookbarista.nl: <http://www.bookbarista.nl/tag/p-s-i-love-you-van-cecelia-ahern/> (laatst bekeken op 9 juni 2021).

16 Dagmar Valerie, ‘Een ode aan Jojo Moyes’ op bydagmarvalerie.nl: <http://www.bydagmarvalerie.nl/books/een-ode-aan-jojo-moyes/> (laatst bekeken op 9 juni 2021).

17 Irene, ‘Een leven na jou: recensie’ op 16 maart 2016 op wijtestenhet.nl: www.wijtestenhet.nl/een-leven-na-jou-recensie/ (laatst bekeken op 9 juni 2021).

LOVE Lou!”¹⁸ De boeken worden in deze blogs duidelijk langs een andere meetlat gelegd dan die de critici hanteren. Herkenbaarheid en emotionele betrokkenheid blijken belangrijke criteria te zijn voor een positieve waardering van de romans. Ook Dorresteins oeuvre, waar *Zolang er leven is* bij hoort, wordt in de kwaliteitskranten door sommigen geprezen als laconieke verhalen “over een zwaar onderwerp, gewelddadige verwickelingen die geestig belicht worden, met een verrassende maar ook hartverscheurende ontknoping”.¹⁹ Kortom, het oordeel dat we met op vermaak gerichte tranentrekkers te maken hebben, is slechts betrekkelijk. Toch roept het de vraag op welke vooronderstellingen en overtuigingen met betrekking tot rouw achter dit waardenoordeel schuilgaan.

Rouwplots en rouwverwerking

Na deze beschouwing over enkele vooronderstellingen en verwachtingen die we in het literaire rouwdiscours aantreffen, zal ik in dit tweede deel van het hoofdstuk onderzoeken welke rouwplots we in de vermeende tranentrekkers tegenkomen en of de boeken inderdaad het idee van rouwverwerking in de hand werken. Met andere woorden, verspreiden ze het idee dat rouw een duidelijk eindpunt heeft dat (zo snel mogelijk) behaald kan worden door de band met de overledene te verbreken en de aandacht vooral op de toekomst te richten? We zullen in de rouwromans dezelfde motieven aantreffen als in de zelfhulpboeken, namelijk groeien, herstellen en zoeken, maar deze motieven hebben in dit hoofdstuk andere betekenissen en implicaties voor de omgang met verlies. Hoewel we in de meeste romans een combinatie van deze motieven tegenkomen, heb ik de romans in de analyse hieronder op basis van het dominante motief van hun plot ingedeeld.

18 Esther en Tina, ‘7 redenen om ‘Voor jou’ van Jojo Moyes te lezen...’ op 11 juli 2018 op lekkerlezenlekkerboek.nl: www.lekkerlezenlekkerboek.nl/nieuws/7-redenen-om-voor-jou-van-jojo-moyes-te-lezen/ (laatst bekeken: 9 juni 2021).

19 Janet Luis, ‘Dorrestein exploreerde laconiek het menselijke mijneveld’ in het *NRC Handelsblad* van 7 mei 2018.

Het groeiplot

We treffen het overkoepelende motief van groeien aan in de trilogie van Jojo Moyes en de debuutroman van Cecilia Ahern. De trilogie van Moyes gaat over de relatie tussen Louisa Clark en de zwaar gehandicapte Will Traynor (*Voor jou*), Louisa's worsteling om met de zelfgekozen dood van Will om te gaan, die haar de boodschap achterlaat om haar grenzen te verleggen en voluit te leven (*Een leven na jou*), en het nieuwe leven dat Louisa opbouwt in New York (*Voor mij*). In *P.S. Ik hou van je* van Cecilia Ahern ontmoeten we een negenentwintigjarige Holly die met behulp van de opdrachten die haar overleden man Gerry haar achterlaat een nieuw leven probeert op te bouwen. De boodschap in beide verhalen is dat er iets van het verlies te maken valt. Sterker nog, de jonge hoofdpersonages leren dankzij de verlieservaring om op eigen benen te staan en zich te ontplooiën tot zelfstandige en zelfverzekerde jonge vrouwen. We hebben hier te maken met wat ik het volwassenwordingsplot wil noemen, een variant op het groeiplot. In mijn bespreking hieronder zal ik eerst wat dieper op dit subplot ingaan voordat ik enkele normatieve opvattingen belicht met betrekking tot het einde en de duur van rouw en de rol van de overledene in het leven van de nabestaande die door middel van deze plotstructuur verspreid worden.

De rouwervaring vormt zowel in de trilogie van Moyes als in de debuutroman van Ahern een sleutelmoment in het ontwikkelingsproces van de hoofdpersonages. Aan het begin van *P.S. Ik hou van je* ontmoeten we het personage Holly: weduwe, werkloos en zonder duidelijk toekomstperspectief. Al haar kaarten had ze ingezet op een leven samen met Gerry, die ze op de middelbare school had ontmoet, en daarom had ze het ook niet nodig gevonden om verder te studeren of te reizen. Ze modderde in haar baantjes wat aan totdat Gerry opeens ongeneeslijk ziek werd en kwam te overlijden. "Wat arrogant van hen beiden om het ouder worden nooit als een prestatie en een uitdaging te zien. Ouder worden was juist iets dat ze zo graag wilden vermijden," lezen we op de eerste pagina van de roman.²⁰ Wanneer we het eindpunt van het verhaal echter met het beginpunt vergelijken dan wordt meteen duidelijk dat er sprake is van een positieve ontwikkeling. "Ze dacht

20 Cecilia Ahern, *P.S. Ik hou van je*, 6.

aan wat ze geleerd had, wie ze eens was en wie ze nu was geworden,” lezen we in het epiloog, “Ze had nu werk dat ze met heel veel plezier deed en had genoeg vertrouwen in zichzelf om naar datgene te reiken wat ze wilde hebben”.²¹ Dankzij de verlieservaring dus heeft Holly geleerd om op eigen benen te staan en haar plek in de werkende wereld te vinden.

Het groeiplot komen we ook tegen in de trilogie van Moyes en daarmee de boodschap dat er iets goeds uit verlies kan voortkomen. In eerste instantie lijkt het hoofdpersoonage Louisa zich tegen deze boodschap te verzetten. In een bijeenkomst van de lotgenotengroep En Nu Verder, waar ze zich in *Een leven na jou* bij aansluit, anderhalf jaar na de zelfgekozen dood van Will, uit ze haar frustratie over wat ze ervaart als een onrealistisch ideaal om een positieve draai aan het verlies te geven. “Maar het is een soort sprookje, of niet? Man gaat dood, iedereen leert er iets van, gaat verder met zijn leven, maakt er iets geweldigs van doordat hij er niet meer is.’ [...] ‘Nou, dat heb ik dus allemaal niet gedaan. Ik heb in alle opzichten gefaald.”²² Wat Louisa hier omschrijft als een sprookje komt min of meer overeen met wat ik in dit onderzoek het groeiplot noem. Dat we in deze roman echter niet met kritiek te maken hebben op deze sociale verwachting of norm blijkt uit het feit dat Louisa zelf uiteindelijk een groeiproces doormaakt. Na een periode van rouw, die het grootste deel van het tweede boek omvat, begint Louisa een relatie met Sam en vertrekt ze naar New York om daar, zo lezen we in het derde boek, uiteindelijk haar eigen kledingzaak te openen. Ze laat zich al die tijd inspireren en motiveren door de boodschap die Will haar tegen het einde van het eerste boek achterlaat, namelijk om voluit te leven en haar grenzen te verleggen. Met andere woorden, tegen het einde van het verhaal heeft Louisa ‘iets van haar verlies weten te maken’. Dat ze zich in eerste instantie voelde falen, blijkt dus, in het licht van de gehele reeks, een terecht gevoel te zijn geweest. Ze ging inderdaad op een ‘verkeerde’ manier met rouw om.

Nu moet Louisa, om het doel van zelfstandigheid te bereiken, een aantal barrières overwinnen. Groei lijkt in de trilogie namelijk niet alleen volwassenwording te impliceren, maar ook emancipatie van bepaalde gender- en sociaaleconomische beperkingen. In het streven naar zelfstandigheid wordt

21 Ibid., 314.

22 Jojo Moyes, *Een leven na jou*, 73.

Louisa niet alleen door Will aangemoedigd, maar ook door haar moeder, die zich weer door Wills boodschap aan Louisa laat inspireren. Net als Louisa ondergaat de moeder een groeiproces in de reeks. Terwijl ze in het eerste boek nog wordt neergezet als een conservatieve katholieke vrouw die afstand van haar dochter neemt omdat deze betrokken is bij het euthanasieproces van Will in een kliniek in Zwitserland, volgt ze in het tweede boek een cursus feminisme. Het gevolg is dat ze Louisa aanmoedigt om uit de zorgrol te stappen die ze telkens naar zich toetrekt – in het tweede boek duikt namelijk opeens een dochter van Will op waar Louisa zich over gaat ontfemen – en de baan in New York aan te nemen die ze krijgt aangeboden. “Ik ben met de zorg voor je vader en je opa opgezadeld,” merkt de moeder tegen het einde van de tweede roman tegen haar dochter op, “Niet dat ik dat een drama vind. Ik red me inmiddels wel. Maar dit is niet waar je leven uit zou moeten bestaan, hoor je me?”²³ Louisa wordt hier opgedragen om kansen te grijpen die haar moeder niet heeft gehad. Ze accepteert de baan in New York en opent uiteindelijk, na een reeks toevallige gebeurtenissen en ontmoetingen, een tweedehandskledingzaak in de wereldstad. Zoals we van een klassiek Bildungsverhaal mogen verwachten, heeft Louisa’s persoonlijke ontwikkeling dus ook gevolgen voor haar sociaaleconomische status. Met het openen van haar eigen zaak is de *working class* Louisa toegetreden tot de middenstand en is ze niet langer afhankelijk van haar weldoener Will, die haar naast enkele opdrachten ook een grote som geld achterlaat.

De jonge vrouwen zijn er tegen het einde van de verhalen dus beter aan toe dan aan het begin. Ze hebben beiden een baan waar ze plezier aan beleven en er is ook een nieuwe liefde in beeld. Maar wat zijn eigenlijk de gevolgen van persoonlijke groei en ontwikkeling voor het rouwproces van de personages en spelen de overleden partners nog een rol in hun nieuwe leven? In *Een leven na jou* wordt de vraag of er aan rouw een einde komt expliciet gesteld. “Hoe lang duurt het denk je voor je over de dood van iemand heen bent?” vraagt Louisa aan Sam, die zelf een ingrijpend verlies achter de rug heeft. Zijn antwoord op de vraag had regelrecht uit een van onze zelfhulpboeken kunnen komen:

23 Ibid., 308-309.

Ik weet niet of je daar ooit wel overheen komt [...] Je leert ermee leven, en met hem of haar. Want ze blijven bij je, ook al zijn ze geen mensen van vlees en bloed meer. Je voelt niet meer dat verpletterende verdriet van in het begin [...] Je gaat om een gat heen leven.²⁴

Sams opmerking dat je om een gat heen gaat leven doet bijvoorbeeld sterk denken aan de opdracht van Riet Fiddelaers-Jaspers in *Met je ziel onder de arm* dat je om het verdriet heen moet groeien. De roman suggereert dus niet dat er aan rouw een einde komt maar eerder dat het verlies deel gaat uitmaken van het verdere leven. Hoe krijgt deze overtuiging vorm in het verhaal van Moyes? Met andere woorden, hoe leeft Louisa om het verlies heen en welke rol speelt de overleden Will in haar verdere leven en in haar relatie met Sam?

Tijdens de afscheidsceremonie van de lotgenotengroep tegen het einde van de tweede roman laat Louisa een witte heliumballon los, die symbool staat voor de overledene. Hoewel daarmee gesuggereerd wordt dat Louisa afscheid van Will neemt, en op een bepaalde manier de band met hem verbreekt, blijkt niets minder waar te zijn. In haar leven in New York, waar het laatste boek over gaat, is Will zo sterk aanwezig dat haar lange afstandsrelatie met Sam onder druk komt te staan. "Jij had tijd nodig omdat je nog verliefd was op de herinneringen aan een andere man. Een overleden man," werpt Sam Louisa op een bepaald moment beschuldigend toe, "En nu zit je in New York omdat, nou ja, omdat hij wilde dat je daarnaartoe zou gaan".²⁵ Hoewel Sam eerder dus aangaf dat de doden een rol blijven spelen in het leven van de nabestaanden, gaat Louisa in het onderhouden van haar band met Will volgen hem veel te ver. Will duikt op in Louisa's dromen, passages uit zijn afscheidsbrief schieten haar regelmatig te binnen en in New York verdiept ze zich helemaal in de briefwisseling die Will met zijn moeder onderhield toen hij zelf, voor het motorongeluk, in New York werkte. Kortom, Louisa's nieuwe leven staat helemaal in het teken van Will en zijn opdracht aan haar om voluit te leven.

Nu wordt Sam neergezet als een sympathiek personage, iemand die Louisa uit haar depressie heeft weten te halen en haar in haar rouwproces

24 Ibid., 134-135.

25 Jojo Moyes, *Voor mij*, 169.

ondersteunt. Uiteindelijk eindigt Louisa ook in een relatie met Sam. De suggestie is dus dat de lezer hem kan vertrouwen wanneer hij aangeeft dat Will een té prominente rol in Louisa's leven speelt. Maar welke rol behoort hij dan te vervullen in een leven waarin het verlies onderdeel blijft uitmaken van het leven? Wanneer Louisa, kort na de beëindiging van haar relatie met Sam, een nieuwe relatie begint met de succesvolle zakenman Josh, die als twee druppels water op Will lijkt, krijgt ze de kans om te proeven aan het leven dat ze misschien wel met Will gehad zou hebben, ware het niet dat hij verlamd was geraakt en ervoor had gekozen een einde aan zijn leven te maken²⁶. De realiteit strookt echter niet met Louisa's ideaalbeeld van deze relatie. Ze is voortdurend bezig om zich aan Josh en zijn luxueuze levensstijl aan te passen en concludeert uiteindelijk, nadat ze de relatie met Josh heeft verbroken: "Ik zou ook veranderd zijn voor jou, Will. En nu pas begrijp ik het: dat jij dat waarschijnlijk al die tijd al wist. Durf te leven, Clark."²⁷ Door de mislukte relatie met Josh ziet Louisa eindelijk in dat ze al die tijd bezig is geweest om te voldoen aan haar voorstelling van Wills verwachting van haar, terwijl Will haar juist heeft opgedragen om zelf te bepalen wie ze wil zijn en wat ze in het leven wil doen. "Wie was Louisa Clark eigenlijk?" vraagt ze zich tegen het einde van het verhaal daarom ook vertwijfeld af, "Ik dacht aan wat Will precies tegen me had gezegd: dat ik niet iemand anders' idee van een vol leven moest leven".²⁸

Het gevolg van dit besef is niet alleen dat Louisa besluit haar eigen pad in het leven te trekken en een zaak te openen, maar ook dat ze Will een minder sturende rol in haar leven toebedeeld. Ze ziet zijn opdracht niet langer als een richtlijn voor haar leven en handelen maar eerder als een inspiratie om het leven – welke keuzes ze ook maakt – niet voor lief te nemen. "Als mensen van wie we houden zo jong overlijden, dan is dat een soort duwtje om ons eraan te

26 Over de keuze tot euthanasie is veel ophef geweest, niet alleen omdat euthanasie in Engeland illegaal is maar vooral ook omdat mensen met een beperking de suggestie stotend vonden dat het leven met handicap niet langer de moeite waard is. Zie bijvoorbeeld 'Me Before You director defends film against disability campaigners,' gepubliceerd op *theguardian.com* op 6 juni 2016: www.theguardian.com/film/2016/jun/06/me-before-you-director-thea-sharrock-disability-campaigners (laatst bekeken op 1 juni 2021).

27 Jojo Moyes, *Voor mij*, 417.

28 Ibid., 416.

herinneren dat we het allemaal niet voor lief moeten nemen. Dat we de plicht hebben om het beste te maken van wat we hebben,” lezen we dan ook tegen het einde van de roman.²⁹ Om het actantiële model van Greimas erbij te halen: tegen het einde van het verhaal vervult Will niet langer de sturende rol van zender maar eerder de ondersteunende rol van helper in Louisa's verdere leven.

Ook het personage Gerry in Aherns norman laat opdrachten achter die Holly moeten helpen om met zijn dood om te gaan en op eigen benen te leren staan. Holly voert deze opdrachten uit alsof het om een goddelijke wet gaat: “De lijst was een soort bijbel voor haar geworden. Ze volgde de regels op, ze leefde de regels na en overtrad de regels nooit”.³⁰ Tegen het einde van *P.S. Ik hou van je* beginnen de opdrachten echter te knellen. “Toen hij nog leefde, leefde ze door hem en nu hij dood was, leefde ze nog steeds door hem. Dat zag ze nu in”.³¹ Net als Louisa, ziet Holly dus in dat ze haar overleden partner een te grote rol in haar nieuwe leven laat spelen en dat de tijd is aangebroken om haar eigen koers te bepalen. Dit inzicht komt precies op het moment dat Gerry's laatste opdracht aanbreekt: “Wees niet bang om weer verliefd te worden,” spreekt hij zijn vrouw toe, “Sta open voor de toekomst en volg de stem van je hart”.³² De perfecte timing van deze boodschap is mijns inziens niet toevallig. We komen in de roman namelijk de verwachting tegen dat rouw ongeveer een jaar duurt. Zo lezen we herhaaldelijk dat Gerry in februari is overleden, dat Louisa één opdracht per maand mag openen en dat er tien opdrachten in totaal zijn. Mocht de lezer deze tijdsduidingen alsnog over het hoofd zien, dan eindigt het verhaal heel suggestief op oudejaarsavond, waar Holly concludeert dat het tijd is “om verder te gaan”.³³ Tussen het begin en het einde van het verhaal zijn dan bijna twaalf maanden verstreken. Gerry's boodschap om open te staan van de toekomst komt aan het einde van deze twaalf maanden en suggereert dat er een einde is gekomen aan het rouwproces.

In tegenstelling tot Moyes' trilogie, waar Will een rol blijft spelen in het verdere leven van Louisa, lijkt Ahern in haar roman te suggereren dat Holly

29 Ibid., 446.

30 Cecilia Ahern, *P.S. Ik hou van je*, 291.

31 Ibid., 291.

32 Ibid., 291.

33 Ibid., 310.

na het rouwjaar verder gaat met leven en Gerry daarbij achter zich laat. Hoewel ze in het epiloog aangeeft dat ze Gerry's laatste opdracht aan haar om weer verliefd te worden zal naleven – "Of het nu over tien maanden of tien jaar gebeurde" (eerder tien minuten, aangezien ze op het moment dat ze dit besluit neemt bezig is om koffie te drinken met een leuke jongen die ze in de supermarkt had ontmoet)³⁴ – blijkt Gerry's stem in het nieuwe leven van Holly niet veel meer te zijn dan een galm. Bovendien komen we in de roman de opvatting tegen dat rouw een lineair traject is waarin de nabestaande steeds verder van het beginpunt van verlies af beweegt. "Natuurlijk zou het moeilijk zijn, ze had geleerd dat niets makkelijk was," merkt Holly in het epiloog over de toekomst op, "Maar het leek niet zo moeilijk als een paar maanden geleden en ze veronderstelde dat het over een paar maanden zelfs nog minder moeilijk zou zijn".³⁵

Hoewel we in beide verhalen dus een groeiplot aantreffen, komen we verschillende verwachtingen tegen met betrekking tot het eindpunt van rouw en de rol van de overledene in het leven van de nabestaande. Ahern lijkt het idee van rouwverwerking te verspreiden, terwijl Moyes met haar boodschap dichter bij de opvatting van posttraumatische groei staat. Toch wordt de aandacht van de lezer in beide verhalen telkens weer op de toekomst gericht en daarmee op de mogelijkheid om een nieuw leven op te bouwen, een nieuwe liefde te ontmoeten en werk te vinden waar je gelukkig van kunt worden. Hoe zit dat in de andere romans?

Het herstelplot

Terwijl in de romans van Moyes en Ahern de aandacht van de lezer gericht wordt op de persoonlijke ontwikkeling van het hoofdpersonage, staat in de romans van Dorrestein en James een groep mensen centraal. In *Zolang er leven is* van Renate Dorrestein ontmoeten we een vriendengroep die rouwt om de plotselinge dood van Veronica, die een man en twee kinderen achterlaat. Bovendien krijgt de groep te maken met de mysterieuze verdwijning van de baby van één van de vrienden, Gwen, die ten slotte levend en

34 Ibid., 315.

35 Ibid., 310.

ongeschonden wordt teruggevonden.³⁶ *Zussen voor altijd* van Erica James gaat over het gezin Swift, die rouwt om moeder, dochter en zus Felicity die samen met haar man in een auto-ongeluk om het leven komt en ook twee kinderen achterlaat. Harriet, de zus van Felicity, geeft haar ambitieuze baan op om voor de kinderen te gaan zorgen. In beide boeken wordt het verhaal vanuit de verschillende perspectieven van de betrokken personages verteld waardoor niet alleen zichtbaar wordt dat mensen verschillend op de dood kunnen reageren maar ook waar deze reacties vandaan komen. De boodschap in beide verhalen lijkt te zijn dat men ten tijde van verlies en onzekerheid trouw moet blijven aan zichzelf en aan elkaar. Personages die ervoor kiezen om hun grenzen te verleggen – om het in termen van Moyes te zeggen – worden hier in de romans van Dorrestein en James op afgerekend, zoals we zullen zien.

Binnen de wereld van de romans van Dorrestein en James lijkt het de bedoeling te zijn dat de groep na de dood van een dierbare bij elkaar blijft. Dit kan alleen als de personages het verlies aanvaarden en hun gevoelens van verdriet en onzekerheid omarmen. Natuurlijk is hier in eerste instantie geen sprake van, anders valt er weinig te vertellen. In *Zolang er leven is* ontmoeten we bijvoorbeeld het personage Beatrijs die na de dood van haar vriendin besluit om haar zakelijke mantelpakjes in te ruilen voor loszittende kleding, haar huwelijk te beëindigen en een relatie te beginnen met de paragnost Leander. “Als een van je beste vriendinnen op haar zesendertigste zomaar opeens aan een hersenbloeding overleed,” rechtvaardigt Beatrijs haar gedrag, dan bleef je niet langer hangen in een huwelijk zonder toekomstperspectief maar “[j]e wierp je zonder aarzeling in een nieuw paar armen”.³⁷ De nieuwe liefde van Beatrijs blijkt echter een buitengewoon onsympathiek persoon te zijn wiens ideeën over het hiernamaals voor veel onzekerheid en onrust in de groep zorgen. De altijd zo nuchtere Gwen, bijvoorbeeld, raakt volledig in zijn ban wanneer haar baby tijdens een picknick verdwijnt. Ze hoopt dat Leander haar uitsluisel kan geven of haar kind nog in leven is en wordt zelfs zijn assistente bij seances wanneer Beatrijs door een ongeluk thuis komt te zitten. Even lijkt ze zelfs verliefd op de paragnost te worden.

36 Wat er precies met de baby is gebeurd, lezen we in de vervolggroman *Is er hoop* die in 2009 is uitgekomen.

37 Renate Dorrestein, *Zolang er leven is*, 22.

Wanneer haar baby wordt teruggevonden en bovendien gezond blijkt te zijn, ziet Gwen echter in dat ze op een verkeerde manier met de situatie is omgegaan. “Je had je er maar mee te verzoenen dat je nooit wist waar je aan toe was,” concludeert ze.³⁸ Kortom, de nieuwe wending die zowel Beatrijs als Gwen aan hun leven geven, wordt in de wereld van de roman afgekeurd. De personages dreigen door hun reactie op het verlies van zichzelf en van elkaar vervreemd te raken, met als gevolg dat er eerst een zekere mate van herstel nodig is om opnieuw tot verbinding te kunnen komen.

In de roman van James proberen de gezinsleden hun verdriet voor elkaar verborgen te houden, wat ervoor zorgt dat ze uit elkaar groeien. “Hij moest sterk zijn,” denkt vader Bob wanneer hij op een bepaald moment tranen voelt opkomen, want hij wilde niet dat zijn kleinkinderen en dochter Harriet dachten dat hij het allemaal niet aankon.³⁹ Het gevolg van deze houding is echter dat Bob troost gaat zoeken buitenshuis, bij een andere vrouw. Eigenlijk is het alleen Harriet die trouw weet te blijven aan zichzelf, wat haar zowel de bewondering oplevert van haar jeugdvriend Miles als van de nieuwe buurman Will. Blijkbaar wordt deze houding in de roman dus beloond. “We hebben allebei een ingebakken plichtsgevoel,” merkt Miles waarderend tegen Harriet op, “Daar wordt je mee geboren of niet. Het heet loyaliteit en het houdt in dat we spelen met de kaarten die we krijgen. Dat we er het beste van maken”.⁴⁰ De oorspronkelijke titel van de roman – *Love and Devotion* – onderstreept deze boodschap: niet persoonlijke groei en ontwikkeling maar liefde en loyaliteit worden naar voren geschoven als belangrijke waarden ten tijde van verlies.

De overtuiging dat iemand met de kaarten moet spelen die hij of zij krijgt toebedeeld heeft andere implicaties dan de overtuiging dat iemand iets van het verlies moet maken. We stuiten hier mijns inziens op een significant verschil tussen het herstelplot en het groeiplot. Terwijl het groeiplot de boodschap verkondigt dat het verlies op een bepaalde manier iets aan het leven kan toevoegen, lijkt het in het herstelplot vooral te draaien om het behoud van datgene wat na het verlies is overgebleven. Er is hier dus geen sprake van winst – althans niet in eerste instantie – maar eerder

38 Ibid., 314.

39 Erica James, *Zussen voor altijd*, 23.

40 Ibid., 121.

van overleving en van aanpassing aan de veranderde wereld. Wanneer de dochter van buurman Will plotseling komt te overlijden, merkt Harriet bijvoorbeeld tegen hem op: "Niemand van ons verdient het. Maar het gebeurt toch en op de een of andere manier, vraag niet hoe, vinden we de kracht om te overleven".⁴¹ Het is blijkbaar genoeg om na een ingrijpend verlies overeind te blijven.

Toch is er in James' roman wel degelijk ook sprake van groei en daarmee van een ontwikkeling die als positief gezien wordt. Dit zien we bijvoorbeeld wanneer we de beschrijving van Harriet aan het begin van het verhaal vergelijken met een beschrijving die we aan het einde tegenkomen. Terwijl ze aan de lezer wordt voorgesteld als iemand die allesbehalve moederlijk is, eindigt het verhaal met de mededeling dat Harriet van de kinderen van Felicity is gaan houden. "Ze kon zich haar leven niet meer zonder hen voorstellen".⁴² Harriet heeft zich tijdens het verhaal dus ontwikkeld tot een zorgzaam type: een ontwikkeling die binnen de roman positief gewaardeerd wordt. Ook is er met betrekking tot de relatie tussen vader Bob en moeder Eileen niet alleen sprake van herstel maar ook van groei. Met behulp van een rouwconsulente ontdekt Bob dat de dood van zijn dochter Felicity hem herinnerde aan verschillende miskramen uit het verleden. We lezen:

Onbewust had hij nooit goed gerouwd om de baby's die Eileen en hij hadden verloren en had hij haar de schuld van de miskramen gegeven. Misschien, en dat was nog verontrustender, had hij haar ook wel verweten dat ze Felicity niet in leven had kunnen houden.⁴³

We stuiten hier dus op een opvatting van rouw die we ook in de zelfhulpboeken van Fiddelaers-Jaspers en Kübler-Ross en Kessler aantreffen. De experts stellen namelijk dat een verliessituatie oude wonden uit het verleden kan oprakelen waardoor het alsnog mogelijk is om met het onverwerkte verdriet aan de slag te gaan. Bob herstelt van oude wonden uit het verleden en leert

41 Ibid., 394.

42 Erica James, *Zussen voor altijd*, 508.

43 Ibid., 484.

om op een goede manier met de dood van Felicity om te gaan, met als gevolg dat zijn relatie met Eileen niet alleen hersteld maar ook hechter en daarmee beter wordt (Eileen blijkt er namelijk niet moeilijk over te doen dat haar overspelige echtgenoot haar beschuldigd van de dood van haar kinderen).

Wat zijn de gevolgen van sociaal herstel of verbinding voor opvattingen over het eindpunt en de duur van rouw en ook de relatie met de overledene? In tegenstelling tot de romans van Moyes en Ahern, waar de hoofdpersonages aangemoedigd worden om actief met hun verdriet aan de slag te gaan en stap voor stap een nieuw leven op te bouwen, blijken de personages in de romans van Dorrestein en James weinig invloed te hebben op de toekomst. Op Harriets vraag tegen het einde van *Zussen voor altijd* of ze in de toekomst wel zal kunnen voldoen aan de verwachtingen en behoeften van de kinderen van Felicity, luidt het antwoord: "Alleen de tijd zal het leren".⁴⁴ Blijkbaar wordt er van Harriet een afwachterende en ontvankelijke houding verwacht. Pogingen om het leven naar eigen inzicht en verlangen vorm te geven, worden in beide romans zelfs afgekeurd, zoals het voorbeeld van Gwen in Dorresteins roman laat zien. Wanneer ze met de gedachte speelt om de boerderij waar ze met haar man en kinderen woont achter zich te laten om samen met Leander seances in de steden aan te bieden en haar man zelfs meedeelt dat ze hem even helemaal beu is, lezen we:

Het klonk koud en hard, als iets wat iemand zonder gevoel zou zeggen. Waar was ze mee bezig, wat richtte ze aan? Maar toch had ze niet de geringste neiging haar woorden terug te nemen. De onverschilligheid ervan beviel haar eigenlijk wel.⁴⁵

De wijze waarop Gwens gedachtegang hier wordt weergegeven, laat zien dat Gwen bezig is om af te wijken van haar norm, die ook breder in de roman uitgedragen wordt. Het gevolg is dat ze van zichzelf vervreemd dreigt te raken. Terwijl Gwen aan het begin van de roman nog omschreven werd als Moeder Aarde – geworteld en gestut – dreigen haar zorgen en angsten haar kil en onverschillig te maken. Dat de (inmiddels overleden) auteur de reactie van haar personage op het lot afkeurt maar wel degelijk begrijpt,

⁴⁴ Ibid., 338.

⁴⁵ Ibid., 261.

lezen we in een interview op haar website: “Als het lot je maar genoeg tart, kom je tot rare sprongen,” merkt ze over Gwens reactie op.⁴⁶

Dat de personages weinig te zeggen hebben over hun toekomst betekent echter niet dat ze maar moeten afwachten óf er aan rouw een einde komt. Wanneer vader Bob in *Zussen voor altijd* tegen buurman Will, wiens dochter net is overleden, opmerkt dat hij zich niet moet laten wijsmaken dat het allemaal beter gaat worden – “Neem maar van mij aan, dat wordt het niet”⁴⁷ – keert Will zich van hem af. De sympathieke *love interest* van Harriet put eerder troost uit de gedachte dat de pijn mettertijd minder zal worden. In ieder geval wil hij niet dat zijn verdriet hem “als een ongeneeslijke ziekte zou verteren” en dat hij net zo’n “verbitterde, boosaardige oude man” zou worden als Harriets vader.⁴⁸ Al snel na deze uitwisseling wordt duidelijk dat Bob op een ‘verkeerde’ manier met verlies omgaat. Hij krijgt namelijk een inzinking en pas met de hulp van een rouwconsulente is hij in staat om over zijn eigen verdriet te praten. Will legt dus terecht Bobs opmerking naast zich neer, waardoor de suggestie is dat de pijn van het verlies inderdaad mettertijd minder wordt.

Ook in *Zolang er leven is* blijkt de angst van Laurens dat het verdriet om de dood van zijn vrouw Veronica zich door de tijd heen alleen maar zal opstapelen, ongegrond te zijn. Tegen het einde van het verhaal, wanneer hij het graf van Veronica bezoekt en zich in zijn gedachten moet verantwoorden tegenover de beheerder van de begraafplaats omdat hij niet eerder was langsgekomen, merkt hij op: “Ziet u, het heeft een tijdje geduurd voordat het tot me doordrong dat mijn vrouw werkelijk dood is”.⁴⁹ Opvallend is hier dat Laurens niet opmerkt dat de pijn minder is geworden. We stuiten dus op een denkbeeld van rouw dat we ook in het werk van Kübler-Ross en de onderzoekers Bowlby en Parkes tegenkomen, waar rouw wordt gezien als een proces richting het besef dat de dood onomkeerbaar is: de geliefde zal niet meer terugkeren en het leven is voorgoed veranderd. Dit hoeft overigens niet te impliceren dat het verdriet is afgerond maar wel dat er een

46 Interview met Renate Dorrestein (auteur van het artikel onbekend): ‘Voor mooi zinnen moet je niet bij mij zijn,’ te vinden op haar website: www.renatedorrestein.nl/?page_id=1077 (laatst bekeken op 19 oktober 2021).

47 Erica James, *Zussen voor altijd*, 408.

48 Ibid., 408.

49 Renate Dorrestein, *Zolang er leven is*, 320.

kantelpunt in het rouwproces is aangebroken. Door dit inzicht ontstaat er namelijk ruimte voor nieuwe relaties en activiteiten en ook voor emoties die als positief gewaardeerd worden. Met zijn opmerking lijkt Laurens te suggereren dat hij hoopvol gestemd is over de toekomst, ook al wordt er met geen woord gesproken over het eindpunt of de afronding van rouw.

Uit de roman van Dorrestein valt op te maken dat het 'bewustwordingsproces' van Laurens ongeveer een jaar duurt. Net als in *P.S. Ik hou van je* komen we dus in *Zolang er leven is* het motief van het rouwjaar tegen, zowel op het niveau van het verhaal als op het niveau van de vertelling. In het verhaal zelf komen we bijvoorbeeld de opmerking tegen: "eerst moest het eerste jaar eroverheen" en op het niveau van de vertelling is het verhaal opgedeeld in drie seizoenen, namelijk zomer, herfst en winter.⁵⁰ Het verhaal begint in de zomer, wanneer Veronica ongeveer drie maanden dood is, en eindigt op het symbolische moment dat de lente is aangebroken. Het is de lente die Gwen eraan herinnert dat het verlies bij het leven hoort en ook dat het leven uiteindelijk onverwoestbaar is: "dat in de natuur het leven regeerde, het onverwoestbare leven".⁵¹ Zoals de natuur zich ieder jaar weer van de winter weet te herstellen, zo blijkt er ook bij verlies een zekere bestendigheid te bestaan. De roman eindigt met de vrienden die weer samen om de keukentafel zitten op de boerderij van Gwen – zonder Leander, omdat Beatrijs de paragnost uit huis heeft gezet. "Dat er iets met een klap op z'n plaats viel," denkt Gwen tevreden wanneer ze naar haar vrienden kijkt, "en dat er welbeschouwd, wel degelijk een zekere bestendigheid bestond, als je er maar oog voor had".⁵²

Hoewel beide herstelromans dus op een positieve noot eindigen, wil ik betogen dat er alleen in James' roman sprake is van rouwverwerking, tenminste zoals het begrip in Tammy Clewells onderzoek wordt omschreven. Dit zien we namelijk wanneer we de aandacht richten op de wijze waarop de band met de overledene in de roman wordt verbeeld. Felicity blijkt voor het dodelijke ongeluk een affaire te hebben gehad met de broer van Miles, de jeugdvriend van haar zus Harriet. Er wordt in de roman zelfs gesuggereerd dat het auto-ongeluk een gevolg was van een ruzie tussen Felicity en haar

50 Ibid., 16.

51 Ibid., 161.

52 Ibid., 306-307.

man, die achter de affaire was gekomen. Hoewel Felicity aan het begin van het verhaal nog wordt neergezet als de ideale vrouw, moeder en dochter concludeert Harriet tegen het einde van het verhaal dat ze haar zus nooit echt gekend heeft. “Ze was een vreemde voor haar geworden. Het deed Harriet verdriet, maar ze wist niet of ze nog wel van de persoon hield die haar zus was geworden”.⁵³ Harriet verandert niet meer van gedachte, waardoor de suggestie is dat Harriet de band met haar overleden zus verbreekt. Er lijkt dan ook geen rol te zijn weggelegd voor Felicity in het nieuwe leven van Harriet, alleen voor haar kinderen, die de dupe zijn geworden van hun moeders ontrouw. De Nederlandse vertaling van de titel – *Zussen voor altijd* – heeft daarom een nogal ironische bijklank.

In de roman van Dorrestein komen we een heel andere voorstelling tegen van de band met de overledene. Een centrale vraag is hier namelijk of de overledene op een bepaalde manier aanwezig blijft op aarde. Volgens de paragnost Leander moet de nabestaande de overledene loslaten zodat hij of zij de reis kan afleggen naar een andere dimensie.⁵⁴ Hij ziet het dus niet als zijn taak om boodschappen van de overledene door te geven maar eerder om de nabestaande op de hoogte te brengen van de vorderingen van de overledene in het hiernamaals. Dat zijn kijk op de dood niet overeenkomt met het perspectief van de roman wordt onder meer duidelijk uit het gegeven dat hij de actantiële rol van tegenstander vervult. Zijn spiritistische ideeën zorgen immers voor verwarring en verdeeldheid in de groep eerder dan voor verbinding. Bovendien blijken de vrienden juist veel troost te putten aan hun herinneringen aan Veronica. Deze herinneringen zorgen er zelfs voor dat de onderlinge relaties uiteindelijk hersteld worden en vervullen daarmee de actantiële rol van helper in het verhaal. Door aan Veronica te denken, realiseert Gwen zich bijvoorbeeld dat ze haar kortstondige affaire met Leander moet beëindigen. “Veronica zou er nooit om hebben gelachen. Ze zou haar stevig door elkaar hebben gerammeld. Als je het maar uit je hoofd laat, Gwen, geen gedoe met de vent van een vriendin”.⁵⁵ En ook in Beatrijs rijst het beeld van haar vriendin op “als een veilig en vertrouwd baken” op

53 Erica James, *Zussen voor altijd*, 483.

54 Renate Dorrestein, *Zolang er leven is*, 216.

55 Ibid, 255.

het moment dat ze besluit haar relatie met Leander te beëindigen.⁵⁶ Het lijkt dus allesbehalve de bedoeling te zijn dat de band met de overledene verbroken wordt – iets dat bovendien bevestigd wordt in het interview met de auteur dat ik zojuist al even aanhaalde: “Ik vind het altijd een buitengewoon troostrijk besef dat wie dood is, niet weg is,” merkt Dorrestein daarin op, “Dat is bijna een religieuze troost die ik in mijn werk wil aanreiken.”⁵⁷

Het is overigens niet voor niets dat Dorrestein hier spreekt van een religieuze troost. Naar eigen zeggen is ze overtuigd van het bestaan van God en als we vanuit deze kennis de roman opnieuw lezen, dan krijgt de boodschap daarin – om onzekerheid te omarmen – een bepaalde religieuze lading.⁵⁸ Het is namelijk mogelijk om je met het lot te verzoenen vanuit de overtuiging dat er een god is. “Het besef dat we niet alleen in ons universum zijn. Dat God ons draagt. Dat is het, geloof ik,” luidt Dorresteins antwoord op de vraag wat het geloof voor haar betekent.⁵⁹ In de roman wordt echter niet expliciet naar het christelijke perspectief verwezen en aangezien we met fictie te maken hebben kunnen we er ook niet zonder meer vanuit gaan dat het wereldbeeld van de auteur doorwerkt in de roman. Toch zien we hier hoe een wereldbeeld betekenis zou kunnen verlenen aan een bepaalde plotstructuur.

Het zoekplot

In het corpus rouwromans komen we, tot slot, nog een derde plotstructuur tegen: het zoekplot. We treffen het zoekmotief ook in de andere rouwromans aan, want je zou kunnen zeggen dat alle personages op zoek zijn naar een manier om met de dood van een geliefde om te gaan. In *Die laatste zomer* van Tatiana de Rosnay speelt de zoektocht echter een centrale rol in het verhaal over Antoine Rey. Antoine is een gescheiden vader van drie kinderen

56 Ibid., 287.

57 ‘Voor mooi zinnen moet je niet bij mij zijn,’ www.renatedorrestein.nl/?page_id=1077 (laatst bekeken op 19 oktober 2021).

58 Enny de Bruin, “Kijk. Zie de mens.” In gesprek met Renate Dorrestein in *Liter* nr. 21 (2002), blz. 72.

59 Iris Pronk, ‘Renate Dorrestein: “Vrouwen houden literatuur overeind”; interview’ in de *Trouw* van 18 april 2009.

wiens leven in een impasse is geraakt. De verteller windt er aan het begin van het verhaal geen doekjes om: “Hij was een gescheiden, eenzame man van middelbare leeftijd, wiens leven er nooit eerder zo leeg, nooit eerder zo triest had uitgezien als vandaag”.⁶⁰ De reden voor Antoinettes midlifecrisis wordt al snel duidelijk gemaakt. Hij blijkt namelijk nog altijd te worstelen met de dood van zijn moeder, vele jaren eerder. Waaraan ze is overleden, weet hij niet en ook niet waarom er in zijn familie na haar dood nooit meer over haar gesproken werd. Een bezoekje aan het eiland van zijn jeugd, samen met zijn zus, brengt echter allerlei herinneringen aan haar naar boven en Antoine dreigt alsnog overspoeld te raken door het onverwerkte verdriet uit het verleden. De oorspronkelijke titel van de roman – *Boomerang* – is dan ook veelzeggend. Door op zoek te gaan naar verklaringen voor de dood van zijn moeder en het taboe rondom haar dood – “deze zoektocht of wat het ook is. Deze missie naar waarheidsvinding” lezen we – gaat Antoine alsnog met zijn verdriet aan de slag.⁶¹ Maar leidt de zoektocht uiteindelijk ook tot de verwerking van rouw? Dat is natuurlijk de vraag waar het mij om gaat. In de analyse hieronder probeer ik eerst de zoektocht van Antoine wat scherper in beeld te krijgen voordat ik de normatieve denkbeelden van rouw die achter de zoektocht schuilgaan, belicht.

Antoine wordt in zijn zoektocht bijgestaan door de motorrijdende lijkverzorger Angèle, die haar naam eer aan doet door Antoine te redden van zijn midlifecrisis. Als een echte helper moedigt ze hem aan het taboe binnen zijn familie te doorbreken door vragen over zijn moeder aan zijn vader en oma te stellen en om zijn angst voor de dood te overwinnen door haar bij te staan bij een lijkverzorging. Het taboe blijkt typisch te zijn voor de zwijgcultuur van de Parijse bourgeoisie van de jaren zeventig. “Er wordt de voorkeur aan gegeven te zwijgen. Een traag, giftig zwijgen. Een heimelijk zwijgen, dat alles bedekt als een dodelijke, verstikkende lawine,” lezen we over het sociale milieu waarbinnen Antoine opgroeit.⁶² In de roman van De Rosnay wordt het psychologische idee van ‘onverwerkt verdriet’ dus gekoppeld aan de historische en sociologische taboethese. Wat de auteur in de roman doet is de gevolgen van de taboethese of de zwijgcultuur te schetsen

60 Ibid., 33.

61 Tatiana de Rosnay, *Die laatste zomer*, 283.

62 Ibid., 276.

voor de emotionele ontwikkeling van de hoofdpersoon. Zo blijkt Antoine namelijk niet in staat te zijn om zijn eigen kinderen te troosten, wat hij toeschrijft aan zijn opvoeding:

Ik probeer mijn zoon te troosten. Weet ik wel hoe dat moet? Toen ik zo oud was als hij, was mijn moeder overleden en niemand heeft mij destijds getroost. Was ik daarom zo slecht in hulp bieden, liefde en steun geven? Worden we niet voor altijd gevormd door onze jeugd, de littekens, de geheimen, de verborgen pijn uit die periode?⁶³

Hoewel Antoine zichzelf hier in de slachtofferrol plaatst, opent de roman met behulp van het personage Angèle een ander perspectief op de zaak. Wanneer Antoine tegen Angèle opmerkt dat hij nog nooit een eerlijk gesprek met zijn dominante vader heeft gehad, die geen genegenheid toonde, merkt ze op: “En jij laat dat toe?”⁶⁴ Angèle wijst Antoine dus op zijn eigen verantwoordelijkheid.

In zijn poging het taboe op de dood van zijn moeder te beslechten, gaat Antoine uiteindelijk niet alleen de confrontatie met zijn familie aan, maar ook met zijn angst voor de dood. Deze angst, die volgens de roman het gevolg lijkt te zijn van het taboe, manifesteert zich onder meer in Antoinettes neiging om weg te kijken wanneer hij met de dood wordt geconfronteerd. Hij heeft het zichzelf echter niet gemakkelijk gemaakt, want hij blijft tegenover de Cimetière du Montparnasse te wonen:

Uitzien over de dood. Ik mag natuurlijk niet klagen, mijn overleden burens vormen een prestigieus groepje: Baudelaire, Maupassant, Beckett, Sartre, Beauvoir. Maar ik leer al gauw weg te kijken van het woonkamerraam. Of ik kijk alleen 's avonds, als de grimmige kruisen en stenen grafmonumenten niet langer te zien zijn, als dat lange stuk naar de Tour Montparnasse alleen nog een geheimzinnig zwart gat is, gevuld met niets.⁶⁵

63 Ibid., 209.

64 Ibid., 222.

65 Ibid., 109.

Het is wederom Angèle die Antoine aanmoedigt om zijn angst voor de dood onder ogen te zien door hem uit te nodigen naar het mortuarium te komen waar ze werkt. Terwijl hij Angèle lijken ziet verschonen en verzorgen, verdwijnt bij Antoine de angst. Het doel van lijkverzorging is echter om de confrontatie met de dood te verzachten. Hoewel Antoine zijn angst voor de dood dus pas kan overwinnen door de confrontatie met de dood niet uit de weg te gaan, wordt de confrontatie hier wel verzacht. Ik zal zo meteen dieper op deze paradox ingaan omdat ze ons ook iets te zeggen heeft over de functie van de rouwromans.

Het is in ieder geval duidelijk geworden dat er achter het zoekplot in de roman van De Rosnay normatieve opvattingen van rouw schuilgaan: het idee dat onverwerkt verdriet vroeg of laat de kop weer opsteekt en het idee dat het verdriet en ook de angst voor de dood geconfronteerd eerder dan vermeden moeten worden. Uiteindelijk blijkt in de roman het zoekplot uit te lopen op het groeiplot. Na afloop van zijn bezoek aan het mortuarium voelt Antoine zich een stuk lichter. “Zoals de zon heel fragiel en fris kan schijnen na een regenbui. Zoals de Passage du Gois weer tevoorschijn komt als het getij zich terugtrekt. Ik wil er het beste van maken,” lezen we.⁶⁶ De opmerking – ‘er het beste van maken’ – klinkt ons inmiddels bekend in de oren. We kwamen die ook tegen in de roman van James. Wanneer we het begin- en eindpunt van het verhaal bestuderen, wordt echter duidelijk dat de woorden hier de betekenis van groei krijgen eerder die van herstel. Antoine is er tegen het einde van het verhaal namelijk veel beter aan toe dan aan het begin. Hij heeft een uitdagende klus op zijn werk gekregen, de relatie met Angèle loopt gesmeerd en ook met zijn kinderen heeft hij beter contact. Nu hij weet waar zijn moeder aan is overleden – een aneurysma – en waarom er nooit meer over haar gesproken werd – tijdens haar huwelijk met Antoines vader onderhield ze een relatie met een vrouw – kan Antoine zich eindelijk op de toekomst richten. De roman eindigt dan ook met de hoopvolle woorden dat Angèle bij Antoine “nieuw leven” heeft ingeblazen.⁶⁷

Maar wat zijn, tot slot, de implicaties van dit nieuwe leven voor Antoines rouwproces en welke rol speelt Antoines overleden moeder daarin? In de roman van De Rosnay blijkt het niet de band met de overledene te zijn

66 Ibid., 172.

67 Ibid., 350.

die verbroken moet worden maar eerder de band met de familie. Antoines vader en oma willen namelijk geen van zijn vragen beantwoorden en uiteindelijk schaart ook zijn zus zich aan de kant van de familie. Het taboe wordt niet doorbroken en Antoine moet op zoek gaan naar andere wegen om aan antwoorden te komen. Dit leidt tot een definitieve breuk tussen Antoine en zijn familie. De persoonlijke zoektocht van Antoine wordt dus belangrijker geacht dan het herstel en behoud van de sociale orde. Sterker nog, de breuk wordt zelfs voorgesteld als een bevrijding, een emancipatie uit een beknellend en conservatief milieu waarin er geen ruimte is voor rouw en ook niet echt voor liefde. Om met zijn onverwerkte verdriet aan de slag te gaan moet Antoine zich dus eerst van dit milieu distantiëren. Daarnaast moet hij leren dat zijn zoektocht, zijn waarheidsmissie, uiteindelijk geen troost gaat bieden. Het is natuurlijk de helper Angèle die hem dit doet leren inzien. Ze was nog jong toen haar vader besloot een einde aan zijn leven te maken zonder een brief achter te laten. Angèle was er tevergeefs naar op zoek gegaan maar concludeert uiteindelijk dat een afscheidsbrief haar vader niet zou hebben teruggebracht: "Het weten zou het verdriet zeker niet makkelijker hebben gemaakt. Weten maakt de dood nooit makkelijk".⁶⁸ Toch blijkt er wel degelijk iets in het verdriet van Antoine veranderd te zijn. Enkele alinea's voor het einde van het verhaal merkt hij veelzeggend op dat het gevoel van beklemming waar hij jarenlang mee heeft rondgelopen dankzij zijn zoektocht is verdwenen. Daarvoor in de plaats is een "doffe pijn" gekomen die "voor altijd bij me zal blijven".⁶⁹ Er is hier dus geen sprake van afronding of van een eindpunt, maar wel van vermindering van de pijn en daarmee sluit De Rosnays roman uitstekend aan bij de ideeën van de zelfhulpauteurs uit het vorige hoofdstuk.

Een zachte confrontatie met de dood

De Nederlandse recensenten die ik aan het begin van het hoofdstuk aanhaalde, krijgen wat mij betreft geen ongelijk. De romans zijn onderhoudend, vlot geschreven en didactisch. Ze lijken de lezer iets over rouw te

⁶⁸ Ibid., 346.

⁶⁹ Ibid., 349.

willen leren, niet alleen door te laten zien hoe er gerouwd moet worden, maar vooral ook door de gevolgen te verbeelden van een onjuiste omgang met verlies, namelijk depressie, zelfvervreemding, verstoorde relaties, gevoelens van eenzaamheid en het onvermogen om anderen te troosten. Hoewel depressie, zelfvervreemding en eenzaamheid volgens sommigen bij rouw horen – in het model van Kübler-Ross is depressie bijvoorbeeld een van de fasen van rouw – worden ze in de romans vooral voorgesteld als tekenen dat er op een verkeerde manier gerouwd wordt. Een juiste omgang met verlies leidt, zo zien we, tot een verbeterd toekomstperspectief in de vorm van een nieuwe of meer vervullende baan, een nieuw huis en/of hechtere relaties. Mijns inziens is het daarom ook niet verbazend dat de nabestaanden in deze romans jongvolwassenen zijn of mensen die nog een toekomstperspectief hebben. Binnen de fictionele werelden die ik hier besproken heb, blijkt er weinig ruimte te zijn voor ouderen die niet langer werken en die hun sociale netwerken zien afbrokkelen en daarmee met hele andere uitdagingen te maken krijgen.

Maar wat is volgens de romans dan een juiste omgang met verlies en werkt deze omgangsvorm het idee van rouwverwerking in de hand? In dit laatste deel van de analyse wil ik bij deze vraag stilstaan en daarmee bij de vraag op welke manier de fictionele verhalen wereldvormend zijn. Op basis van mijn plotanalyse hierboven kunnen we concluderen dat we binnen het beperkte corpus rouwromans dat ik hier bestudeer verschillende denkbeelden van rouw tegenkomen, die weer verschillende implicaties hebben voor de omgang met verlies. Rouw wordt bijvoorbeeld in de twee groeiromans voorgesteld als motiverende kracht die de nabestaande helpt om op eigen benen te staan. In de roman van Dorrestein wordt rouw voorgesteld als een geleidelijk bewustwordingsproces van de onomkeerbaarheid van de dood en in de roman van De Rosnay is rouw een bevrijdingsproces uit een repressief milieu. Er lijkt dus niet één populaire omgangsvorm met rouw te zijn, oftewel één omgangsvorm die in de publiekswerken centraal staat. Bovendien verspreiden de boeken soms tegenstrijdige opvattingen met betrekking tot de duur en het eindpunt van rouw en tot de rol van de overledene in het verdere leven van de nabestaanden.

Desalniettemin lijken de rouwromans zich volgens een bepaald narratief stramien te ontvouwen, dat we met behulp van het actantiële model van

Greimas in kaart kunnen brengen. We treffen in de boeken nabestaanden aan (subjecten) die in een staat van verwarring, verwaarlozing, depressie en/of eenzaamheid verkeren. Met behulp van opdrachten en/of herinneringen aan de overledene en de steun van familie, vrienden, lotgenoten en/of experts (helpers) leren de nabestaanden hun verlieservaring te zien als een leerzame ervaring (object) ten gunste van hun eigen ontwikkeling en/of die van de groep waar ze deel van uitmaken (ontvanger). Ongeacht, dus, of het rouwproces nu eindigt in groei of herstel, blijkt er in de romans uiteindelijk sprake te zijn van een constructieve omgang met rouw. Hierin schuilt de learing die uit de romans getrokken kan worden: zolang er leven is, *is er hoop*.

Daarnaast blijken we in het corpus rouwromans zowel oude als nieuwe therapeutische opvattingen van rouw tegen te komen, oftewel opvattingen die nauwer aansluiten bij het idee van rouwverwerking en opvattingen die dichter bij het idee van posttraumatische groei staan. Zo komen we de voorstelling van rouw tegen als min of meer lineair traject dat ongeveer een jaar duurt waarbij de pijn en het gemis verondersteld worden steeds minder te worden maar ook de overtuiging dat de overledene van belang blijft in het leven van de nabestaanden. Mijns inziens is er sprake van rouwverwerking – zoals het begrip door Clewell omschreven wordt – in slechts één van de boeken, namelijk *Zussen voor altijd* van Erica James. Het rouwproces van de familieleden duurt ongeveer een jaar, zoals we zagen, en we komen de suggestie tegen dat de pijn en het verdriet mettertijd zullen verminderen. Daarnaast lijkt er tegen het einde van de roman sprake te zijn van een breuk tussen de twee zussen. Harriet richt zich op haar toekomst met Will en de twee kinderen van haar zus maar voor de overleden Felicity, wier ontrouw indruist tegen een van de kernwaarden in de roman, blijkt er geen rol te zijn weggelegd in dit nieuwe leven. In de andere romans blijft de overledene in de vorm van achtergelaten boodschappen en/of herinneringen een rol spelen in het leven van de nabestaanden. De consensus lijkt daarbij te zijn dat deze opdrachten en/of herinneringen vooral een ondersteunende rol vervullen en dus niet te sturend moeten worden in het verdere leven.

De verbeelding van de rouwervaring die we in de rouwromans tegenkomen lijken, tot slot, wel degelijk een concrete functie te beogen voor hun leespubliek, namelijk die van loutering. Zoals de lijkverzorger Angèle in de roman van De Rosnay de geur en bleekheid van de lijken die ze behandelt,

verwijdert en verbloemt, zo lijken de auteurs de angst voor de dood weg te poetsen die ze oproepen door het onderwerp van dood en verlies te thematiseren. Dit weggpoetsen of ‘literair balsemen’ gebeurt op verschillende manieren. Ten eerste wordt er in de romans een duidelijk onderscheid gemaakt tussen juiste en onjuiste omgangsvormen met verlies. Met andere woorden, de romans verschaffen een zekere mate van helderheid en duidelijkheid in een ervaring die gelaagd, complex en vaak ook onoverzichtelijk is. Ten tweede beloven de auteurs dat er na een periode van rouw sprake is van een nieuw en zelfs verbeterd leven. De hoofdpersonages zijn er aan het einde van de verhalen namelijk allemaal beter aan toe dan aan het begin – beter zelfs dan voor de dood van hun dierbaren. Ten derde maken de auteurs het zware onderwerp van de dood behapbaar door er op een humoristische en relativerende toon over te schrijven. Volgens een bloggende fan van Jojo Moyes deinst de auteur er niet voor terug om “de ingrijpende gevolgen van een ongeval en de lelijke en oneerlijke kant van het leven te laten zien” terwijl ze “een glimlach op mijn gezicht [weet] te toveren”.⁷⁰ Met behulp van deze ingrepen of literaire procedés weten de auteurs van de rouwromans dus de angel uit het onderwerp van de dood te halen en wordt de lezer gelouterd van de angsten die het lezen over de dood kunnen oproepen.

De romans zijn ook louterend omdat ze bij machte zijn om gebeurtenissen die op waarheid berusten op een goede manier te laten aflopen. Om het openingscitaat van dit hoofdstuk opnieuw aan te halen (uit *H is for Hawk* van Helen MacDonald): “In the imagination, everything can be restored, everything mended, wounds healed, stories ended”. In een interview gaf Dorrestein bijvoorbeeld aan dat haar idee voor de roman *Zolang er leven is* geïnspireerd is op een waargebeurd incident, namelijk de ontvoering van een baby uit het ziekenhuis en een gesprek met haar zwager die opmerkte dat een verdwijning voor betrokkenen moeilijker te verwerken is dan een dood⁷¹. Ook het personage Will uit Moyes’ trilogie blijkt gebaseerd te zijn op een bestaande Engelse rugbyspeler, die door een ongeluk zwaar gehandicapt raakte en besloot zijn leven te beëindigen in een euthanasiekliniek

70 Michelle, ‘Recensie: Voor jou – Jojo Moyes’ op 18 juni 2017 op [sophiamagazine.nl](https://sophiamagazine.nl/recensie-voor-jou-jojo-moyes/): <https://sophiamagazine.nl/recensie-voor-jou-jojo-moyes/> (laatst bekeken op 9 juni 2021).

71 ‘Voor mooie zinnen moet je niet bij mij zijn’ op www.renatedorrestein.nl/?page_id=1077.

in Zwitserland.⁷² Wat er met de baby is gebeurd weten we niet en ook niet hoe het de familieleden en vrienden van de rugbyspeler is vergaan na zijn dood, maar in de romans blijkt Babette ongedeerd te zijn en leert Louisa dankzij Wills zelfgekozen dood om op haar eigen benen te staan. Met andere woorden, in de boeken blijkt de dood betekenisvol en zinvol te zijn geweest en wordt de rouwverving verbeeld als een leerzame en zelfs een verrijkende ervaring. Hoewel er volgens mij dus niet zonder meer gesteld kan worden dat de publiekswerken aanzetten tot het oude therapeutische idee van rouwverwerking, zou ik wél willen beweren dat de romans de lezer op een zachte manier met de dood confronteren. Het gevolg is dat het niet alleen leerzaam is om over de dood te lezen maar ook leuk, om een fan van Moyes aan te halen: “Ik vind het leuk om te lezen hoe iemand zijn leven weer probeert op te pakken na zo’n heftige gebeurtenis.”⁷³

De vraag is natuurlijk of het gebrek aan ‘crisis’ bij de lezer problematisch is. Voor Clewell en haar collega’s, die met hun onderzoek pleiten voor het ethische en politieke belang van ontroostbaarheid, is dat waarschijnlijk wel het geval. Hetzelfde geldt voor een rouwondersteuner die ik in het eerste jaar van mijn onderzoek sprak die vond dat films en romans ervoor gezorgd hebben dat we tegenwoordig een veel te rooskleurig beeld van de dood hebben. Tegelijkertijd bieden de romans een veilige ruimte waarbinnen er over dood en verlies nagedacht kan worden en weten sommige van de romans met hun boodschap bovendien een jong leespubliek te bereiken, en daarmee lezers die vermoedelijk minder snel een wetenschappelijke studie over rouw of een zelfhulpboek uit de kast zullen trekken. Wat is de maatschappelijke waarde van populaire fictie over levensbeschouwelijke onderwerpen zoals de dood? Het is een vraag die ons buiten de grenzen van dit onderzoek brengt, maar wel een die wat mij betreft de moeite waard is om te stellen en elders te onderzoeken.

72 Ryan Gilbey, “I’m not a thing to be pitied’: the disability backlash against *Me Before You*” op theguardian.com van 2 juni 2016: www.theguardian.com/film/2016/jun/02/me-before-you-disabled-backlash-not-pitied (laatst bekeken op 9 juni 2021).

73 Aranka, ‘Jojo Moyes- Een leven na jou’ op 15 maart 2016 op byaranka.nl: www.byaranka.nl/jojo-moyes-een-leven-na-jou/ (laatst bekeken op 9 juni 2021).

De autobiografische bias

In het eerste deel van dit hoofdstuk belichte ik enkele vooronderstellingen die we in het literaire rouwdiscours tegenkomen, in het bijzonder de aanname dat de romans die hier worden besproken publiekswerken zijn en dat publiekswerken of populaire cultuuruitingen het idee van rouwverwerking in de hand zouden werken. Ik concludeerde na een plotanalyse in het tweede deel dat, hoewel er in de meeste romans niet echt sprake is van rouwverwerking, de romans wel degelijk een zachte confrontatie met de dood bieden.

In dit laatste deel wil ik kort stilstaan bij wat ik de ‘autobiografische bias’ zal noemen. Ik heb de indruk dat deze ‘bias’ niet alleen de selectie van boeken bepaalt die onder de noemer rouwliteratuur vallen – en daarmee de plaats van die boeken in het cultureel repertoire – maar dat ze ook de beoordeling en waardering van de rouwromans beïnvloedt en soms zelfs de leeservaring van de lezer. Dat de veelgelezen rouwromans uit dit hoofdstuk niet gezien worden als rouwliteratuur heeft er mijns inziens dus niet alleen mee te maken dat critici en onderzoekers van mening zijn dat de boeken niet al te serieus genomen hoeven te worden, maar ook – misschien zelfs wel vooral – dat de verhalen niet gebaseerd zijn op het persoonlijke verlies van de auteur. Aan het einde van dit hoofdstuk wil ik kort stilstaan bij enkele observaties die mij van het bestaan van een dergelijke bias bewust hebben gemaakt (in het volgende hoofdstuk zal ik dieper op deze bias ingaan en zullen we hem ook enigszins nuanceren).

De autobiografische bias lijkt het proces van canonvorming te beïnvloeden, als het om rouwboeken gaat, en daarmee het selectieproces dat resulteert in welke boeken over rouw van waarde geacht worden en daarmee veel aandacht krijgen. We raken hier dus aan de verticale dimensie van het cultureel repertoire (zie ook het eerste hoofdstuk). In het krantenartikel uit het *Nederlands Dagblad*, dat ik in de inleiding van dit hoofdstuk aanhaalde, noemt Veenhof bijvoorbeeld alleen maar autobiografische werken om zijn claim te onderbouwen dat er openlijker over rouw gesproken lijkt te worden. In *De Groene Amsterdammer* noemt ook Marja Pruis in haar artikel over rouwliteratuur alleen maar autobiografisch geïnspireerde boeken: “Komt het op rouwliteratuur aan, dan wordt *IM* onmiddellijk weer van de

planken gehaald, en *Schaduwkind*, en het heilig verklaarde *The Year of the Magical Thinking*. Terwijl als *Tonio* al in een traditie geplaatst moet worden, het werk van Enquist het meest voor de hand ligt⁷⁴. En ook in *De Telegraaf* vallen alleen boeken van erkende auteurs die over hun eigen verdriet schrijven onder de noemer rouwliteratuur: Simone de Beauvoir, Anne Philippe, C.S. Lewis, Kristien Hemmerechts en Joan Didion.⁷⁵ De autobiografische bias komen we bovendien niet alleen in recensies en krantenartikelen tegen, maar ook in literatuurwetenschappelijke studies over rouw, zoals we in het volgende hoofdstuk zullen zien. In *Van Constantijntje tot Tonio: Het dode kind in de Nederlandse literatuur* wordt het autobiografische zelfs genoemd als één van de vier kenmerken van “kinderdoodliteratuur,” hoewel er bij de bespreking van dit kenmerk wel wordt opgemerkt: “Wanneer mag een roman over een dood kind nog of niet meer autobiografisch genoemd worden? En hoe erg is dat?”⁷⁶

Ten tweede lijkt de autobiografische bias ervoor te zorgen dat fictionele rouwervaringen beoordeeld worden op basis van hun overeenkomst met de veronderstelde échte rouwervaring. Een veelzeggend voorbeeld is te vinden in *The Guardian*, waar niet een filmkenner maar een rouwexpert wordt uitgenodigd om een recensie te schrijven van de verfilming van *P.S. I Love You* van Cecilia Ahern. Dit leidt tot het volgende oordeel:

But Hilary Swank looks far too good to be a convincing widow. Grief is draining. A lot of people can't get out of bed, and forget to wash; they let themselves go. Swank looks stunning, has glossy friends to help her rebuild her life. In reality, many people don't have a support network like this. Most have to get through grief alone.⁷⁷

74 Marja Pruis, ‘Geboren!’ in *De Groene Amsterdammer* van 15 juni 2011, verschenen in nr. 24: www.groene.nl/artikel/geboren (laatst bekeken: 1 juni 2021).

75 Ingrid Hoogervorst, ‘Zoeken naar liefde’ in *De Telegraaf* van 24 mei 2014.

76 Rick Honings et. al., *Van Constantijntje tot Tonio: Het Dode Kind in de Nederlandse Literatuur*, 13.

77 Laura Barnett, ‘Bereavement counsellor Janet McKenzie on PS I Love You: Interview,’ gepubliceerd op theguardian.com op 21 januari 2008. www.theguardian.com/film/2008/jan/21/features.features11 (laatst bekeken op 1 juni 2021).

Met andere woorden, volgens de rouwexpert komt de fictionele representatie van rouw niet overeen met haar perceptie van de échte rouwervaring. In de film wordt een geromantiseerd beeld van de verlieservaring geschetst, vindt ze, omdat echte rouw gekenmerkt wordt door een zekere mate van verwaarlozing en eenzaamheid.

Ook Thea Sharrock, de regisseur van *Me Before You*, gebaseerd op het eerste boek uit de trilogie van Moyes, moet zich verweren tegen kritiek op haar representatie van het leven met een beperking. Haar verweer is relevant omdat ze benadrukt dat het in fictie niet zou moeten gaan om de overeenkomst tussen het verhaal en de werkelijkheid, maar eerder om de boodschap die door middel van het verhaal verspreid wordt. "It's a fictional story about how important the right to choose is," zo interpreteert ze het verhaal van Moyes, "The message of the film is to live boldly, push yourself, don't settle".⁷⁸ Fictie werpt volgens Sharrock dus een moreel licht op de werkelijkheid eerder dan dat ze deze werkelijkheid zo nauwkeurig mogelijk probeert te benaderen. De autobiografische bias lijkt dus niet alleen de selectie van rouwliteratuur te beïnvloeden maar ook de waardering en beoordeling van rouwboeken.

Tot slot lijkt de autobiografische bias ervoor te zorgen dat lezers sneller geneigd zijn om boeken over rouw door een autobiografische bril te lezen, waardoor bepaalde genresignalen al dan niet bewust genegeerd worden. Ik wil mezelf op dit punt als voorbeeld nemen. *Grief is the Thing with Feathers* van Max Porter las ik namelijk in eerste instantie als een autobiografisch relaas over rouw, ondanks de poëtische stijl en wisselende vertelperspectieven, waaronder die van een kraai.⁷⁹ De rouwboeken die ik tot dan toe had gelezen waren namelijk bijna allemaal autobiografisch geïnspireerd waardoor ik geneigd was om de fictionele elementen in de roman van Porter op te vatten als hulpmiddelen om een bepaald aspect of gevoel van de échte rouwervaring onder woorden te brengen. Pas toen ik de Nederlandse vertaling in handen had, las ik op de binnenflap dat de auteur samen met zijn

78 Henry Barnes, 'Me Before You director defends film against disability campaigners,' gepubliceerd op *theguardian.com* op 6 juni 2016: www.theguardian.com/film/2016/jun/06/me-before-you-director-thea-sharrock-disability-campaigners (laatst bekeken op 1 juni 2021).

79 Max Porter, *Grief is the Thing with Feathers* (Faber & Faber, 2015).

vrouw en kinderen in Londen woont – terwijl er in het boek juist gerouwd wordt om de moeder en vrouw. Later kwam ik nog een andere Engelstalige uitgave van het boek tegen, waar de kwalificatie “A Novel” aan de titel was toegevoegd.

Na deze leeservaring begon ik mij af te vragen of er meer lezers zijn die fictie over rouw door een autobiografische bril lezen. Mijn zoektocht naar medeplichtigen bracht me onder meer bij een interview in het *Nederlands Dagblad* met Marieke Lucas Rijneveld, naar aanleiding van dienst debuutroman *De avond is ongemak*. Het gaat hier om een roman, fictioneel verhaal, over de wijze waarop een gereformeerd gezin met de dood van de oudste zoon omgaat die tijdens het schaatsen door het ijs zakt (het boek wordt ook op de CPNB Top 100 lijsten vermeld maar is pas na 2016 verschenen, waardoor ik het dus niet in mijn analyse heb meegenomen). In het interview geeft Rijneveld aan regelmatig verward te worden met de hoofdpersoon, die de veelzeggende naam Jas heeft: “Dat is misschien wel logisch, maar ik merk dat lezers denken dat ik Jas ben”.⁸⁰ Net als deze lezers blijkt echter ook de interviewer de autobiografische bril stevig op zijn neus te hebben gezet. Hij blijft namelijk maar doorvragen naar de overeenkomsten tussen de roman en het leven van de auteur, waardoor Rijneveld moet blijven benadrukken dat hij “echt voor de kunst” heeft geschreven. “Ik ben aan het componeren, heel precies. Je bent bezig met een spanningsboog, een plot, personages”.⁸¹

Ook Arnon Grunberg wordt in een interview in *Trouw* naar aanleiding van zijn roman *Goede mannen* – een fictief verhaal waarin een kind overlijdt – geconfronteerd met de autobiografische bril van zijn interviewer. “Wilde u ook over rouw en troost schrijven omdat uw eigen moeder drie jaar geleden is overleden?”, “Heeft het schrijven u geholpen bij de verwerking?” en: “Na het drama raakt de brandweerman aanvankelijk zijn eetlust en seksuele verlangens kwijt. Schreef u dit ook uit eigen ervaring?” zijn vragen die in het interview gesteld worden.⁸² De interviewer gaat er dus volledig aan voorbij dat Grunberg, net als Rijneveld, er bewust voor heeft gekozen om

80 Rick Moeliker, ‘Kijken naar de wereld vanaf de zijlijn’ in het *Nederlands Dagblad* van 30 maart 2018.

81 Ibid.

82 Sander Becker, ‘Arnon Grunberg: ‘Met zelfmedelijden schiet je niets op’ in de *Trouw* van 1 september 2018.

fictie te schrijven en daarmee zijn eigen ervaring niet op de voorgrond te plaatsen. De autobiografische bias lijkt dus ook de leeservaring van lezers te beïnvloeden. Een vraag die dit bij mij oproept is of het hier alleen om het lezen van rouwboeken gaat of dat lezers vandaag de dag sowieso sneller geneigd zijn om fictie door een autobiografische bril te lezen en wat daar dan mogelijk de gevolgen van zijn. Voor dit onderzoek volstaat het echter om deze verwachting en de wijze waarop deze de selectie, waardering en interpretatie van rouwboeken lijkt te beïnvloeden, even te belichten.

Slotopmerkingen

Centraal in dit hoofdstuk stond de vraag in hoeverre de veelgelezen rouwromans ideeën verspreiden die aanzetten tot rouwverwerking. Op basis van een plotanalyse concludeerde ik dat er niet zonder meer gesproken kan worden van één populaire omgangsvorm met verlies. Zelfs binnen het beperkte corpus rouwromans bleek het mogelijk te zijn om verschillende en zelfs tegenstrijdige opvattingen te ontwaren met betrekking tot zowel de duur en het einde van rouw als tot de rol van de overledene in het verdere leven van de nabestaanden. Bovendien bleek ook in dit corpus het groeiplot dominant te zijn en daarmee de overtuiging dat er persoonlijke winst uit verlies te behalen valt. De verlieservaring heeft waarde en zin mits er op een juiste manier mee wordt omgegaan, en daarom hoeft het niet zo snel mogelijk afgerond of afgesloten te worden. Eerder dan rouwverwerking, concludeerde ik aan het einde van de analyse, bieden de boeken een literaire vorm van balseming: de confrontatie met de dood wordt op verschillende manieren verzacht, waardoor het niet alleen leerzaam maar ook onderhoudend is om over rouw te lezen.

De analyse in dit hoofdstuk ondersteunt het overkoepelende argument dat de verlieservaring met behulp van een beperkt aantal zingevingspatronen of rouwplots vorm en betekenis krijgt. Zo treffen we in de boeken plotstructuren aan die we ook in de boeken uit de andere hoofdstukken tegen zijn gekomen of die we nog zullen tegenkomen. Mijn zoektocht naar narratieve patronen is zelfs bij de rouwromans begonnen, omdat ik veronderstelde dat we, als we plotstructuren op het spoor willen komen, het

beste konden beginnen bij toegankelijke verhalen. Toch is er tot nu toe door critici en literatuurwetenschappers weinig tot geen aandacht geweest voor deze rouwverhalen, iets dat mij gaandeweg het onderzoek begon op te vallen. Ik vond dat opvallend, omdat de omgang met de dood in deze boeken overduidelijk wordt gethematiseerd en de boeken bovendien een groot en breed publiek hebben weten te bereiken – niet alleen binnen Nederland maar ook daarbuiten. Deze bewustwording bracht mij naast de plotstructuren ook op het spoor van enkele vooronderstellingen die de selectie, waardering en zelfs de interpretatie van rouwliteratuur lijken te beïnvloeden. Deze boeken bleken dus wel degelijk van waarde te zijn voor hermeneutisch onderzoek, of de rouwromans nu publiekswerken zijn of niet.

Een belangrijke vooronderstelling die de benadering van rouwromans bepaalt, is de autobiografische bias, oftewel het idee dat hedendaagse rouwliteratuur gaat over een persoonlijke verlieservaring van de auteur. Hoewel deze bias vermoedelijk een rol speelt in het beoordelen en lezen van allerlei soorten literatuur, niet alleen rouwboeken, sluit ze ook aan bij wat Walter omschrijft als een tendens in het ideaaltype de ‘postmoderne dood’: persoonlijke ervaring wordt in toenemende mate gezien als legitieme bron van kennis, één die verkozen wordt boven meer algemene perspectieven op rouw. De voorkeur voor het persoonlijke lijkt ook het lezen en waarderen van rouwboeken te beïnvloeden, waardoor autobiografisch geïnspireerde verhalen op dit moment meer aandacht en waardering krijgen dan fictionele verhalen, die vooral een algemene boodschap verkondigen.

In het volgende en laatste hoofdstuk van dit onderzoek richt ik de aandacht op de plotstructuren en normatieve opvattingen van rouw die we in veelgelezen autobiografisch geïnspireerde rouwboeken tegenkomen. We zullen bovendien zien dat de autobiografische bias die ik hier belichtte nadere discussie vergt. Niet iedereen is er namelijk blij mee dat er zo veel aandacht is gekomen voor het persoonlijke.

HOOFDSTUK 5

“Van het lot een plot maken, is ondenkbaar”. Schrijven over het eigen verdriet.

*“I tell you this true story just to prove that I can.
That my frailty has not yet reached a point
at which I can no longer tell a true story”.*

Joan Didion, *Blue Nights*¹

“Zoveel literaire varianten vallen er niet te bedenken voor de toestand waarin de rouwende neergesmeten is,” schrijft Connie Palmen in *Logboek van een onbarmhartig jaar* (2011).² In dit autobiografische werk, geschreven naar aanleiding van de dood van haar man, de politicus Hans van Mierlo, geeft Palmen te kennen haar rouwervaring niet om te kunnen vormen tot fictie, en zelfs het lezen van fictie niet meer te verdragen, zeker als dat een bewerking en verwerking van het verlies betekent. Ze laat zich bijvoorbeeld kritisch uit over de roman van haar collega en lotgenoot Anna Enquist: “Alles wat *Contrapunt* tot een roman maakt [...] sla ik over. Het romaneske verveelt me. Ik zoek alleen wat ik herken, de pijn, de zinnelijkheid van het verdriet”.³

In tegenstelling tot *Contrapunt* en overigens ook tot de meeste boeken van Connie Palmen zelf, haalde het *Logboek* de CPNB bestsellerlijst niet en

1 Joan Didion, *Blue Nights* (New York: Alfred A. Knopf, 2011), 109.

2 Connie Palmen, *Logboek van een onbarmhartig jaar* (Amsterdam: Prometheus, 2011), 130.

3 Ibid., 87.

valt daarom niet binnen mijn corpus. Toch zal ik er aan het einde van dit hoofdstuk kort op ingaan, want het roept belangrijke vragen op: hoe doet men dat, een ingrijpende levenservaring omsmeden tot ‘een boek’ en zelfs tot ‘literatuur’? Hoe schrijft men zich in, of worstelt men zich juist los van bestaande denkpatronen, genreconventies en plotstructuren? Welke waarden, vooronderstellingen en normatieve opvattingen worden met deze handelingen verbonden, door de auteurs zelf, maar ook door critici en lezers? Of zijn rouwende schrijvers inderdaad, zoals Palmen in het citaat hierboven suggereert, gedoemd om alleen maar te herhalen?

In dit hoofdstuk richt ik mij op zeven autobiografisch geïnspireerde bestsellers over rouw die tussen 2000 en 2016 op de CPNB bestsellerlijsten gemeld staan. Met het begrip ‘autobiografisch geïnspireerd’ bedoel ik dat de lezers van de boeken zich vaak uitgenodigd voelen om de verteller en de auteur aan elkaar gelijk te stellen, en dat ze verwachten dat de beschreven ervaringen ook daadwerkelijk die van de auteur zijn. Het gaat om de volgende boeken:

Autobiografisch geïnspireerde werken	Verkochte exemplaren volgens de CPNB Top 100
A.F.Th. van der Heijden , <i>Tonio: Een requiemroman</i> (Amsterdam: De Bezige Bij). <u>Eerste druk:</u> 2011 <u>Gelezen druk:</u> 2016, 25 ^{ste} druk <u>Laatste druk:</u> 2018, 28 ^{ste} druk	2011: 40.000 tot 50.000 verkochte exemplaren 2012: 75.000 tot 100.000 verkochte exemplaren 2013: 30.000 tot 40.000 verkochte exemplaren
Anna Enquist , <i>Contrapunt</i> (Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers). <u>Eerste druk:</u> 2008 <u>Gelezen druk:</u> 2015, 17 ^e druk <u>Laatste druk:</u> Onbekend. Volgens de website van de uitgeverij is er in 2020 nog een hardcover van het boek verschenen. ⁴	2008: 30.000 tot 40.000 verkochte exemplaren 2009: 30.000 tot 40.000 verkochte exemplaren

4 Zie www.singeluitgeverijen.nl/de-arbeiderspers/boek/contrapunt/ (laatst bekeken op 16 november 2022).

P.F. Thomése , <i>Schaduwkind</i> (Amsterdam: Contact). <u>Eerste druk:</u> 2003 <u>Gelezen druk:</u> 2003, 4 ^e druk <u>Laatste druk:</u> 2018, 20 ^{ste} druk	2003: 35.000 tot 50.000 verkochte exemplaren
Kluun , <i>De weduwnaar</i> (Amsterdam: Uitgeverij Podium). <u>Eerste druk:</u> 2006 <u>Gelezen druk:</u> 2006, 2 ^e druk <u>Laatste druk:</u> 2010, 23 ^e druk <i>Opmerking:</i> In 2012 is een gecombineerde uitgave verschenen van <i>Komt een vrouw bij de dokter</i> en <i>De weduwnaar</i> en in 2017 een Dwarsligger van <i>De weduwnaar</i> , 55 ^{ste} druk.	2006: 323.990 verkochte exemplaren 2007: 100.000 tot 125.000 verkochte exemplaren 2008: 40.000 tot 50.000 verkochte exemplaren 2009: 50.000 tot 60.000 verkochte exemplaren
Isabel Allende , <i>De som der dagen</i> , vertaald door Rikkie Degenaar en Uitgeverij Wereldbibliotheek (Amsterdam: Uitgeverij Wereldbibliotheek). <u>Eerste druk:</u> 2008 <u>Gelezen druk:</u> 2008, 4 ^e druk <u>Laatste druk:</u> 2022, 7 ^e druk <i>Opmerking:</i> De oorspronkelijke titel is <i>La suma de los días</i> (Barcelona: Areté, 2007).	2008: 60.000 tot 75.000 verkochte exemplaren
Isa Hoes , <i>Toen ik je zag</i> (Amsterdam: Ambo Anthos). <u>Eerste druk:</u> 2013 <u>Gelezen druk:</u> 2015, 26 ^e druk <u>Laatste druk:</u> 2020, 35 ^{ste} druk	2013: 75.000 tot 100.000 verkochte exemplaren 2014: 131.469 verkochte exemplaren 2015: 40.000 tot 50.000 verkochte exemplaren
Jelle Brandt Corstius , <i>As in tas</i> (Amsterdam: Das Mag Uitgevers). <u>Eerste druk:</u> 2016 <u>Gelezen druk:</u> 2016, 3 ^e druk <u>Laatste druk:</u> 2018, 5 ^e druk	2016: 60.000 tot 70.000 verkochte exemplaren

In dit hoofdstuk onderzoek ik welke plotstructuren en normatief beladen rouwopvattingen er in bovengenoemde werken zijn aan te wijzen. Drie van deze boeken komen we tegen in recensies van literaire critici, in landelijke kranten, en in literatuurwetenschappelijk onderzoek over rouw. Het betreft *Tonio*, *Contrapunt* en *Schaduwkind*. Aan deze bestsellers wordt een bepaalde status verleend. Van der Heijden zou volgens de jury van de

Libris Literatuurprijs bijvoorbeeld de verschillende registers van rouw op “superieure wijze” bespelen.⁵ Ook is er in de media voor deze boeken veel aandacht geweest.⁶ Naast de Libris Literatuurprijs ontving *Tonio* namelijk ook de NS Publieksprijs. De boeken spelen dus een prominentere rol in het cultureel repertoire dan de fictionele romans uit het vorige hoofdstuk, in de zin dat ze zichtbaarder zijn en meer erkenning krijgen. Hoe verhouden deze boeken zich tot de andere rouwboeken in dit onderzoek met betrekking tot de wijze waarop ze vorm en betekenis aan het verlies verlenen en welke rouwopvattingen verspreiden ze? Dit is een van de vragen die ik in dit hoofdstuk zal behandelen.

Ik begin het hoofdstuk echter door in het eerste deel dieper in te gaan op het genre van de boeken en op de verwachtingen en beoordelingscriteria die met de verschillende genres gemoeid gaan. Hoewel de boeken autobiografisch geïnspireerd zijn, nemen ze diverse (sub)genres aan. We komen bijvoorbeeld een memoir tegen, een reisverslag, een requiemroman en ook een essayistische reflectie op rouw. Ik belicht enkele expliciet gemaakte auteursintenties met betrekking tot de keuze voor een bepaald genre en kijk vervolgens hoe de boeken door critici zijn ontvangen, geclassificeerd en beoordeeld. Het receptieonderzoek is niet systematisch opgezet en enkel indicatief, met als doel om relevante beoordelingscriteria en rouwopvattingen aan het licht te brengen die een rol spelen in de ontvangst en waardering van de rouwboeken.

In het tweede deel laat ik zien dat we ook in dit hoofdstuk de verbindende motieven tegenkomen van herstellen, groeien en zoeken. In dat opzicht heeft Palmen dus gelijk: zoveel literaire varianten vallen er niet te bedenken voor de verliessituatie. Net als in de boeken die ik in de vorige twee hoofdstukken heb besproken, blijken de drie motieven verschillende en soms zelfs tegenstrijdige implicaties te hebben voor de omgang met verlies,

5 Redactie, ‘A.F.Th. van der Heijden wint Libris-prijs met ‘Tonio’, op *parool.nl* op 7 mei 2012: www.parool.nl/kunst-media/a-f-th-van-der-heijden-wint-libris-prijs-met-tonio~bb4b39a7/ (laatst bekeken op 2 december 2021).

6 Erica van Boven omschrijft ‘literaire bestsellers’ op pagina 25 in *Bestsellers in Nederland* als romans die “binnen het literaire domein functioneerden, binnen het circuit van literaire auteurs, literaire uitgevers en boekhandels, critici en recensenten van literaire bladen en literaire rubrieken in dagbladen en andere media”. Zij gebruikt het begrip ‘literaire domein’ dus op een wat smallere manier dan ikzelf in dit onderzoek.

afhankelijk van het perspectief van waaruit het verlies verplot wordt. Anders dan in deze twee hoofdstukken echter, stuiten we in enkele van de boeken die hier centraal staan op verzet tegen de narratieve vorm. In het derde deel van het hoofdstuk reflecteer ik op dit verzet. Ik zal in dit deel namelijk het paradoxale antiplot introduceren: een vierde constructieve omgangsvorm met verlies, zo zal ik betogen. In de slotopmerkingen reflecteer ik op enkele criteria op basis waarvan de drie zogenaamde literaire bestsellers zich van de andere autobiografisch geïnspireerde boeken op de CPNB Top 100 lijsten onderscheiden, als het gaat om plotstructuren en rouwopvattingen, en zal ik het literaire rouwdiscours vergelijken met het therapeutische rouwdiscours dat in hoofdstuk drie aan bod is gekomen.

Verdriet 'verliteraturen'

In 'Tussen emotie en literatuur: de paradoxale status van rouwromans' stelt de Neerlandica Lut Missine dat wat zij rouwromans noemt vaak een hybride vorm aannemen, een combinatie van autobiografie en fictie. Enerzijds willen de rouwboeken waarheidsgetrouw zijn, en dus een beeld van rouw weergeven zoals door de auteur ervaren, maar anderzijds willen de boeken ook 'literair' zijn, "een hoedanigheid die vele lezers verbinden met verzonnen gebeurtenissen".⁷ Als subgenre binnen de autobiografische literatuur laten de zogenaamde rouwromans bij uitstek zien dat het authentieke en esthetische, het schrijven over persoonlijke ervaringen en literaire verwerking, moeilijk met elkaar samenleven, stelt Missine.⁸

Nu komen slechts drie van de boeken die Missine in haar artikel bespreekt voor op de CPNB bestsellerlijst, en daarmee in mijn eigen onderzoekscorpus. Het gaat om *Tonio*, *Contrapunt* en *Schaduwkind*. Missines selectie autobiografisch geïnspireerde boeken valt dus niet helemaal samen met mijn eigen selectie. Het is dus nog maar de vraag in hoeverre haar observatie met betrekking tot de hybride vorm en de spanning tussen de waarde van authenticiteit en esthetiek ook van toepassing is op de andere rouwboeken die ik in dit hoofdstuk bespreek, bijvoorbeeld op het debuut

7 Lut Missine, 'Tussen emotie en literatuur', 98.

8 Ibid., 108.

van Hoes of de vervolgroman van Kluun. Overigens reserveer ik zelf de term rouwromans voor de fictionele romans die ik in hoofdstuk vier bespreek. Met de term rouwliteratuur verwijst ik naar de selectie rouwboeken in recensies van literaire critici en academische publicaties van literatuurwetenschappers, zoals de studie van Missine. Naast bovengenoemde drie boeken noemt ze ook *Sprakeloos* van Tom Lanoye, *Logboek van een onbarmhartig jaar* van Connie Palmen, *Gestameld liedboek. Moedergetijden* van Erwin Mortier, en enkele andere boeken over rouw die vóór 2000 zijn verschenen en voor onze doeleinden dus minder relevant zijn.

In mijn bespreking van de ‘autobiografische bias’ in het vorige hoofdstuk, belichtte ik reeds één vooronderstelling die achter de lijstjes rouwboeken van critici en literatuurwetenschappers lijkt schuil te gaan, namelijk dat rouwliteratuur gaat over het persoonlijke verlies van gevestigde en erkende schrijvers. Op de lijstjes wordt er dus niet verwezen naar fictionele romans over rouw. Overigens laat Missine in haar artikel zien dat het persoonlijke in meer of mindere mate benaderd kan worden. Wat zij rouwromans noemt (en ik dus rouwliteratuur) neemt volgens haar vaak een hybride vorm aan, een combinatie van autobiografie en fictie. In *Oprecht gelogen* maakt ze een onderscheid tussen twee soorten hybride vormen: de autobiografische roman en autofictie. Terwijl de autobiografische roman zich volgens haar voordoet als een roman, herkent de lezer in het verhaal duidelijk autobiografische elementen. In autofictie wordt de lezer juist een autobiografisch frame aangereikt, door te suggereren dat de auteur en het personage identiek zijn, maar vertoont het verhaal vervolgens duidelijk fictionele elementen.⁹ Volgens Missine zouden we het genre autofictie zoals het hierboven is gedefinieerd niet vaak tegenkomen binnen de context die zij in haar boek bestudeert, namelijk de Nederlandse literatuur vanaf 1985 (tot de publicatie van het boek in 2013). Als boeken over rouw dus een hybride vorm aannemen, dan vaak de vorm van een autobiografische roman.

Nu gaat het mij er in dit deel niet om de autobiografisch geïnspireerde rouwboeken zo nauwkeurig mogelijk binnen bestaande genres of combinaties van genres in te delen. Ik ben vooral geïnteresseerd in de verwachtingen en waardenoordelen die schuilgaan achter de kadering van de

9 Lut Missine, *Oprecht gelogen*, 53.

boeken qua genre door de auteurs, hun uitgevers en/of literaire agenten en door de literaire critici in recensies. Welke verwachtingen en waardenoordelen roepen bijvoorbeeld de autobiografische roman van Van der Heijden op of de memoir van Allende en van Hoes? Deze verwachtingen en waardenoordelen maken, net als de normatief beladen plotstructuren die ik later in het hoofdstuk zal belichten, deel uit van het cultureel repertoire en spelen een belangrijke rol in zowel de vormgeving als de waardering van de boeken uit dit hoofdstuk.

Laten we de genrebespreking beginnen met boeken die het autobiografische zo dicht mogelijk proberen te benaderen. *Toen ik je zag* van Isa Hoes is een memoir over het leven van de actrice met de acteur en zanger Antonie Kamerling, die aan een bipolaire stoornis leed en besloot een einde aan zijn leven te maken. Het is haar intentie, zo lezen we in het voorwoord, om met haar verhaal het taboe op manische depressie te doorbreken. “Ik hoopte vooral een inkijk te geven in ons leven, niet vanwege de sensatie, maar omdat – dat is wel gebleken – in veel levens dat gemene monster depressie rondwaart”.¹⁰ Om de esthetische waarde van haar debuut lijkt Hoes zich dus minder te bekommeren. Het is de waarde van authenticiteit die in het voorwoord centraal staat, evenals de maatschappelijke waarde van het boek.

Gezien de informatieve en geëngageerde intentie die achter het schrijven schuilgaat, als we hierin de schrijver volgen, is het van belang een zo waarheidsgetrouw en geloofwaardig mogelijk beeld te schetsen van een bipolaire stoornis en van de gevolgen van deze ziekte voor de omstanders. Hoes vertelt haar verhaal dan ook in chronologische volgorde, conform het verloop van de gebeurtenissen, vanaf het moment dat ze Antonie ontmoette tot en met de eerste periode na zijn dood, en met behulp van haar dagboek, waaruit ze regelmatig citeert. Om het algemene belang met behulp van de persoonlijke ervaring te dienen, moet het leven samen met Kamerling dus zo nauwkeurig mogelijk gedocumenteerd worden. Het wordt Hoes dan ook door sommigen kwalijk genomen dat ze nergens in haar memoir verwijst naar de sekteachtige groepering waar zij en Antonie een poosje bij aangesloten zouden zijn geweest.¹¹ Het is vaak de onvermijdelijke selectie van gebeurtenissen die een

¹⁰ Isa Hoes, *Toen ik je zag*, 17.

¹¹ Zie bijvoorbeeld het artikel ‘De sekte waarover Isa zweeg’ van Mariet Oosterwijk in *De Telegraaf* van 6 oktober 2015.

obstakel kan vormen voor de betrouwbaarheid van autobiografische teksten, omdat ze verraden dat het zogenoemde échte leven in autobiografische teksten een constructie is. In *Oprecht gelogen* schrijft Missine hierover: “Wie zijn eigen leven vertelt, fictionaliseert strikt genomen altijd, door gebeurtenissen te selecteren en te structureren, door ze in een veranderde volgorde en vanuit een subjectief perspectief weer te geven”.¹² Het gaat hier om een inzicht dat volgens haar reeds bij Goethe en Rousseau te vinden is.

Ook Allende probeert het autobiografische zo goed mogelijk te benaderen. In *De som der dagen* geeft ze namelijk te kennen op aandringen van haar literair agente nogmaals een memoir te hebben geschreven. Tegen het einde van het boek benadrukt ze bijvoorbeeld dat de gebeurtenissen waarover ze geschreven heeft “geen verbeeldingsoefening [zijn] maar een poging de waarheid zo dicht mogelijk te benaderen”.¹³ Toch wordt de Nederlandse vertaling van het boek niet als memoir op de markt gezet. Op het omslag lezen we bijvoorbeeld: “Een vrouw die haar volwassen dochter heeft verloren, vertelt in deze roman hoe zij haar leven langzaam weer oppakt”. Er wordt hier dus niet expliciet gezegd dat we te maken hebben met de rouwervaring van de auteur zelf. De verwijzing naar “een vrouw” en “deze roman” doen juist vermoeden dat het verhaal literaire en algemene waarde heeft, en dus niet, althans niet alleen, een expressieve functie dient. Allendes Chileense agente daarentegen lijkt juist het succes van Allendes eerdere memoir *Paula* te willen verlengen, ook als dit ten koste gaat van de familiebanden waarover geschreven wordt: “En als je moet kiezen tussen een verhaal vertellen of je familieleden ontzien, kiest iedere auteur voor het eerste,” zou ze tegen Allende gezegd hebben.¹⁴ Achter de nadruk op ‘een verhaal’ vertellen – en dus niet eens ‘jouw eigen verhaal vertellen’ – zou heel goed een economisch motief schuil kunnen gaan. *Paula* was een internationaal succes, dus de kans is groot dat het vervolg erop dat ook zal zijn. In verschillende taalgebieden kan eenzelfde boek dus verschillend op de markt gezet worden en betrokken actoren – in dit geval de auteur, de literaire agente en de uitgever – kunnen in de presentatie van het boek verschillende en soms zelfs tegen- gestelde waarden nastreven.

12 Lut Missine, *Oprecht gelogen*, 52.

13 Isabel Allende. *De som*, 357.

14 Ibid., 10.

Dat de wijze waarop een boek qua genre gekaderd wordt van invloed is op de verplotting van de verlieservaring waarover geschreven wordt, zien we onder meer terug in de ik-verteller – de hoofdpersoon in *De som der dagen* – die het woord richt tot de overleden dochter, in een poging haar op de hoogte te brengen van het wel en wee in de familieclan. Het gesprek (of eigenlijk de monoloog) neemt de vorm aan van een herstelplot, zo zal ik verderop in het hoofdstuk betogen. Bovendien wordt het gevoerd vanuit de overtuiging dat de doden niet alleen deel blijven uitmaken van de familieclan, maar dat ze zelfs op een bepaalde manier aanwezig blijven. Het gesprek is voor Allende dus niet puur symbolisch. We zien in dit voorbeeld duidelijk hoe genre, plot en normatieve opvattingen van rouw met elkaar verbonden zijn en gezamenlijk vorm en betekenis aan de verlieservaring verlenen.

Net als Hoes en Allende grijpt ook Jelle Brandt Corstius naar de pen, enige tijd nadat zijn vader, de schrijver Hugo Brandt Corstius is overleden. Ditmaal is de vorm die van een reisverslag, waarin de autobiografische dimensie sterk aanwezig is maar de auteur zich ook enkele vrijheden permitteert. Het reisverslag gaat over Jelles fietstocht naar de Middellandse zee met als doel om een deel van zijn vaders as in zee te strooien. Terwijl Hoes uit haar dagboek citeert en Allende nadrukkelijk stelt de waarheid in haar boek zo goed mogelijk te willen benaderen, merkt Brandt Corstius op dat zijn vader een bijzonder onbetrouwbare verteller was en dat zijn eigen geheugen “één grote brei” is.¹⁵ Terwijl waarheidsgetrouwheid een belangrijk topos vormt in autobiografisch schrijven, en het op verschillende manieren benadrukt kan worden, zoals we net zagen, zorgt het benoemen van de onbetrouwbaarheid van het geheugen er juist voor dat de lezer aan de waarheidsgetrouwheid van het verslag gaat twifelen en zich gaat afvragen waarom de auteur, anderhalf jaar na de dood van zijn vader, de behoefte voelt om alsnog over de fietstocht te schrijven. Bovendien, hoe weet hij nog precies wat hij dacht en voelde toen hij de verschillende etappes van de tocht aflegde, al helemaal in het licht van zijn ‘breiige brein’?

Over zijn intenties met het reisverslag laat Brandt Cortius weinig los. Wél wordt er op het omslag van het boek en op de website van zijn uitgever vermeld dat de auteur zelf vader is geworden op het moment dat hij aan zijn

15 Jelle Brandt Corstius, *As in tas*, 116.

reisverslag begint. De suggestie is dus dat het schrijven een therapeutisch en daarmee een persoonlijk doel dient, namelijk om herinneringen aan de vader, die door de geboorte van het kind van de auteur worden opgeroepen, alsnog te verwerken. Ook in het reisverslag zelf wordt gesuggereerd dat het om verwerking zou gaan. Aan het einde van het verslag wordt de lezer bijvoorbeeld uitgenodigd om op de lege pagina's zijn of haar "eigen trauma's te verwerken". Hier wordt overigens schertsend aan toegevoegd: "(Niet vergeten: mondharmonica, waterreservoir...)"¹⁶ De toevoeging is typisch voor het reisverslag, zoals we zullen zien. Alle potentieel beladen en betekenisvolle momenten worden in dit verslag verlicht, waardoor de dood iets absurds krijgt.

De recensent Coen Peppelenbos blijkt niet onder de indruk te zijn van het reisverslag. Op het literaire weblog *Tzum* suggereert hij dat Brandt Corstius handig heeft weten in te spelen op een bestaande trend: "Een beetje schrijver verwerkt de rouw over de overleden ouders in een roman".¹⁷ Hoewel Peppelenbos *As in tas* een "sympathiek boek" vindt "van een sympathieke schrijver over een minder sympathieke vader" eindigt hij zijn recensie met een niet mis te verstane kritiek:

Het exemplaar dat ik las, telde 160 bladzijden. De laatste drie bladzijden waren blanco. De zes bladzijden daarvoor zijn potsierlijk gevuld met lijntjes ('maak hier plannen voor een mooie reis om je eigen trauma's te verwerken'). De bladzijde daarvoor is weer blanco. We hebben dus eigenlijk te maken met een boek van 150 bladzijden. Nou ja, het boek begint op bladzijde 13 ... Nou ja, in het boek komen nog 19 blanco pagina's voor ... Nou ja, als je de 13 identieke kaartjes niet meetelt waarop steeds een ander deel van de route wat onduidelijk is gemarkeerd, dus eigenlijk heb je te maken met een boekje van 105 bladzijden. Nou ja, als je niet de 13 hoofdstukbladzijden met de routeaanduiding ('Maastricht-Spa') meetelt, dus eigenlijk houd je een boekje van netto 92 bladzijden over. Dun.¹⁸

16 Ibid., 152.

17 Coen Peppelenbos, 'Recensie: Jelle Brandt Corstius – *As in tas*,' gepubliceerd op 30 maart 2016 op www.tzum.info/2016/03/recensie-jelle-brandt-corstius-as-tas/ (laatst bekeken op 24 juni 2021).

18 Ibid.

Kortom, volgens Peppelenbos heeft het reisverslag van Brandt Corstius weinig om het lijf en valt er buiten de “persoonlijke anekdotiek” weinig te vertellen. Het boek dient volgens hem dus geen algemeen of literair doel maar lijkt eerder vanuit winst oogmerk en gemakzucht te zijn geschreven.

Om niet beschuldigd te worden van het “exploiteren van intiem kapitaal,” zoals recensent Elsbeth Etty het noemt in haar recensie van Connie Palmens autobiografische logboek, kunnen auteurs ervoor kiezen om hun rouwervaring een hybride vorm te geven.¹⁹ Tonio van A.F.Th. van der Heijden neemt zo’n hybride vorm aan. Op het boekomslag wordt duidelijk gesignaleerd dat we niet alleen met autobiografie te maken hebben maar eerder met een combinatie van autobiografie en (literaire) fictie. We komen er bijvoorbeeld de duiding ‘requiemroman’ tegen – een herkenbaar maar niet bestaand genre – en een foto van de zoon Tonio die verkleed gaat als de literaire figuur Oscar Wilde. “Het is hem maar het is hem ook helemaal niet,” schrijft recensent Marja Pruis in *De Groene Amsterdammer*, “Je kunt niet zien hoe hij er ‘echt’ uitzag, in zijn eigen kleren, met zijn eigen kapsel, zijn eigen oogopslag”.²⁰ Ook in het boek zelf komen we fictionele elementen tegen, zoals bijvoorbeeld de gewijzigde fietsroute van Tonio, tegen het einde van de roman, in een poging het noodlottige verkeerspunt te vermijden. “Dit is de tovenaars Van der Heijden ten top,” merkt recensent Arjen Peters waarderend op, “fictie, maar van een diepe waarheid getuigend – de wens en de liefde die uit deze passage spreekt [...] is verscheurend”.²¹ Volgens Peters zijn het dus de fictionele elementen die de auteur in staat stellen om zijn verlangen naar zijn overleden zoon op zo’n manier te uiten dat de lezer deelgenoot van dit verlangen wordt.

De keuze voor de hybride vorm levert Van der Heijden naast lof ook kritiek op. In haar recensie in *De Groene Amsterdammer*, waar ik zojuist naar verwees, schrijft Marja Pruis dat het “iets obsceens” heeft dat Van der Heijden zijn verdriet weet om te vormen tot een roman:

19 Elsbeth Etty, ‘Aan mij de weemoed en de huivering: Connie Palmens beklag blijft zelfbeklaf’ in het *NRC Handelsblad* van 11 november 2011.

20 Marja Pruis, ‘De zoon is boek geworden’ in *De Groene Amsterdammer* van 1 juni 2011: www.groene.nl/artikel/de-zoon-is-boek-geworden.

21 Arjan Peters, ‘Vuistslag op een blinde muur’ in *De Volkskrant* van 28 mei 2011.

In zoverre Tonio een roman wil zijn, inclusief de speurtocht naar een ‘missing link’ in de persoon van het meisje op wie Tonio mischien wel verliefd was en een uitgestelde apotheose, waardoor Van der Heijden de hele literaire fanfare uit de kast trekt, treft mij, en ik zeg dit met de uiterste prudentie, het boek als iets obsceens.²²

Het obscene schuilt voor Pruis in de zogenaamde literaire fanfare – dat lees ik als veel uiterlijk vertoon door middel van plot, stijl en taalgebruik – die aangehaald wordt om het persoonlijke verdriet vorm te geven. Net als Connie Palmén lijkt de recensent van mening te zijn dat er van het verlies niets te maken valt, al helemaal geen roman. Van der Heijden verweert zich echter tegen dergelijke kritiek door in *Uitverkoren*, een verzameling interviews dat naar aanleiding van het succes van *Tonio* in boekvorm is verschenen, op te merken dat het literaire monument dat hij voor zijn zoon heeft willen oprichten vooral een expressieve functie dient. “Het ging me er maar om dat mijn boek voor Tonio niet zou uitblinken door vormeloosheid,” lezen we, en daarmee het eerbetoon aan zijn zoon.²³ De suggestie is eerder dat de literaire vorm – die ik in het tweede deel van dit hoofdstuk zal specificeren als het zoekplot – opgevat moet worden als middel om uiting te geven aan het verdriet, eerder dan als doel an sich.

Waar de ik-verteller in *Tonio* ondubbelzinnig naar de auteur verwijst, ontkoppelt Anna Enquist in *Contrapunt* de roman van haar eigen leven, en haar eigen verlies van haar dochter. De vrouw in de autobiografisch geïnspireerde roman blijft namelijk naamloos en pas tegen het einde van het boek wordt duidelijk dat haar dochter in een verkeersongeluk om het leven is gekomen. Voor de lezer die op de hoogte is van dit dramatische verlies speelt dit gegeven echter vanaf het begin van het boek reeds een rol bij het lezen. Maar waarom voert Enquist een personage op? Wat heeft de romanvorm haar te bieden? Volgens de recensent Janet Luis moet de vrouw in *Contrapunt* gezien worden als het alter ego van de auteur, en daarmee iemand die in staat is om het overweldigende verdriet en gemis te sublimeren

22 Marja Pruis, ‘De zoon is boek geworden’.

23 A.F.Th. Van der Heijden, *Uitverkoren* (Amsterdam: De Bezige Bij, 2014), 80.

in het pianospel.²⁴ Het resultaat van de gedeeltelijke ontkoppeling van de hoofdpersoon en de auteur is een zelfbeheerst en gecontroleerd relaas over rouw. “Nul sentiment, geen labiele emoties van de moeder wiens wereld is ingestort op een manier die te groot is om te verfraaien in literaire tierlantijnen,” merkt de recensent Viola Lidner waarderend over het boek op.²⁵ Wederom stuiten we hier dus op verzet tegen het ‘verlitteren’ van verdriet – een woord dat ik aan het logboek van Palmen heb ontleend.²⁶ Toch ben ik het niet met Lidner eens omdat het ‘onsentimentele’ relaas mijns inziens niet het resultaat is van een *gebrek* aan zogenaamde literaire tierlantijnen maar juist een *effect* is van de ‘literaire tierlantijn’ het leven van de hoofdpersoon (in zekere mate) los te koppelen van dat van de auteur. We zien hier duidelijk hoe de keuze voor een bepaald genre ook bepaalde rouwopvattingen in de hand kan werken, in dit geval de opvatting dat zelfbeheersing wenselijker is dan de overgave aan de pijn en het verdriet van het verlies.

Ook met betrekking tot *De weduwenaar* van Kluun speelt de voorkennis van de lezer een belangrijke rol in het kaderen van het boek qua genre. Van de vier boeken uit het corpus die niet in Missines artikel genoemd worden – de memoir van Hoes en Allende, het reisverslag van Brandt Corstius en de roman van Kluun – wijkt *De weduwenaar* het meeste af van het autobiografische genre. In de vervolgroman op *Komt een vrouw bij de dokter* lezen we hoe de hoofdpersoon Stijn omgaat met de dood van zijn vrouw, die aan borstkanker leed. Hoewel de hoofdpersoon een andere naam heeft dan de auteur en daarmee een andere identiteit, werd Kluuns eerste boek zo’n groot succes – ook buiten Nederland – dat ik vermoed dat er niet veel lezers zijn die het boek uitsluitend als een fictionele roman hebben gelezen. In verschillende interviews met de auteur benadrukt Kluun namelijk dat er een verband bestaat tussen de hoofdpersoon Stijn en hemzelf. Ook zijn vrouw is aan borstkanker overleden en ook hij ging tijdens haar ziekbed vreemd. “Ik heb al vaker gezegd,” lezen we bijvoorbeeld in

24 Janet Luis, ‘Perverse onbetrouwbaarheid van het leven,’ gepubliceerd op *nrc.nl* op 10 oktober 2008: www.nrc.nl/nieuws/2008/10/10/perverse-onbetrouwbaarheid-van-het-leven-11620844-a1173553 (laatst bekeken op 24 juni 2021).

25 Viola Lidner, ‘Anna Enquist Contrapunt,’ gepubliceerd op *nrc.nl* op 31 oktober 2008: www.nrc.nl/nieuws/2008/10/31/anna-enquist-contrapunt-11631949-a41667 (laatst bekeken op 24 juni 2021).

26 Connie Palmen, *Logboek*, 23.

een auteursinterview in *De Volkskrant*, “dat de gevoelens en frustraties van Stijn ook die van mij zijn, maar dat hij zich anders gedraagt [...]. Als ik zijn jas aantrek, durf ik plotseling alles. Dan durf ik de zwartste kanten van mijn karakter te laten zien”.²⁷ Aan de ene kant benadrukt Kluun dus het autobiografische gehalte van de roman, terwijl hij aan de andere kant juist laat zien dat hij zich in de roman bepaalde vrijheden heeft gepermitteerd.

Over de literaire kwaliteit van de boeken van Kluun, met name zijn debuutroman *Komt een vrouw bij de dokter*, zijn felle discussies geweest. Terwijl de auteur zijn verlangen naar literaire erkenning voor zijn werk niet onder stoelen of tafels stopt, worden zijn boeken door de literaire elite vooral weggezet als plat vermaak. “De weduwnaar van Raymond van de Klundert (1964) [is] geen literatuur,” concludeert Elsbeth Etty bijvoorbeeld in het *NRC*, “Net als in *Komt een vrouw bij de dokter*, banaliseert de schrijver herkenbare gevoelens van liefde, schuld en rouw tot een platvloerse soap”.²⁸ Het zou kunnen dat Kluun voor zijn verlieservaring een hybride vorm heeft gekozen omdat hij met de romanvorm wil signaleren dat zijn werk ook ‘literaire’ waarde heeft en boven ‘het persoonlijke’ uitstijgt. Zo bekeken, schrijft hij zich dus heel bewust in een bepaalde genreconventie. Als we Etty echter moeten geloven, dan komt er bij literatuur meer kijken dan alleen een hybride vorm, waarbij ze een onderscheid lijkt te veronderstellen tussen hoge en lage kunstvormen: “Bij de verwoording van banale emoties bepalen vorm en stijl het literaire gehalte,” wordt haar kritiek in de recensie samengevat, terwijl Kluun niet eens zou weten “dat herinneren een wederkerig werkwoord is”. De recensie van Etty laat zien dat literatuuropvattingen een belangrijke rol spelen in de waardering van rouwboeken en dat deze opvattingen medebepalen of de emoties waarover geschreven wordt als ‘echt’ ervaren worden. “Niet ‘waar gebeurd’, maar wél echt,” merkt ze over *Turks fruit* op, omdat Kluun er in zijn roman naar verwijst, “Om dat verschil draait in de literatuur alles”.

27 Paul Onkenhout, ‘Schrijver Kluun: ‘Ik heb niet zo’n hekel aan mijn hoofdpersoon Stijn als de gemiddelde lezer’ in *De Volkskrant* van 10 september 2020.

28 Elsbeth Etty, ‘Geleende emoties; Kluun banaliseert gevoelens tot een platte soap’ op *NRC.NEXT* op 19 mei 2006: <https://advance-lexis-com.proxy-ub.rug.nl/api/document?collection=news&id=urn:contentItem:4K4N-5N30-TXF2-B316-00000-00&context=1516831> (laatst bekeken op 16 november 2021).

Dit brengt ons, tot slot, bij het rouwboekje van P.F. Thomése, *Schaduwkind*, dat oorspronkelijk niet meer dan vijftig pagina's omvatte.²⁹ Met dit boekje lijkt Thomése zich los te worstelen van de eisen van zowel het fictionele als het autobiografische genre, in een poging een nog niet bestaande en daarmee unieke vorm voor zijn verdriet te vinden. Op het achterplat wordt *Schaduwkind* omschreven als "geschrift," "passages" en "fragmentarisch essay" en in zijn recensie van het boek spreekt Arjen Peters van een "Hooglied in mineur". Dat Thomése met zijn moeilijk te plaatsen boekje de aandacht van het grote publiek heeft weten te trekken, valt niet te ontkennen. Dit is met name saillant omdat hij zich eerder kritisch heeft uitgesproken over de commercialisering van de literatuur. In 'De narcistische samenzwering' schrijft hij dat vooral toegankelijke boeken worden uitgegeven, zoals boeken over het leven van de auteur. Deze boeken zijn gesteld "in een taal die 'iedereen' ook zelf gebruikt" met als gevolg dat de lezer kan doorlezen, "omdat hij meteen weet 'wat er wordt bedoeld'".³⁰ Toegankelijke boeken zouden bovendien vaak herkenbare inzichten, situaties en emoties als uitgangspunt nemen: "Hoe algemener het uitgangspunt, des te herkenbaarder het is voor de lezer en des te groter de kans dat het 'overkomt'".³¹

Toch wil ik beweren dat, hoewel Thomése met zijn rouwboekje het grote publiek aantrekt, hij dit publiek tegelijkertijd buiten de deur probeert te houden door niet alleen een onduidelijke en daarmee minder toegankelijke vorm voor zijn verlieservaring te kiezen, maar ook door "op niveau" te rouwen, zoals Bert Keizer het noemt in zijn recensie, "met Stevens, Valéry, Emerson, Blanchot en Heidegger onder handbereik".³² Mijns inziens probeert Thomése door 'op niveau' te rouwen een literair punt te maken. In 'De narcistische samenzwering' stelde hij namelijk dat een zekere mate van ontoegankelijkheid en vervreemding nodig is om tot iets nieuws te kunnen komen – zoals een nieuwe combinatie van woorden, omdat de bekende woorden, zo lezen we in *Schaduwkind*, te kort schieten en "naar andermans mond" smaken.³³ Achter Thoméses "Hooglied in mi-

29 Arjan Peters, 'Het dode dochtertje in de taal' in *De Volkskrant* van 12 september 2003.

30 P.F. Thomése, 'De narcistische samenzwering' in *De Revisor*, jaargang 25 (1998), 31.

31 Ibid.

32 Bert Keizer, 'Straks is ze voor altijd weg' in *de Trouw* van 13 september 2003.

33 P.F. Thomése, *Schaduwkind*, 43.

neur” schuilt dus een literatuuropvatting die maakt dat het boekje bekende vormen uit de weg gaat evenals de herkenbaarheid van de emoties. In een gepubliceerde lezing naar aanleiding van *Schaduwkind* merkt Thomése bijvoorbeeld: “Het delen van leed is mij vreemd”³⁴ en “Mijn afgrond is de uwe niet”.³⁵ In de plotanalyse van het boekje zal ik op het beeld van de afgrond terugkomen.

Wat de bovenstaande bespreking laat zien, is dat er een breed scala aan genres schuilgaat onder de noemer ‘autobiografisch geïnspireerd’ en dat de verschillende vormen die we zijn tegengekomen – de memoir, het reisverslag, de hybride vorm, de roman en essayachtige reflecties – verschillende intenties kunnen verwoorden en verschillende verwachtingen en oordelen bij lezers kunnen oproepen. Dat échte rouw alleen maar gevat zou kunnen worden in een expliciet autobiografisch genre, zoals Palmen in haar logboek suggereert, betreft dus een persoonlijke overtuiging die gestoeld is op het idee dat de dood van een geliefde zinloos is en dat er van het verlies niets te maken valt. We hebben dus niet met een objectieve waarheid te maken. Fictie blijkt volgens sommige recensenten wel degelijk in staat te zijn om aspecten van het daadwerkelijk ervaren verlies onder woorden te brengen en om deze ervaring bovendien voor buitenstaanders te ontsluiten, waardoor het persoonlijke toegankelijk wordt en een algemeen en ‘literair’ doel kan gaan dienen. Het is dus niet zo dat de verlieservaring een bepaald genre afdwingt en alleen maar vorm en betekenis kan krijgen met behulp van een autobiografisch genre. De keuze voor een (combinatie van) genre(s) hangt vooral af van bepaalde literatuur- en rouwopvattingen.

De bespreking maakt ook duidelijk dat de spanning tussen de waarde van authenticiteit en die van esthetiek niet, zoals Missine in haar artikel suggereert, kenmerkend is voor *alle* rouwboeken die binnen de literaire context zijn verschenen. Ook maatschappelijke en economische waarden kunnen een rol spelen in het corpus autobiografisch geïnspireerde rouwboeken. Dit suggereert bijvoorbeeld ook de schrijver Anton Dautzenberg die de “zieltogende boekenbusiness” verweet met boeken als *Tonio* een “lucratieve en boven alle kritiek verheven markt” te hebben aangeboord en

34 P.F. Thomése, *Ons eerste kind* (Amsterdam: Atlas Contact, 2017, 2^e druk), 29.

35 Ibid., 34.

daarmee het ramptoerisme een nieuwe dimensie te hebben gegeven.³⁶ Toch lijkt de consensus onder recensenten te zijn dat goede of échte rouwliteratuur (een bepaalde selectie boeken dus) bovenal uiting geeft aan een daadwerkelijk ervaren en oprecht gevoeld verdriet en gemis. Dit is dan ook de tweede vooronderstelling die achter de lijstjes rouwboeken van critici lijkt schuil te gaan. In de reacties op de boeken hierboven meen ik te zien dat de expressieve functie en de authenticiteitswaarde in de waardering van rouwboeken prevaleren boven de andere functies en waarden die genoemd zijn. De esthetische dimensie van het werk (de 'literaire tierlantijnen' zoals een recensent het noemde) wordt alleen geaccepteerd – als ze al geaccepteerd wordt – wanneer ze een middel is om het doel van expressie te behalen en niet wanneer ze het doel an sich is, oftewel om het verdriet te 'verliteraturen'.

Verdriet verplotten

Met behulp van een bespreking van genre belichtte ik hierboven de normatieve dimensie die schuilt achter het schrijven, presenteren en beoordelen van gepubliceerde verlieservaringen in het literaire domein. Dankzij de traditie van literaire kritiek bestaat er in dit domein ruimte om te discussiëren over de wijze waarop en de intenties waarmee 'het persoonlijke' in boeken ingezet en vorm gegeven wordt en welke waarden daarbij een rol spelen en geprioriteerd worden. In het tweede deel van dit hoofdstuk onderzoek ik de implicaties van de gekozen literaire vorm, met name het genre, voor de wijze waarop en de mate waarin de verlieservaring in de bestsellers verplot wordt. Palmen geeft bijvoorbeeld te kennen een logboek te prefereren boven de romanvorm omdat de monotone realiteit van rouw zich maar niet wil laten omvormen tot een plot: "En zelf doen wat de roman van me zou vragen, het machtige werk om van het lot een plot te maken, is ondenkbaar".³⁷ Met haar keuze voor dit op zichzelf niet-narratieve genre lijkt Palmen zich zelfs te verzetten tegen narratieve zingeving, vanuit de overtuiging dat er van rouw niets te maken valt. Een logboek is namelijk 'episodisch,' zoals Palmen

36 Wilfred van de Poll, 'Dautzenberg sabelt 'Tonio' neer in De Balie' in *Trouw* van 2 november 2012.

37 Connie Palmen, *Logboek*, 62.

zelf ook opmerkt, en bouwt geen overkoepelende verhaallijn op – wat overigens niet wegneemt dat er allerlei narratieve elementen in het genre kunnen zitten en de lezer of de auteur zelf uit de dagelijkse aantekeningen een plot kan construeren. Komen we het verzet dat we in het *Logboek* aantreffen ook tegen in de in dit hoofdstuk geselecteerde rouwboeken, of blijken de auteurs van deze boeken wel degelijk bereid en in staat te zijn hun verlieservaring op een zinvolle wijze te ordenen? En als er sprake is van verplotting, komen de daaruit voortvloeiende plotstructuren dan overeen met degene die we in de vorige hoofdstukken analyseerden, of ontwerpen de schrijvers nieuwe narratieve vormen te ontsluiten voor hun ervaringen? Deze vragen hoop ik in dit en het volgende deel te beantwoorden.

In ieder geval lijkt Palmen gelijk te krijgen wat betreft haar overtuiging dat er slechts een beperkt aantal literaire varianten bestaan voor het eigen verdriet. Ook in de autobiografisch geïnspireerde bestsellers treffen we de samenvoegende en verbindende motieven aan van herstellen, groeien en zoeken en daarmee is er wel degelijk sprake van plotvorming in de autobiografisch geïnspireerde bestsellers. Toch betekent dit niet dat de schrijvers allemaal dezelfde route door het rouwlandschap bewandelen – om een metafoor uit het derde hoofdstuk te gebruiken. In de boeken treffen we namelijk verschillende en soms zelfs tegenstrijdige wereldbeschouwelijke overtuigingen en taal- en literatuuropvattingen aan, evenals opvattingen met betrekking tot de duur en het einde van rouw, de juiste omgang ermee en de relatie met de overledene en de sociale omgeving. Het subjectieve wereldbeeld, dat uit deze overtuigingen en opvattingen bestaat en dat, afhankelijk van het genre, in meer of mindere mate overeenkomt met het wereldbeeld van de auteur, zorgt ervoor dat herstellen, groeien en zoeken verschillende betekenissen en implicaties kunnen hebben voor de omgang met verlies. Welke betekenissen en implicaties dat zijn, onderzoek ik in dit tweede deel.

Het herstelplot

Het herstelmotief komen we tegen in *Contrapunt* van Enquist, *As in tas* van Brandt Corstius en *De som der dagen* van Allende. Terwijl de vrouw in *Contrapunt* en Jelle in *As in tas* allebei streven naar een zekere mate van

herstel van een mentaal evenwicht dat door het verlies verstoord is geraakt, probeert Allende in haar memoir vooral de leden van haar familieclan bij elkaar te houden. Daarvoor is niet alleen herstel nodig van verstoorde relaties, maar ook een zekere mate van persoonlijke ontwikkeling, aangezien Allende naar eigen zeggen een nogal bemoeizuchtige matriarch is die de hulp van psychologen en spiritueel begeleiders nodig heeft om haar rol op een goede manier te kunnen vervullen. Dat ik Allendes memoir toch onder het kopje herstelplot bespreek in plaats van onder het kopje groeiplot komt omdat de persoonlijke ontwikkeling van de auteur in de memoir in dienst staat van het hogere doel van verbinding, zoals ik zal laten zien. In de bespreking hieronder richt ik mij eerst op de rouwboeken van Enquist en Brandt Corstius die, hoewel ze een bijna tegengestelde toon aanslaan, opvallende overeenkomsten vertonen met betrekking tot het perspectief op rouw dat ze bieden. Vervolgens bespreek ik het herstel- en groeimotief in Allendes memoir, die weer een geheel eigen licht op de verlieservaring werpt.

In *Contrapunt* en *As in tas* ontmoeten we een nabestaande die zich na de dood van een dierbare vol overgave op een zelfgekozen project stort, respectievelijk het instuderen van de Goldbergvariaties van Bach en het afleggen van een fietstocht naar de Middellandse Zee. “Kopiëren, knippen, de originele regels weggooien en de alternatieven op een wit blad plakken. Vingerzettingen maken. Werk,” lezen we in *Contrapunt*, waar de vrouw, wanneer we dit lezen, bezig is om zich voor te bereiden op haar piano-studie.³⁸ “Mijn hart bonst bijna uit mijn borstkas, het zweet loopt langs mijn wenkbrauwen, ik heb bijna niet meer genoeg vaart om overeind te blijven. Maar ik moet die heuvel halen,” lezen we over de fietstocht die Jelle kort na de dood van zijn vader aflegt.³⁹ Maar wat hopen de vrouw en Jelle met hun inspannende projecten te bereiken en wat hebben pianospelen en fietsen eigenlijk met rouw te maken?

In beide boeken lijkt het doel van het project herstel te zijn van een verstoord geraakt mentaal evenwicht. De vrouw omschrijft haar verlieservaring bijvoorbeeld als een trauma, een wond in haar brein, die het gebied heeft aangetast dat verantwoordelijk is voor het aanmaken van nieuwe herinneringen. “Wat zich in het leven voordeed als een ramp, luidde in de hersenen

38 Anna Enquist, *Contrapunt*, 17-18.

39 Brandt Corstius, *As in tas*, 56.

een bombardement in dat geheugencircuits, synapsen en verbindingen voorgoed vernielde”.⁴⁰ Door de Goldbergvarianties in te studeren hoopt ze een “wankel plankier” te bouwen dat haar in staat zal stellen overzicht te krijgen van de verwoesting.⁴¹ Ook Jelle benadrukt in het reisverslag vooral de mentale gevolgen van de verliessituatie. Nadat er bij zijn vader gevorderde dementie is geconstateerd, belandt hij naar eigen zeggen in een “manische fase” waarin hij zich op allerlei verschillende projecten stort.⁴² Slechts één project blijft zich aandienen, namelijk een fietstocht. Kort nadat zijn vader is overleden stapt Jelle daarom op de fiets om een deel van de as van zijn vader in de Middellandse Zee te verstrooien en om zijn hoofd weer tot rust te brengen. “Wie een paar weken door de leegte fietst, krijgt ook een leeg hoofd”.⁴³ In zowel de roman van Enquist als in het reisverslag van Brandt Corstius komen we dus het denkbeeld tegen van rouw als traumatische ervaring waarvan de nabestaanden proberen te herstellen door zich vol overgave te storten op een arbeidsintensief project – het Freudiaanse idee van *Trauerarbeit* dringt zich natuurlijk op. “Volledige restauratie was niet haalbaar,” concludeert de vrouw echter, “maar misschien ook niet gewenst”.⁴⁴

Herhaling en voorspelbaarheid blijken belangrijke voorwaarden te zijn om het doel van mentaal herstel te kunnen behalen, of in ieder geval te benaderen. Ze vervullen daarmee de actantiële rol van helper in het behalen van herstel. “Ik ben aan het fietsen, en als ik niet fiets, dan slaap ik. Ik houd van die voorspelbaarheid. Langzaam maar zeker voel ik dat ik rustiger word in mijn hoofd,” lezen we halverwege het reisverslag.⁴⁵ Ook de vrouw waardeert het gevoel van verveling dat zich af en toe tijdens het instuderen opdringt: “Saai had ontegenzeggelijk iets prettigs, het bood houvast en behoeft voor verwarring”.⁴⁶ Het belang van herhaling en voorspelbaarheid vinden hun weerklink in de vertelvorm. In ieder hoofdstuk wordt in *Contrapunt* een van de Varianties besproken, in de volgorde waarop ze gespeeld worden, en is er telkens aandacht voor zowel het spel als voor de herinneringen die

40 Enquist, *Contrapunt*, 185.

41 Ibid., 185.

42 Brandt Corstius, *As in tas*, 15.

43 Ibid., 131.

44 Anna Enquist, *Contrapunt*, 185.

45 Jelle Brandt Corstius, *As in tas*, 63.

46 Anna Enquist, *Contrapunt*, 32.

tijdens het spelen zich aandienen. Op een soortgelijke manier verhaalt ook Jelle zijn fietstocht, aan de hand van de dertien etappes van zijn fietstocht. Ook hij beschrijft zowel de fietstocht als de herinneringen aan zijn vader die tijdens het fietsen opkomen. Op geen enkel moment wordt de vertelstructuur in de boeken onderbroken, met als gevolg dat de verhalen zich op een lineaire en voorspelbare manier ontvouwen. Dit riep bij mij tijdens het lezen een gevoel van verveling op, maar dit is misschien wel precies de bedoeling. Via de voorspelbare en repetitieve vertelvorm wordt de lezer uitgenodigd deel uit te maken van het herstelproces van de personages. “Door het moeizame, zo oplettend mogelijke, repetitieve studeren weefde de gewonde pianist geduldig aan de verbinding tussen beide hersenhelften”.⁴⁷

Nu is het idee van *Trauerarbeit* dat herinneringen aan het verloren geraakte liefdesobject opgeroepen en opnieuw beleefd worden zodat de ‘libidinale energie’ die in het liefdesobject is geïnvesteerd geleidelijk onttrokken kan worden. Oftewel, zo is het Freudiaanse rouwbeeld ten minste geïnterpreteerd door enkele prominente psychologen, dat de band met het liefdesobject uiteindelijk verbroken moet worden. Dit is echter niet wat er in de twee autobiografisch geïnspireerde rouwboeken gesuggereerd wordt. De rouwprojecten roepen inderdaad herinneringen aan de overledene op, aangezien ze niet willekeurig gekozen zijn. De vrouw wil geen ander stuk spelen dan de Goldbergvariaties omdat haar dochter ooit over de Aria had opgemerkt, het thema waarop de Variaties gebaseerd zijn, “Mama, dat is óns lied!”⁴⁸ En terwijl Jelle tijdens zijn zogenaamde manische fase allerlei activiteiten onderneemt, blijft juist dát project in zijn hoofd zitten dat hem altijd dichterbij zijn vader had gebracht: “Het was tijdens die fietstochten dat ik echte gesprekken met hem kon voeren”.⁴⁹ Toch lijken de vrouw en Jelle zich te verzetten tegen het idee dat hun verdriet door middel van hun projecten verwerkt zou kunnen worden. “Ik ben moe, leeg en klaar met alleen zijn,” constateert Jelle nadat hij het as van zijn vader over de zee heeft uitgestrooid, “Nu de as in zee ligt, wil ik zo snel mogelijk naar huis”.⁵⁰ Missie geslaagd zou je zeggen: het eindpunt van de fietstocht is bereikt,

47 Ibid., 185.

48 Ibid., 7.

49 Brandt Corstius, *As in tas*, 28.

50 Brandt Corstius, *As in tas*, 142.

de as van zijn vader in zee verstrooid en Jelle is weer rustig in zijn hoofd. Maar wanneer de auteur Amsterdam binnen fietst en in het moestuintje gaat zitten waar zijn vader ooit een jaar lang met hem de *Aeneas* las zodat hij zijn eindexamen Latijn kon halen, lezen we: “Voor ik het weet lopen de tranen over mijn wangen en komen er weer nieuwe herinneringen boven-drijven”.⁵¹ Dit is wat mij betreft een significante opmerking. Terwijl het idee van *Trauerarbeit* lijkt te impliceren dat de nabestaande ‘geleegd’ wordt van herinneringen, dienen zich in *As in tas* juist nieuwe herinneringen aan na de voltooiing van de fietstocht. Blijkbaar staat de fietstocht dus niet symbool voor het rouwproces en valt het eindpunt van het project niet samen met het eindpunt van het rouwproces van Jelle.

Het idee dat fietsen symbool zou staan voor rouwen wordt overigens al eerder in het reisverslag geproblematiseerd. Wanneer Jelle tijdens zijn tocht een bericht van een vriend ontvangt met de vraag hoe het met rouwen gaat, doet Jelle de vraag af als stompzinnig en probeert hij zich een voorstelling van rouw te maken: “Op een bank zitten en huilen? Het liefst in het zwart, met een voile over mijn hoofd? Een kaarsje opsteken? Rouwen is ook een wonderlijke term. Het impliceert een voortdurende activiteit. Maar zo gaat het helemaal niet”.⁵² Fietsen is wel een voortdurende activiteit en bovendien één met een duidelijk start- en eindpunt. Met behulp van de fietstocht lijkt Jelle structuur te willen aanbrengen in een ervaring die hij omschrijft als herhaaldelijke afscheidsmomenten die, omdat zijn vader dementeerde, zich al voor de eigenlijke dood aandienden.

Toch wordt er in *As in tas* wel degelijk gesuggereerd dat er een einde aan rouw komt, ook al valt dit eindpunt niet samen met het eindpunt van de fietstocht. “In de afgelopen twee jaar is mijn wereld onherkenbaar veranderd,” lezen we aan het begin van het reisverslag, “Voor het eerst in mijn leven ben ik volkomen gelukkig. Hoe anders was het twee jaar geleden, toen ik hoorde dat mijn vader dementerend was”.⁵³ De auteur maakt dus meteen duidelijk dat de lezer geen zwaarmoedig rouwboek in handen heeft maar het verslag van iemand voor wie na een periode van rouw een nieuw begin is aangebroken – ook letterlijk, aangezien de auteur op het moment

51 Ibid., 148.

52 Ibid., 87.

53 Ibid., 13.

van schrijven zelf net vader is geworden. De luchtige toon is daarom ook een van de meest opvallende dingen aan het rouwverslag. Telkens opnieuw worden potentieel beladen en betekenisvolle momenten naar de alledaagse sfeer getrokken waar ze geconfronteerd worden met praktische bezwaren en obstakels, waardoor de dood iets absurds wordt. Wanneer Jelle bijvoorbeeld aan het begin van zijn tocht langs het crematorium gaat om de as van zijn vader op te halen, ontdekt hij dat er veel meer as overblijft dan hij in eerste instantie gedacht had: “Het bleek drieënhalve kilo te zijn [...] Veel te veel voor mijn fietstocht naar de Middellandse Zee, waarvoor elke extra gram bagage er één te veel was [...] Doe maar een koffiekopje, zeg ik”.⁵⁴ Er is hier dus sprake van zowel letterlijke als figuurlijke verlichting: terwijl het gewicht van zijn vader tot een koffie kopje gereduceerd wordt, verliest een potentieel beladen moment haar gewichtigheid. De zoon lijkt hierin overigens op zijn vader, die op de vraag van zijn kinderen wat er met hem moet gebeuren na de zijn dood had geantwoord: “Stop mij maar in een vuilniszak”.⁵⁵

In tegenstelling tot *As in tas* is er in *Contrapunt* geen sprake van een nieuw begin. De vrouw streeft naar gedeeltelijk herstel, zoals we zagen, maar ervaart de lente – hét symbool van nieuw leven – zelfs als een vorm van verraad: “De vrouw wist wel dat mensen het genadeloos doorgaan van natuurprocessen als een troost beleefden, maar zij proefde in de voortgang vooral afwijzing en onbegrip”.⁵⁶ Terwijl Jelle met zijn fiets de natuur in trekt om daar tot rust te komen, trekt de vrouw zich in haar donkere kamer terug en keert met haar pianospel niet alleen de natuur maar ook de toekomst haar rug toe: “De toekomst trok haar tegen zich aan, zo krachtig dat ze een kleine stap achterwaarts moest zetten. En nog een. Ze verzette zich. Het verleden moest dichtbij blijven, in haar volle zicht”.⁵⁷ Het pianospel is dus niet alleen een poging om overzicht te krijgen van de gevolgen van het trauma maar ook een manier om aan de voortschrijdende tijd te ontsnappen. In de muziek wordt tijd volgens de vrouw namelijk vervangen door ritme. “Muziek voerde je uit de tijd [...] Toch was er geen medium dat het

54 Ibid., 21.

55 Ibid., 22.

56 Enquist, *Contrapunt*, 196.

57 Ibid., 9.

verstrijken van tijd zo nauwkeurig aangaf. Muziek synchroniseerde de slagen van roeiers, kon soldaten moeiteloos gelijk laten marcheren”.⁵⁸ Het is in het ritme van de Goldbergvarianties dat de vrouw enig houvast vindt voor haar onrustig kloppende hart.

Toch is het uiteindelijk de taal en niet de muziek die de vrouw in staat stelt om aan de voortschrijdende tijd te ontsnappen en voor eeuwig voor haar dochter te blijven spelen. Er breekt in *Contrapunt* een moment aan dat de vrouw in staat is de gehele Goldbergvarianties voor haar dochter op te voeren, maar ze concludeert dat ze meer nodig heeft dan alleen de muziek. Terwijl het pianospel herinneringen aan haar dochter oproept, is het de taal die de vrouw in staat stelt deze herinneringen vast te leggen en een beeld van haar dochter te vormen. Ook is het de taal die het toelaat dat de vrouw eindeloos voor haar dochter blijft spelen, ook al zit ze niet meer achter de piano. De roman eindigt dan ook met de woorden: “Nu speelt ze, nu en altijd speelt de vrouw de aria voor haar dochter”.⁵⁹

De vrouw had zich echter slechts schoorvoetend tot de taal gekeerd:

Zoals een peuter, woedend om het onbegrip van de omstanders, zich ten slotte de woorden eigen moet maken, zo boog de vrouw uiteindelijk voor de werkelijkheid en zag zij in dat het gebrek aan denotatieve kracht en narratieve structuur van de muziek een belemmering vormde voor de expressie van haar allesdoordringende wens het kind te beschrijven. Ze was gedwongen haar toevlucht te nemen tot taal⁶⁰.

We stuiten hier dus niet alleen op verzet tegen de taal, maar ook tegen de verhalende vorm. De vrouw lijkt te suggereren dat het verplotten van herinneringen een noodzakelijk kwaad is. Wat na deze handeling overblijft is slechts een “treurig, mager residu” van de persoon die haar dochter was geweest, maar het residu is beter te verdragen dan de “woordeloze ellende” die aan al haar inspanningen ten grondslag ligt.⁶¹

58 Ibid., 166.

59 Ibid., 202.

60 Ibid., 200.

61 Ibid., 200.

Opvallend, tot slot, is dat zowel de vrouw als Jelle hun projecten in afzondering van anderen uitvoeren. In het mentale herstelproces dat rouw in *Contrapunt* en *As in tas* blijkt te zijn, is er weinig ruimte voor omstanders en zelfs niet voor betrokkenen. De man en de zoon van de vrouw, die natuurlijk evengoed onder het ingrijpende verlies lijden, blijken in *Contrapunt* vooral ondersteunende stemmen te zijn. Het zijn de vrouw en de dochter die de boventoon voeren. Terwijl Jelle in zijn reisverslag opmerkt dat hij van niemand afhankelijk wil zijn omdat hij bang is afgewezen te worden op het moment dat hij om hulp vraagt, blijkt de teruggetrokkenheid van de vrouw gestoeld te zijn op de wereldbeschouwelijke overtuiging dat de mens er in het leven alleen voor staat. De vrouw laat zich zelfs minachtend uit over de religieuze meerderheid die niet bereid is het gegeven van existentiële eenzaamheid te omarmen. Ze interpreteert de Goldbergvarianties van Bach daarom ook uitsluitend als een muzikale ode aan het overleden kind en niet als gewijde muziek – de vrouw ontdekt namelijk dat Bach de Variaties componeerde kort nadat hij het nieuws had ontvangen dat zijn zoon was overleden. Hoe kan het, vraagt ze zich af, dat Bach – “de intelligentste componist aller tijden”⁶² – het geloof heeft weten te behouden? Haar conclusie luidt dat religie uiteindelijk niets met intelligentie te maken heeft maar met de onwilligheid om te accepteren dat de mens in het leven op zichzelf is aangewezen. “Over de hele wereld, in alle tijden, bij alle volkeren, hebben mensen godsdiensten bedacht omdat het besef er alleen voor te staan te pijnlijk is,” lezen we in *Contrapunt*, “de wetenschap dat een mens restloos zal verdwijnen te onverdraaglijk, de onbenulligheid van het menselijk bestaan te krenkend”.⁶³ Het mentale herstelproces van de vrouw blijkt dus een individueel en eenzaam traject te zijn waar zij zelf verantwoordelijkheid voor draagt. Van anderen kan niets of mag misschien wel niets gevraagd worden.

In *De som der dagen* van Isabel Allende treffen we een tegengesteld wereldbeeld aan en daarmee ook een geheel andere opvatting van rouw dan in *Contrapunt* en *As in tas*, hoewel we ook hier het herstelmotief tegenkomen. Wat het rouwboek van de Chileense auteur met de andere twee boeken gemeen heeft, is dat ook hier rouw wordt voorgesteld als een vorm van arbeid. Allende beschrijft haar verdriet als een granieten rotsblok in

62 Ibid., 153.

63 Ibid., 153-154.

haar hart, dat ze moet verpulveren: “En toen realiseerde ik me dat het mijn taak was om me daarvan te bevrijden; ik zou dat blok stukje bij beetje kapot moeten hakken”.⁶⁴ Dit hakken gebeurt met behulp van allerlei ascetische oefeningen, zoals lange wandelingen, yogalessen, acupunctuursessies en ook een Ayahuasca-sessie. Dankzij deze oefeningen is Allende naar eigen zeggen zachter en kwetsbaarder geworden en durft ze zich afhankelijker op te stellen: eigenschappen die thuishoren onder de noemer integratie, een variant van het overkoepelende groeiplot dat in het derde hoofdstuk aan bod is gekomen. De kerngedachte van integratie wordt dan ook in de memoir verwoord: “Deze jaren zonder jou heb ik geleerd om te gaan met mijn verdriet, het tot mijn bondgenoot te maken,” merkt Allende tegen haar dochter Paula op, aan wie de memoir gericht is, “Heel langzaam veranderen jouw afwezigheid en de andere verliezen in mijn leven in een zoete nostalgie”.⁶⁵

Dat ik *De som der dagen* toch bespreek onder het kopje van herstel komt omdat de persoonlijke ontwikkeling van de auteur in dienst staat van het hogere doel van de gemeenschap. Dit maken de slotwoorden van de memoir duidelijk: “De som der dagen: gedeeld verdriet, gedeelde vreugde, onze bestemming”.⁶⁶ De optelsom leidt dus niet tot een bepaalde winst – iets dat je van een verhaal met een groeiplot mag verwachten – maar tot de conclusie dat er ondanks alles wat er is gebeurd een zekere bestendigheid bestaat en het doel uiteindelijk is het leed en de vreugde samen te dragen. Daar is wel een zekere mate van herstel voor nodig geweest. Door allerlei gebeurtenissen zijn de relaties onder druk komen te staan en ook Allendes bemoeizuchtige houding heeft niet altijd het gewenste effect gehad, zoals ze zelf ook toegeeft (in een recensie van het boek in *The Guardian* las ik: “It’s unfortunate that a memoir driven by a ferocious belief in the importance of family should leave the reader so relieved that Isabel Allende is not their mother-in-law”).⁶⁷

In een poging haar matriarchale vaardigheden te verbeteren, schakelt Allende de hulp in van verschillende therapeuten. Hoewel de Chileense auteur therapie in eerste instantie iets vindt voor Amerikanen, “tot op het

64 Allende, *De som der dagen*, 121.

65 Ibid., 122.

66 Ibid., 376.

67 Victoria Segal, ‘The Sum of Our Days’ in *The Guardian* van 21 februari 2009: www.theguardian.com/books/2009/feb/21/isabel-allende-biography-review (laatst bekeken op 24 juni 2021).

bod verwende mensen die niet kunnen omgaan met de normale problemen van het bestaan,” laat ze zich door haar Amerikaanse man Willie overtuigen dat het nodig is.⁶⁸ Zelf heeft ze van haar Chileense grootvader namelijk geleerd dat geluk flauwekul is en dat de mens op de wereld is gekomen om te leren en te lijden. De problemen binnen haar familieclan en ook haar huwelijk zijn echter dermate groot dat ze zich door Willie laat overtuiging om in therapie te gaan en wanneer de psycholoog zich ontpopt tot ‘een heilige’ gaat het hek van de dam. Vanaf dat moment passeren er allerlei therapeuten en alternatieve genezers de revue en tegen het einde van de memoir concludeert Allende dat het leven er voor haar en Willie op vooruit is gegaan dankzij de “therapiemarathons” en “magische bezweringen”⁶⁹ (de therapeutische hulp blijkt echter van beperkte duur te zijn aangezien de auteur zeven jaar na de publicatie van *De som der dagen* van Willie is gescheiden). In tegenstelling tot de vrouw bij Enquist en Jelle in *As in tas*, dit is het punt dat ik hier wil maken, schakelt Allende dus de hulp in van anderen, ook professionals, in een poging om met haar verdriet om te gaan en de familieclan bij elkaar te houden.

In haar streven naar verbondenheid neemt de auteur afstand van het idee dat haar verlies haar op een bepaalde manier uitzonderlijk zou maken. “[I]k begreep dat mijn verlies niet uitzonderlijk was, maar dat miljoenen moeders mijn lot deelden, het oudste, meest alomvattende lijden van de mensheid,” lezen we.⁷⁰ Allende stelt hier dus dat haar verlies helemaal niet uniek is en ook, impliciet, dat het idee van uniciteit het hogere doel van verbondenheid in de weg kan gaan zitten. Achter haar overtuiging gaat een sociaal mensbeeld en matriarchaal-spiritueel wereldbeeld schuil, dat Allende als volgt in haar memoir omschrijft:

Veel vrouwen van mijn generatie hebben een spiritualiteit moeten uitvinden die bij hen past, en als jij, Paula, langer had geleefd, zou je misschien hetzelfde hebben gedaan want de goden van het patriarchaat zijn ons beslist niet welgezind: ze laten ons boeten voor de verleidingen en de zonden van de mannen. Waarom zijn ze zo bang voor ons? Ik vind de idee aantrekkelijk van een

68 Allende, *De som der dagen*, 71.

69 Ibid., 367.

70 Ibid., 58.

alomvattende, moederlijke godheid, verbonden met de natuur, synoniem aan het leven, een eeuwig proces van vernieuwing en ontwikkeling. Mijn Godin is een oceaan, en wij zijn als waterdruppels, maar zonder de druppels die hem vormen bestaat de oceaan niet.⁷¹

Het wereldbeeld van de auteur wordt in de passage hierboven dus voorgesteld als een vorm van verzet tegen het dominante en onderdrukkende patriarchaat – waarmee in eerste instantie de Chileense maatschappij en Rooms-Katholieke kerk bedoeld wordt. Met haar streven naar herstel lijkt Allende ook de onderlinge verbinding tussen vrouwen te willen bevorderen, en dan in het bijzonder moeders.

Het doel van gemeenschap heeft ook gevolgen voor de relatie met de overledene. Paula blijkt in de memoir namelijk niet alleen de actantiële rol van ontvanger te vervullen, zoals de dochter in *Contrapunt* de passieve ontvanger is van de Goldbergvariaties, maar Allende omschrijft haar dochter als een bondgenoot en een constant aanwezige vriendin die sturing aan haar leven geeft en die afwisselend de actieve rollen van helper en zender vervult. Voordat ze kwam te overlijden had Paula haar moeder namelijk opgedragen een reis door India te maken en de opbrengst van haar boeken te schenken aan een goed doel. “Je moet zien dat je veel geld verdient met je boeken, mama, dan kun jij de rekeningen betalen als ik een opvangcentrum voor arme mensen opzet,” zei je regelmatig tegen mij, volstrekt serieus”.⁷² Na haar dood geeft Allende hier gehoor aan en maakt niet alleen een reis door India, maar start ook een stichting voor kansarme vrouwen en kinderen.

De band met Paula lijkt echter niet alleen symbolisch te zijn, bestaande uit herinneringen en innerlijke gesprekken. Allende is er namelijk van overtuigd dat haar dochter over de familieclan waakt, net als de andere overleden leden van de clan, en nog altijd aanwezig is. De aanwezigheid wordt volgens haar bewezen door toevallige gebeurtenissen, onverklaarbare geluiden en meubels die uit zichzelf verschoven zijn. Nu staan Allendes boeken bekend om hun magisch realisme, een literaire stijl waarin het alledaagse

71 Ibid., 291-292.

72 Ibid., 152.

met het bovennatuurlijke wordt verbonden, zoals bijvoorbeeld de beleving van geesten. Maar Allende benadrukt in de memoir dat het om meer dan alleen een literair hulpmiddel gaat: "Het mysterie is geen literair hulpmiddel, zout en peper voor mijn boeken, waar mijn vijanden me van beschuldigen, maar maakt deel uit van het leven zelf".⁷³ Allende lijkt ruimte te willen maken voor de overtuiging dat geesten zich daadwerkelijk in het alledaagse leven manifesteren en daarmee deel blijven uitmaken van de gemeenschap van levenden. Tegelijkertijd lezen we dat ze tegen een vriendin opmerkt dat ze Paula's geest niet ziet. "Maar ik zie haar niet echt, ik vóél haar, in me, ik stel me voor dat ze naast me is".⁷⁴ En eerder in de memoir merkt de auteur op: "Het idee van stoffelijke wezens, of ze nu werkelijk, ingebeeld of metaforisch zijn, kwam van mijn oma aan moederszijde".⁷⁵ Het blijft dus onduidelijk op welke manier Paula in het leven van Allende aanwezig blijft. In ieder geval zijn het alleen de vrouwen in de clan die de geesten opmerken. Over haar eigen zoon, die zich kritisch uitlaat over het spiritisme van zijn moeder, merkt Allende op: "Nico heeft me wel eens gevraagd waarom ik in wonderen geloof, in dromen, geesten en andere twijfelachtige fenomenen; zijn pragmatische geest eist overtuigender bewijzen dan de verhalen van een overgrootmoeder".⁷⁶

Hoewel we in *De som der dagen* dus evengoed het motief van herstel tegenkomen, werpt Allende een geheel eigen licht op de verlieservaring, dat tegengesteld lijkt te zijn aan het beeld van rouw als mentaal herstelproces dat we in *Contrapunt* en *As in tas* tegenkomen. *De som der dagen* toont met haar nadruk op het belang van gedeeld leed in ieder geval meer overeenkomsten met de 'herstelromans' van Renate Dorrestein en Erica James uit het vorige hoofdstuk, dan met de boeken van Enquist en Brandt Corstius, die een beeld van rouw schetsen dat dichter lijkt te staan bij het twintigste-eeuwse psychologische denkbild van rouw als innerlijk proces. Toch richten alle drie de autobiografisch geïnspireerde bestsellers die ik hier heb besproken de aandacht vooral op de handelingen die de nabestaande verricht in een poging om van het verlies te herstellen. In mijn

73 Ibid., 290.

74 Ibid., 298.

75 Ibid., 169.

76 Ibid., 291.

bespreking van het groeiplot hieronder zullen we zien dat de aandacht sterker gericht wordt op de uiteindelijke positieve uitkomsten van de verliessituatie voor de nabestaande.

Het groeiplot

In *Toen ik je zag* van Isa Hoes en *De weduwnaar* van Kluun lijkt het groeiplot te prevaleren. Isa en het personage Stijn weten zich dankzij de verlieservaring op positieve wijze te ontplooien – dit is tenminste wat de lezer volgens mij zou moeten vinden – door afstand te nemen van ‘ongezonde’ patronen en ‘onjuist’ gebleken overtuigingen. Ik zou daarom willen beweren dat we in beide boeken te maken krijgen met een zuiveringsplot, wat ik in het derde hoofdstuk omschreef als een variatie op het overkoepelende groeiplot, waarbij de persoonlijke ontwikkeling van de nabestaande het gevolg is van het elimineren van negatieve invloeden uit het verleden en/of de omgeving. Een belangrijke voorwaarde voor groei, in beide boeken, is dat de nabestaande het verdriet niet uit de weg gaat. Volgens zijn spiritueel therapeute lijdt Stijn aan “leedmijd” en moet hij samen met zijn dochtertje een reis gaan maken door Australië waar hij zich ongestoord op zijn verdriet kan richten.⁷⁷ In de memoir van Hoes worden Bikramyoga, rouwpost en boeksigneersessies aangedragen als manieren om het verdriet niet uit de weg te gaan. Uiteindelijk leidt de confrontatie met het gevoel in beide boeken tot de verwerking van rouw, zoals we zullen zien, hoewel er verschillend wordt gedacht over de rol van de overledene in het nieuwe leven van de nabestaanden.

In *Toen ik je zag* benadrukt Hoes vrijwel meteen dat ze verder moet met het leven. “Op 6 oktober 2010 stond de wereld even stil,” luidt de openingszin van de memoir, “Mijn wereld welteverstaan. Die dag maakte mijn grote liefde een einde aan zijn leven. En ik moest door, ook al wist ik nog niet hoe”.⁷⁸ In één adem wordt hier dus verwezen naar de dood van Antonie en de noodzaak – de verplichting zelfs – om door te gaan: ik *moest* door. Maar waarom eigenlijk en waartoe? “Het is goed om juist wel te genieten, om het leven te vieren, plezier te hebben,” merkt Hoes op terwijl ze over

⁷⁷ Kluun, *De weduwnaar*, 103.

⁷⁸ Hoes, *Toen ik je zag*, 9.

haar rouwperiode schrijft, “dat wordt mijn nieuwe motto: vier het leven”.⁷⁹ Te midden van het verdriet en het gemis besluit Hoes dus om een andere levensvisie te ontwikkelen en daarbij genot en plezier te prioriteren. Maar zelfs in haar beschrijving van dit nieuwe levensmotto klinkt de gebiedende wijs door: “[I]k heb heel sterk het gevoel dat ik het gezellig moet maken. Niet te veel bij de pakken neer mag zitten en door moet gaan, zoveel mogelijk leuke dingen doen”.⁸⁰ Zou er achter de druk die Hoes lijkt te ervaren een sociale verwachting schuilgaan?

Hoes gaat er zelf niet verder op in, maar in Kluuns *De weduwenaar* speelt genot ook een centrale rol. De roman opent met de vraag wat de dood eigenlijk te betekenen heeft in een leven waarin genot gezien wordt als het hoogste goed. “[H]edonist wordt verliefd, trouwt, krijgt kind, gaat vreemd, vrouw wordt ziek en overlijdt, hedonist blijft over met dochter en een vraagteken over de zin van dat alles”.⁸¹ De vervolgroman gaat dus over Stijns zoektocht naar zingeving na de dood van zijn vrouw, een zoektocht, zo zullen we zien, die uiteindelijk van de ‘scheefpoeper’ een monogame man zal maken en daarmee zal leiden tot zijn persoonlijke groei en ontwikkeling. Het is Stijns overleden vrouw Carmen die hem en de andere nabestaanden opdraagt om van het leven te genieten. In zijn grafrede, aan het begin van de roman, spreekt Stijn de nabestaanden en zijn overleden vrouw toe met de woorden: “Lieve Carmen, Je wilde mensen aan het denken zetten. Vertellen dat ze moeten genieten van elke dag [...] Ik zal je missen maar ik ga door, hoe moeilijk het soms ook zal zijn”.⁸² In de rede wordt het levensmotto van Stijn en Carmen – in hun huis staat met koeienletters ‘Carpe Diem’ geschilderd – dus verheven tot opdracht voor alle aanwezigen en daarmee lijkt Carmen, in eerste instantie tenminste, de zenderrol te vervullen die de nabestaanden motiveert om verder te gaan en van hun leven te genieten.

Zoals herhaling en voorspelbaarheid voorwaarden zijn voor mentaal herstel in *Contrapunt* en *As in tas*, zo blijkt het in *Toen ik je zag* en *De weduwenaar* van belang te zijn om het verdriet niet uit de weg te gaan maar het juist op te zoeken. Dit doet Stijn in eerste instantie ook. “Carmens

⁷⁹ Ibid., 279.

⁸⁰ Ibid., 279.

⁸¹ Kluun, *De weduwenaar*, 28.

⁸² Ibid., 29.

dagboekverhalen leiden stevast tot tranen, maar daar verlang ik gek genoeg naar,” lezen we aan het begin van de roman en hij haalt er zelfs een voor ons inmiddels vertrouwde rouwopvatting bij om het belang van deze confrontatie met het verdriet te benadrukken: verwaarloos je rouw en “je krijgt ’m een tijdje later alsnog knalhard voor je kanis”.⁸³ Toch ruilt Stijn de dagboeken van zijn vrouw en de andere ‘rouwkost’ die hij na haar dood verslindt al snel in voor feestjes, vrouwen en drugs. De kersverse weduwnaar beschrijft de eerste maanden na de begrafenis zelfs als de “Summer of Love” en meldt over zijn nieuwe status als weduwnaar dat het op vrouwen werkt als een magneet: “Het haalt de natuurlijke behoefte in vrouwen om te verzorgen, te troosten en lief te zijn, naar boven. Bij versiergesprekken gooi ik de dood van mijn vrouw er al in de openingsfase in”.⁸⁴ De noodzaak tot confrontatie is dus al snel vergeten en Stijn neemt zelfs een sabbatical op van zijn werk om onbegrensd te kunnen feesten en dus niet, zoals zijn vriend en zakenpartner Frenk denkt, om de tijd te nemen om te rouwen. “Ik ben helemaal niet overmand door verdriet,” rechtvaardigt Stijn zijn handelen, “ik smacht gewoon naar vrijheid, naar onbezorgdheid. Mijn ergste periode van rouw was toen Carmen kanker had”.⁸⁵

Van al dat feesten raakt Stijn al snel uitgeput en halverwege de roman klopt hij dan ook bij de spiritueel therapeute Nora aan voor advies. Nora constateert dat Stijn lijdt aan “leedmijd” en dat het gefeest een excuus is om maar niet te hoeven rouwen.⁸⁶ Rouw kost energie, vertelt ze Stijn, maar seks ook en daarom zit hij nu uitgeput op de bank tegenover haar. Ze adviseert hem om Amsterdam een tijdje achter zich te laten en afstand te nemen van zijn sociale omgeving om in alle rust en stilte zich op het verdriet te richten. Stijns reactie op haar advies is significant. “Ik heb godverdomme thuis in koeienletters *Carpe Diem* op de muur staan! Denk je nu echt dat Carmen van me verlangt dat ik met een morele rouwband ga lopen?”⁸⁷ Blijkbaar zit Carmens opdracht om van het leven te genieten het rouwproces van Stijn in de weg. Toch besluit Stijn om naar Nora te

83 Ibid., 37.

84 Ibid., 70.

85 Ibid., 34.

86 Ibid., 103.

87 Ibid., 103.

luisteren omdat Carmens opdracht – zijn interpretatie van deze opdracht tenminste, er zijn immers vele manieren om van het leven te genieten – een last voor hem is geworden. In het tweede deel van de roman lezen we dan ook dat Stijn op het vliegtuig stapt samen met zijn dochtertje om naar Australië af te reizen en daar in afzondering van zijn vrienden en familie te rouwen.

Ook in Hoes' *Toen ik je zag* wordt het belang van confrontatie benadrukt. Na de dood van Antonie verhuist Isa terug naar Amsterdam, waar haar vrienden wonen, en daar schrijft ze zich onder meer in voor een cursus Bikramyoga. "Om los te komen van mezelf en vooral van mijn verdriet en het dagelijkse intense gemis van Antonie, ga ik naar bikramyoga," lezen we, "Het fascineert me, de constante botsing van emoties die vrijkomen. De ene keer voel ik me fantastisch, de volgende keer ben ik kapot, soms fysiek, dan weer mentaal".⁸⁸ De woordkeuze – "botsing van emoties" – laat dus duidelijk zien dat het hier om een confrontatie gaat, eerder dan, bijvoorbeeld, om een reflectie op of verkenning van de rouwemoties. Nu gaat het idee van confrontatie in mijn onderzoekscorpus vaak samen met het idee van rouwverwerking. Om rouw te kunnen verwerken, zo luidt de rouwopvatting, moet men de confrontatie met het verdriet aangaan. Gebeurt dit niet, dan loopt men het risico dat het verdriet vroeg of laat weer de kop opsteekt en andere of nieuwe relaties in de weg gaat zitten. In de niet-autobiografische rouwroman van De Rosnay, *Die laatste zomer*, wordt deze opvatting in verhalende vorm uitgewerkt, zoals we in het vorige hoofdstuk zagen. Het personage Antoine groeit op in een milieu waarin er na de dood van zijn moeder niet meer over haar gesproken mocht worden, met als gevolg dat hij op middelbare leeftijd in een depressie raakt en niet in staat is zijn eigen kinderen te troosten wanneer ze verdriet hebben. Anders dan bij de fictieve personages Antoine en Stijn, echter, benadrukt Hoes juist het belang van anderen in het verwerkingsproces. Om bij haar verdriet uit te komen, doet ze niet alleen aan Bikramyoga maar leest ze ook regelmatig de brieven die mensen haar geschreven hebben na de dood van Antonie en waarin ze vaak iets over hun eigen ervaringen met manisch depressiviteit vertellen. Ook de

88 Hoes, *Toen ik je zag*, 280.

boektournees hebben het verwerkingsproces bevorderd, lezen we in het voorwoord. Daar ontmoet Hoes lotgenoten en over deze ontmoetingen merkt ze op: “Het is troostend om te weten dat je niet alleen bent met je verhaal”.⁸⁹

Isa en Stijn proberen allebei na de dood van hun geliefde dus weer van het leven te genieten en om dit doel te bereiken gaan ze op verschillende manieren de confrontatie met hun verdriet aan. Lukt het ze om hun levensmotto te verwezenlijken en zo ja, wat zijn de gevolgen van dit succes voor het rouwproces van de nabestaanden en de rol van de overledene in hun verdere leven? Laten we met de memoir van Hoes beginnen. Een van de meest opvallende passages daaruit is wat mij betreft de voorstelling van het ‘ideale einde’ aan het begin van het boek. We lezen in de passage dat Antonie de tijd neemt om afscheid van zijn gezin te nemen voordat hij door middel van euthanasie het leven verlaat. Dit is blijkbaar het einde zoals Hoes het graag had willen zien. De vraag die dit bij mij oproept is echter waarom Antonie in deze verbeeldingsoefening alsnog dood gaat. Had hij niet in leven kunnen blijven en een goede therapeut kunnen vinden die hem zou helpen om met zijn manische depressiviteit om te gaan? Het antwoord op deze vraag schuilt denk ik in het gevoel van opluchting dat Hoes naast verdriet en schuldgevoel lijkt te ervaren. “Ik ben blij dat hij wordt verlost, dat hij weer vrij kan zijn,” merkt ze over Antonies dood op.⁹⁰ Tegen het einde van de memoir wordt echter duidelijk dat zij zelf ook opgelucht is dat er een einde is gekomen aan de situatie waarin zij en de kinderen in terecht waren gekomen door de ziekte van haar man. “We gaan weer leven na die enorm lange stilstand,” lezen we.⁹¹ Het verlies wordt dus ook ervaren als een bevrijding van een onhoudbare situatie en als een zuivering van onjuiste vooronderstellingen over het leven en van een verkeerde levenshouding. Hoes merkt namelijk op dat zij en Antonie altijd bezig waren om hun leven te perfectioneren maar dat ze dankzij het verlies geleerd heeft om zich niet langer over de toekomst druk te maken. Ze maakt zich zelfs niet druk over de vraag hoe lang het rouwproces precies gaat duren. “Geen idee hoe lang het gaat duren, daar ben ik ook niet mee bezig. Niet meer. Ik heb me zo lang

89 Ibid., 15.

90 Ibid., 22.

91 Ibid., 271.

zoveel zorgen gemaakt [...] dat ik eigenlijk alleen nog maar in het nu kan leven,” concludeert de auteur, “Eerst omdat ik niet anders kan, later omdat ik niet anders meer wil”⁹²

Toch wordt er in het boek wel degelijk gesuggereerd dat er aan rouw een einde komt. In het voorwoord spreekt Hoes zelfs van de verwerking van haar verdriet, waarbij ze een van de weinige auteurs in mijn onderzoeks-corpus is die dit woord nog in de mond durft te nemen. “En de verwerking kwam gaandeweg”⁹³ Wat zijn de implicaties van deze verwerking voor haar band met Antonie? Behoort hij tot het verleden waarvan Hoes zich bevrijd voelt of is er een rol voor hem weggelegd in het heden waarop ze zich dankzij de verlieservaring heeft weten te richten? Als we haar moeten geloven, dan is het leven met de acteur en zanger alles behalve *glamoreus* geweest. Haar nieuwe levensmotto – vier het leven – staat daarom ook in scherp contrast met Antonies depressies en haar boodschap aan de lezer staat haaks op Antonies eigen houding. Tegen haar zoontje merkt ze bijvoorbeeld op: “En hulp zoeken is niet erg hé, schat. Dat papa dat niet deed is heel jammer, maar belooft me één ding: als je het echt niet ziet zitten, moet je geen gekke dingen doen, maar hulp zoeken”⁹⁴ Met andere woorden, het verleden noch de overledene worden in de memoir geïdealiseerd. We hebben niet met een eerbetoon te maken maar met een boek dat het taboe op manisch depressiviteit wil doorbreken, als we de auteur moeten geloven, en daarom een zo realistisch mogelijk beeld van de ziekte probeert te schetsen.

Desalniettemin lijkt Isa de band met haar overleden man niet te willen verbreken. We lezen bijvoorbeeld dat ze regelmatig gesprekken met hem voert en ook in de memoir zelf richt ze vaak het woord tot Antonie. Opvallend is daarbij dat ze naar boven verwijst wanneer ze hem toespreekt: “Ik vraag me af of Antonie me helpt, daarboven”⁹⁵ en “Ik kijk omhoog en spreek Antonie geluidloos toe: Dit is toch niet wat je wilde?”⁹⁶ In de slotzin van de memoir spreekt de auteur zelfs de hoop uit dat ze Antonie in de toekomst weer zal ontmoeten. “Ik zal altijd van je blijven houden, tot

92 Ibid., 281.

93 Ibid., 14.

94 Ibid., 274.

95 Ibid., 271.

96 Ibid., 272.

aan de maan, tot aan de sterren, tot ik je weer zie.”⁹⁷ Ik denk niet dat de verwijzingen “naar boven” en naar een toekomstige reünie opgevat moeten worden als een teken van religieuze overtuigingen. In de memoir lijkt god of een godheid in ieder geval geen rol te spelen – wat natuurlijk niet hoeft te betekenen dat de auteur er zelf geen religieuze opvattingen op nahoudt. Door te verwijzen naar ruimte – “daarboven” – en tijd – “tot ik je weer zie” – lijkt de auteur vooral een context te willen creëren waarbinnen ze zich een voorstelling kan maken van haar overleden man in een poging zich met hem verbonden te voelen. Het verwerkingsproces lijkt dus niet ten koste te gaan van de band met Antonie.

Hoe zit het eigenlijk met de vervolgroman van Kluun? Welke vooronderstellingen over het einde van rouw en de rol van de overledene komen we in *De weduwnaar* tegen? De recensent Milou van Rossum vat *De weduwnaar* als volgt samen: “Rondneukende Stijn komt tot inkeer”.⁹⁸ Daar valt wat mij betreft weinig aan toe te voegen. De samenvatting maakt ook meteen duidelijk dat we met een zuiveringsplot te maken hebben, oftewel het idee dat het verlies kan leiden tot persoonlijke groei doordat de nabestaande breekt met ongezonde patronen en afstand neemt van onjuiste overtuigingen. Tijdens zijn reis door Australië leert Stijn in te zien dat zijn neiging tot ontrouw voortkomt uit angst om verlaten te worden. Om het verlatingsmoment voor te zijn en de touwtjes in eigen handen te kunnen houden, saboteert hij de relatie door vreemd te gaan, concludeert hij. Als gevolg van dit zelfinzicht besluit Stijn om een monogame relatie te beginnen met Roos, de vrouw met wie hij tijdens Carmens ziekbed een affaire had. Dit besluit wordt op boven-natuurlijke wijze in de roman bevestigd doordat Carmen haar goedkeuring geeft in een droom. Op de laatste bladzijde van de roman treffen we dan ook de hoopvolle woorden aan: “De toekomst is weer begonnen”.⁹⁹

Betekent dit dat er aan het rouwproces van Stijn een einde is gekomen en dat Stijns nieuwe relatie ten koste gaat van de band met Carmen? De roman lijkt hier geen eenduidig antwoord op te geven. Wanneer Stijn zijn vrienden via een e-mail op de hoogte brengt van zijn relatie met Roos, lezen we:

⁹⁷ Ibid., 288.

⁹⁸ Milou van Rossum, ‘Rondneukende Stijn komt tot inkeer’ in *De Volkskrant* van 19 mei 2006.

⁹⁹ Kluun, *De weduwnaar*, 265.

Thomas en Anne vonden het wat vroeg allemaal, een halfjaar na Carmens dood [...] Maud zei dat het pijn deed. Ramon vond dat ik de neiging had om op knopjes te gaan drukken als de dingen tegenzaten en betwijfelde of dat niet weer het geval was. 'Waarom Roos nu ineens?' schreef een van de Dolly's. Natasja mailde dat ze niet begreep waar ik, krap drie maanden na Thailand, nu wel ineens van Roos zou houden. Carmens moeder zei dat Carmen waarschijnlijk blij voor ons zou zijn geweest en dat zij dat ook zou proberen. Alleen Frenk reageerde niet.¹⁰⁰

Stijns vrienden blijken dus nogal sceptisch te zijn over zijn inkeer en het besluit een relatie met Roos te beginnen. Aan wiens kant moet de lezer zich scharen: die van de vrienden, die suggereren dat Stijn de eenzaamheid niet aankan en Roos als pijnstillers aan het lijntje houdt of Stijn die meent dat hij een beter mens is geworden? Is er aan het einde eigenlijk wel sprake van groei of blijft Stijn patronen herhalen?

Ik denk niet dat het de bedoeling is dat de lezer aan het einde van de vervolfgroman afstand neemt van het hoofdpersonage. Stijns inkeer moet, volgens mij, worden opgevat als teken van persoonlijke groei en ontwikkeling. Ten eerste merkte Stijn eerder in de roman al op dat hij begonnen was met rouwen toen Carmen nog leefde. De suggestie is dus dat Stijn er aan het einde van de roman meer 'rouwmeesters' op heeft zitten dan het half jaar dat is verstreken sinds Carmens dood (wat natuurlijk bevestigt dat een half jaar nogal kort is voor een rouwproces). Ten tweede geeft Carmen in een droom haar goedkeuring aan Stijn om een relatie met Roos te beginnen. Dat de droom waarin ze verschijnt serieus moet worden genomen blijkt uit de opeenstapeling van bovennatuurlijke momenten die in Australië plaatsvinden en die allemaal suggereren dat Carmen op een bepaalde manier nog altijd aanwezig is. Zo verschijnt het favoriete nummer van Stijn en Carmen op de radio op het moment dat Stijn het even niet meer ziet zitten en merkt Stijns dochtertje op dat ze nog altijd met haar moeder praat en haar ook nog altijd ziet. Deze opbouw van bovennatuurlijke gebeurtenissen suggereert dat we Carmens droomverschijning serieus moeten nemen. Opvallend is overigens

100 Ibid., 264.

dat Stijn Carmen in de droom achter zich laat. Nadat ze haar goedkeuring heeft gegeven, springt Stijn van de vuurtoren af om Roos, die in een bootje op hem af komt roeien, tegemoet te zwemmen. Carmen blijft op de vuurtoren achter en er wordt na de droom ook niet meer naar haar verwezen.

Tot slot geloof ik dat het de bedoeling is dat we ons achter het personage Stijn scharen omdat Stijns gedrag overeenkomsten vertoont met dat van de auteur. We hebben immers niet alleen met een roman te maken, maar met een *autobiografisch geïnspireerde* roman. Kluun zelf is namelijk ook een relatie begonnen met zijn minnares na de dood van zijn vrouw. Waarom zou hij de lezer uitnodigen gedrag af te keuren dat hij zelf heeft vertoond? De tegenstelling in de roman tussen Stijn en zijn vrienden dient mijns inziens niet de functie om Stijns groeiproces in twijfel te trekken maar eerder om een bepaalde rouwopvatting uit te dragen. Door de vrienden in de actantiële rol van tegenstander te plaatsen, lijkt de auteur te willen benadrukken dat de nabestaande vrijgelaten moet worden om zelf de duur en het eindpunt van rouw te kunnen bepalen. En daarmee is de boodschap niet alleen dat Stijn tot inkeer is gekomen maar ook dat zijn rouwproces is afgerond en zelfs dat hij dankzij de dood van Carmen een waardevolle les heeft geleerd. “Als ik bang blijf voor de liefde, dan moet ik straks, over dertig, veertig jaar, op mijn sterfbed bekennen dat die twee weken van Carmens sterfbed achteraf ook de gelukkigste van mijn leven waren,” lezen we, “Dan is Carmen echt voor niets doodgegaan”.¹⁰¹

Het moge duidelijk zijn geworden dat het idee van rouwverwerking in *Toen ik je zag* en *De weduwenaar* met behulp van het zuiveringsplot tot uiting komt. We treffen in de boeken een lineaire voorstelling van de verlieservaring aan, met een duidelijk begin- en eindpunt. Via de confrontatie met het gevoel en de zuivering van ‘ongezonde’ patronen en ‘onjuiste’ overtuigingen nemen de nabestaanden afstand van het verleden en richten ze zich op een toekomst waarin de waarden van genot en levensvreugde centraal staan. Dat de toekomstgerichtheid niet per se ten koste hoeft te gaan van de band met de overledene zien we in de memoir van Hoes; in Kluuns roman lijkt Carmen echter na de droomverschijning geen rol meer te spelen. Dat het idee van rouwverwerking binnen bepaalde contexten bekritiseerd wordt,

101 Ibid., 248.

hoeft dus niet te betekenen dat we het niet langer meer tegenkomen. Het blijkt nog altijd deel uit te maken van een cultureel repertoire en wordt in verschillende verhalen aangehaald, waaronder dus ook deze autobiografisch geïnspireerde werken die binnen het literaire domein zijn verschenen. We zien echter ook, wanneer we het groeiplot in de memoir van Hoes en de roman van Kluun vergelijken met het groeiplot in de zelfhulpboeken, dat deze plotstructuur zich weliswaar leent voor het idee van rouwverwerking, maar dat ze er niet per se mee samenvalt. Binnen de therapeutische context wordt het idee van posttraumatische groei immers voorgesteld als alternatief voor de overtuiging dat rouw verwerkt kan worden.

Het zoekplot

In het corpus autobiografisch geïnspireerde rouwboeken komen we, tot slot, ook het verbindende motief van zoeken tegen. In *Tonio* van A.F.Th. van der Heijden en in *Schaduwkind* van P.F. Thomése speelt het zoekmotief zelfs een centrale rol. In beide boeken ontmoeten we een schrijver die met behulp van de taal op zoek gaat naar zijn overleden kind. Terwijl Van der Heijden probeert om zijn zoon met behulp van de taal weer aanwezig te laten zijn, gaat Thomése juist op zoek naar nieuwe combinaties van woorden om uiting te geven aan zijn gemis. Achter het zoekplot in beide boeken, zo zal ik laten zien, schuilt een tegengestelde taalopvatting, die er niet alleen voor zorgt dat de boeken verschillende opvattingen uitdragen met betrekking tot de band met de overledene, maar ook met betrekking tot het nieuwe levensdoel van de auteur, namelijk herinneren. Tegelijkertijd verleent het zoeken de auteurs handelingsperspectief, een zekere mate van *agency*. Daarmee zie ik het zoekplot, net als de andere twee plotstructuren, als een zingevingspatroon, ongeacht of het doel van de zoektocht behaald wordt of niet.

Van der Heijden opent zijn proloog met een kreet, meteen gevolgd door een commentaar: “Tóóóóóóó-niii-ióóóóó...!” Ik heb zijn naam nooit vaker geroepen dan in de krap vier maanden die verstreken zijn sinds Zwarte Pinksterdag”.¹⁰² Meteen wordt dus duidelijk gemaakt dat we te maken heb-

102 A.F.Th. van der Heijden, *Tonio*, 11.

ben met een vader die op zoek is naar zijn zoon. De auteur zwerft daarbij niet letterlijk door de straten van Amsterdam – er wordt zelfs herhaaldelijk benadrukt dat Van der Heijden amper het huis nog verlaat –, maar de zoektocht speelt zich af op papier, in een stad die door middel van herinneringen wordt opgeroepen en een verbeeldingscontext vormt waarbinnen de overledene gezocht kan worden. Zo blijkt ook de schreeuw in de openingszin van de roman een innerlijke schreeuw te zijn:

Als ik eraan toevoeg ‘op de toppen van mijn stem’, bedoel ik mijn innerlijke roepstem, die oneindig veel luider klinkt en verder reikt dan waartoe mijn stembanden in samenwerking met de trillende lucht in staat zijn. Uiterlijk is er niets aan me te zien.¹⁰³

Rouw wordt in *Tonio* dus vooral voorgesteld als een innerlijke ervaring.

Van der Heijden probeert de laatste dagen en uren van Tonio's leven te reconstrueren. Hij ontdekt bijvoorbeeld dat er een meisje in het spel was en probeert haar te vinden, in een poging te achterhalen wat precies de status van hun relatie was. De zoektocht neemt dus in *Tonio* de vorm aan van een speurtocht – net als in *Die laatste zomer* van Tatiana de Rosnay, waar Antoine probeert te achterhalen wat er precies met zijn moeder was gebeurd al die jaren geleden. Over de behoefte om de gebeurtenissen rondom de dood te reconstrueren, merkt Van der Heijden op: “Het was van alle tijden: viel er een dierbare weg, dan wilden de achterblijvers heel precies weten wat er gebeurd was, alsof de verworven kennis ze dichterbij de gestorvene kon brengen”.¹⁰⁴ De zoektocht wordt dus niet voorgesteld als een unieke uiting van rouw maar eerder als typisch kenmerk ervan. Toen ik het citaat las moest ik denken aan de vier rouwfasen van Bowlby en Parkes, waarin zoeken de tweede fase vormt richting het besef dat de dood onomkeerbaar is en het leven voorgoed is veranderd. Het denkbeeld van rouw als bewustwordingsproces blijkt sowieso een nuttig kader te zijn waarmee het rouwproces dat Van der Heijden beschrijft beter geduid kan worden. Hier zal ik later nog op terugkomen. Wat ik hier vooral wil benadrukken is dat de zoektocht van Van der Heijden niet het gehele rouwproces lijkt te omvatten,

103 Ibid.

104 Ibid., 310.

maar slechts een deel ervan, net als in het model van Bowlby en Parkes. Pas in het tweede boek van de requiemroman – die in twee boeken is opgedeeld – wordt er naar de zoektocht verwezen, waar deze een antwoord lijkt te zijn op de vraag hoe de auteur en zijn vrouw zich tot het onherroepelijke gegeven van de dood moeten verhouden. “Zo’n verlies, het overkwam je,” lezen we, “Toch was het niet zo dat het verlies willoos maakte, en dat het een mate van verdriet bood die je maar te accepteren had, zonder er zelf een vorm voor te mogen zoeken”.¹⁰⁵

De zoektocht, in dit geval een reconstructie van gebeurtenissen rondom de dood, lijkt drie functies in de requiemroman te vervullen. Ten eerste biedt de handeling van het zoeken verzet tegen de grote tegenstander in het rouwverhaal van Van der Heijden: het noodlot. Door de gebeurtenissen rondom de dood van zijn zoon zo nauwkeurig mogelijk in beeld te brengen, hoopt Van der Heijden een getuige in het leven te roepen die de schade opmerkt die het noodlot volgens hem achteloos heeft aangericht: “Dat we Tonio er niet mee terugkrijgen, hoeft nog geen verplichting in te houden dat we niet in opstand komen tegen een noodlot dat stront in z’n ogen heeft. Ik wil heel precies weten hoe het, blind en wel, onze Tonio te grazen heeft genomen”.¹⁰⁶ Door middel van de zoektocht roept Van der Heijden het noodlot dus ter verantwoording. De zoektocht biedt ook verzet tegen het gevoel van machteloosheid. De auteur en zijn vrouw zijn “oplossingsgerichte mensen,” lezen we, die zich opeens geconfronteerd weten met een probleem dat niet opgelost kan worden, dat zich niet eens als probleem aandient. Daarop verzint de auteur een “parallelprobleem”: “Om onszelf niet te gronde te laten gaan vonden we na de eerste verlammende ontzetting een parallelprobleem, dat misschien wél een kans maakte opgelost te worden”.¹⁰⁷ In plaats van een antwoord te zoeken op de vraag waarom en waartoe Tonio gestorven is, richt Van der Heijden zijn aandacht op de vraag *hoe* Tonio om het leven is gekomen. De zoektocht verleent de auteur dus handelingsperspectief en een zeker doel. Tot slot blijkt de reconstructie ook een poging te zijn om in het verleden in te grijpen en zo, in de verbeelding, het noodlot-tige ongeluk te voorkomen. De auteur gaat op zoek naar “loze momenten”

¹⁰⁵ Ibid., 250.

¹⁰⁶ Ibid., 358.

¹⁰⁷ Ibid., 309-310.

in het leven van Tonio, “die misschien, zonder zijn bestaan overhoop te gooien, te rekken of in te korten waren geweest, opdat zoveel jaar later Tonio’s fiets en onbekende auteur *rakelings* langs elkaar waren geschoten”.¹⁰⁸ In deze woorden klinkt het verlangen van de schrijver door om het leven naar eigen inzicht vorm te geven, zoals een almachtige auteur dat in zijn boeken doet. Deze hoop is echter tevergeefs en in zijn somberste momenten vraagt Van der Heijden zich af wat voor zin het heeft om Tonio’s laatste dagen te reconstrueren. “Hij was onherroepelijk verdwenen uit het bestaan dat zich ter reconstructie aanbood”.¹⁰⁹

Net als Van der Heijden merkt ook Thomése in *Schaduwkind* op dat zijn wereld een binnenwereld is geworden – “Daar bewaren wij wat buiten geen bestaansrecht meer heeft”¹¹⁰ – en dat iedere poging tot reconstructie zinloos is. “Elke poging tot reconstructie loopt uit op iets wat niet heeft bestaan. Hoe krampachtiger wij haar proberen te kennen, des te vreemder ze wordt”.¹¹¹ Terwijl Van der Heijden zich tegen beter weten in wél overgeeft aan het verlangen om de gebeurtenissen rondom de dood zo goed mogelijk in beeld te brengen, besluit Thomése zich echter te richten op het vinden van nieuwe combinaties van woorden en betekenissen. Het probleem met de bekende en vertrouwde woorden, lezen we, is dat ze “naar andermans mond” smaken waardoor het verdriet dat door middel van deze woorden geuit wordt niet meer dat van de auteur zelf is en sentimentele vormen dreigt aan te nemen.¹¹² Bovendien ontdekt Thomése dat de taal zelf door het verlies is aangetast: “Er zijn alleen nog woorden die beginnen met on- en ont-, woorden dus die zich proberen los te maken, die proberen iets níét te zeggen”.¹¹³ Thomése gaat daarom op zoek naar nog niet bestaande combinaties van woorden om zo een unieke uitingsvorm voor zijn verdriet te vinden. In tegenstelling tot *Tonio* dus, waar de taal vooral een instrumentele functie lijkt te dienen, namelijk om (de laatste dagen van) Tonio’s leven zo nauwkeurig mogelijk in beeld te brengen, lijkt de taal in *Schaduwkind* zelf een prominent doel of object van de zoektocht te zijn: “Ergens in de taal is

108 Ibid., 317.

109 Ibid., 258.

110 P.F. Thomése, *Schaduwkind*, 31.

111 Ibid., 50.

112 Ibid., 43.

113 Ibid., 25.

zij nog, ergens tussen een paar woorden in. Woorden die elkaar nog niet kennen. En die haar nog niet kennen. Schrijven is zinnen uitproberen om te zien wat ze kunnen betekenen”.¹¹⁴ In *Schaduwkind* neemt de zoektocht dus vooral de vorm aan van een ontdekkingstocht in de taal en in de verbeelding die door taal mogelijk gemaakt wordt.

Maar wat zijn eigenlijk de gevolgen van de aantasting van de taal voor de zoektocht in *Schaduwkind*? Anders gezegd, wat heeft het voor zin om op zoek te gaan naar nieuwe combinaties woorden wanneer de woorden zelf door het verlies aangetast zijn en aan ontbinding onderhevig? Een mogelijk antwoord op deze vraag vinden we niet in *Schaduwkind*, maar in *Ons eerste kind*, een gepubliceerde lezing die Thomése na het succes van zijn rouwboek voor een geneeskundig gezelschap hield. In deze lezing merkte Thomése op:

Juist dit besef, dat zij de wereld niet had verlaten en haar leegte er nog steeds deel van uitmaakte, maakte het schrijven tot zo'n zinvolle onderneming. Niet de jammerklacht, de elegische poëzie, maar de verbale omkadering van een leegte [...] Als ik het goed deed, lieten mijn woorden precies die ruimte over waar zij in paste.¹¹⁵

Terwijl Van der Heijden dus probeert om met behulp van de taal zijn zoon weer aanwezig te laten zijn, drukt de taal bij Thomése vooral afwezigheid uit. Achter het zoekplot dat we in beide boeken aantreffen, zo wil ik beweren, lijkt dus een tegengestelde taalopvatting schuil te gaan.

Gezien deze tegengestelde taalopvatting is het niet verbazend dat de auteurs zich op hele andere culturele bronnen beroepen in een poging hun rouwervaring onder woorden te brengen. In *Tonio* vormt het gedicht van de laat-zestiende-eeuwse dichter Ben Johnson 'On My First Son' een belangrijke inspiratiebron: "Rest in soft peace, and, asked, say here doth lie / Ben Jonson his best piece of poetry". Van der Heijden vraagt zich af of hij dat ooit over zijn eigen zoon zou durven zeggen. "Nee," luidt zijn antwoord,

¹¹⁴ Ibid., 76.

¹¹⁵ P.F. Thomése, *Ons eerste kind*, 37.

“maar ik kon wel proberen hem in proza levend te houden”.¹¹⁶ Thomése, daarentegen, beroept zich onder meer op de taalfilosofie van Maurice Blanchot, die schrijft dat de dood in hem spreekt. “Elk woord drukt afwezigheid uit,” verklaart Thomése deze filosofie, “Pas als iets weg is, heb je er woorden voor. En zo wordt elk woord een nawoord, elke zin een graf-schrift”.¹¹⁷ Hij voegt daar overigens aan toe dat hij het desalniettemin met deze taal zal moeten doen. Blijkbaar is de auteur niet bereid om de taal helemaal van haar evocatieve kracht te beroven: “Ze is nergens anders dan in de taal. Ze is iemand geworden die steeds opnieuw geboren moet zien te worden: in de woorden die ik voor haar vind”.¹¹⁸ Hiermee stuiten we op een spanning in *Schaduwkind*, namelijk tussen de opvatting van taal als negatie, en als evocatie – deze laatste opvatting prevaleert in *Tonio*. Thomése lijkt deze spanning te willen oplossen door te suggereren dat de taal het gemis oproept en daarmee niet de afwezige maar de afwezigheid aanwezig maakt.

De verschillende taalopvattingen zorgen ook voor verschillende voorstellingen van de band met de overledene. Thomése geeft aan dat zijn dochtertje niet in de taal gevonden kan worden maar telkens opnieuw geboren moet worden. De prijs voor deze wedergeboorte blijkt echter hoog te zijn. “Een herinneraar beweegt zich in werkelijkheid altijd van zijn doden af, in de richting van zijn eigen dood,” schrijft hij, “Deze beweging, dat is het leven”.¹¹⁹ Met andere woorden, iedere keer dat de auteur zijn dochtertje beschrijft, neemt de verwijdering tot haar toe. De keuze voor het woord ‘herinneraar’ in het citaat is mijns inziens significant. Door te spreken van de herinneraar eerder dan van de nabestaande, bijvoorbeeld, wijst Thomése op de taak of de opdracht die iemand heeft gekregen op het moment dat hij of zij een geliefde aan de dood heeft moeten afstaan, namelijk de doden herinneren. Als we Thomése moeten geloven, dan is rouwen dus een doelgerichte handeling. Het begrip herinneren blijkt in *Schaduwkind* echter een specifieke betekenis te krijgen: niet vasthouden of vastleggen, maar juist, paradoxaal genoeg, loslaten. “Niet iets proberen vast te houden dus, ook het mooiste niet, juist het mooiste niet,” lezen we in *Schaduwkind*, “Het steeds

116 Van der Heijden, *Tonio*, 269.

117 Thomése, *Schaduwkind*, 80.

118 Ibid.

119 Thomése, *Schaduwkind*, 54.

proberen los te laten, steeds bijtijds de verwijdering onder ogen zien”.¹²⁰ We stuiten hier dus op een rouwopvatting die uit zwang lijkt te zijn geraakt, namelijk dat de overledenen losgelaten moeten worden. Iedere poging om de band aan te trekken leidt uiteindelijk alleen maar tot meer verwijdering.

Van der Heijden is er juist van overtuigd dat hij de wond van het verlies open moet houden door herinneringen aan Tonio te blijven oproepen. Het herinneren roept een pijn op die hem met zijn zoon verbonden houdt, meent hij. “Die open zenuw, dat is onze directe verbinding met Tonio,” lezen we in *Uitverkoren*, de bundel interviews die naar aanleiding van *Tonio* is verschenen, “Zeg maar gerust: een hotline”.¹²¹ Terwijl het idee van confrontatie in de memoir van Hoes en de roman van Kluun een manier was om het verdriet te verwerken, zoekt Van der Heijden heel bewust de confrontatie op om de pijn van het verlies te blijven voelen in de veronderstelling dat deze pijn nooit over zal gaan. Zijn nieuwe levensdoel wordt dan ook het herinneren en in herinnering brengen van Tonio. Door zijn requiemroman de naam te geven van zijn zoon, lijkt Van der Heijden ervoor te willen zorgen dat Tonio door niemand meer vergeten zal worden. Hij maakt als boekvorm deel uit van een cultureel repertoire en niet alleen zijn eigen ouders zullen aan hem denken wanneer zijn naam valt, maar ook de lezers van de roman en zelfs de mensen die slechts van het boek gehoord hebben en/of de verfilming hebben gezien. Het ‘pantonionisme’ waar Van der Heijden in Tonio naar verwijst moet dus niet alleen opgevat worden als een beschrijving van rouw – “Tonio was overal. Alles ademde Tonio”¹²² – maar vooral ook als een opdracht, een nieuw levensdoel, namelijk om alles in het teken te stellen van Tonio, “opdat we hem niet zullen vergeten”.¹²³

Zoals er in *Tonio* met het woord ‘pantonionisme’ een verband wordt gelegd tussen de doden en religie, zo merkt Thomése in *Schaduwkind* op dat het de confrontatie met de dood is die mensen ertoe heeft aangezet om in een godheid te gaan geloven. Het probleem is volgens hem echter dat nabestaanden niet zorgvuldig genoeg over de doden hebben nagedacht, waardoor de alomtegenwoordige afwezigheid volgens hem wordt opgeblazen

120 Ibid., 85.

121 Van der Heijden, *Uitverkoren*, 124.

122 Van der Heijden, *Tonio*, 584.

123 Ibid., 311.

tot “hoofdletterige megaformaten: Schepper, Allah, Jahweh, Heere Heere. Bepottelijke grootspraak”.¹²⁴ Een godheid bestaat volgens Thomése alleen bij de gratie van de gedachten van de levenden en tot een godheid spreken betekent dan ook in jezelf spreken. “Met een stem die je niet van jezelf kent. Begrijpelijk is het meestal niet, maar dat hoeft ook niet: er wordt niets overgedragen. Het is taal die thuisblijft”.¹²⁵ Terwijl Van der Heijden na de dood van Tonio dus als een profeet overal de naam van zijn zoon verkondigt, zondert Thomése zich als een heremiet af om zich in stilte tot ‘de afwezige’ te richten, waarbij er niets wordt opgeblazen en al helemaal niets wordt overgedragen. Taal die thuisblijft.

De zoektocht in beide boeken leidt tot de opdracht dat de doden herinnerd moeten blijven worden, hoewel het begrip herinneren verschillende betekenissen en implicaties blijkt te hebben voor de band met de overledene. Wat zijn de gevolgen van deze opdracht voor opvattingen over het einde van rouw? Kan en mag er aan rouw eigenlijk wel een einde komen als de opdracht herinneren is, ongeacht of het begrip constante confrontatie of juist constante verwijdering betekent?

Laten we met *Tonio* beginnen. Om een antwoord te geven op de vraag naar het eindpunt van rouw wil ik met betrekking tot deze roman weer het rouwmodel van Bowlby en Parkes erbij halen. De onderzoekers omschrijven rouw als een bewustwordingsproces dat uit vier fasen bestaat. De laatste fase noemen ze reorganisatie, waarmee ze bedoelen dat de innerlijke beleving van de nabestaande na een periode van verbijstering, zoeken en wanhoop overeen is gekomen met de objectieve wereld: er wordt erkend dat de dode nooit meer terug zal komen en dat het leven onherroepelijk is veranderd. Het denkbeeld van rouw als bewustwordingsproces komen we ook in *Tonio* tegen. Van der Heijden benadrukt herhaaldelijk dat het idee dat zijn innerlijke beleving op een bepaald moment zou overeenkomen met de objectieve wereld – om in de taal van de onderzoekers te blijven – hem met een grote angst vervult. Hij noemt deze angst zelfs het refrein van het requiem, omdat hij zich herhaaldelijk aandient. “Ik wens het Hele Erge niet te kennen,” lezen we, “Dit: de waarheid van zijn dood. Dat die straks, te

124 Thomése, *Schaduwkind*, 63.

125 Ibid., 64.

eniger tijd, *echt* tot ons doordringt”.¹²⁶ Er is niets dat gedurende het schrijven de angst doet afnemen en in het Epiloog lezen we zelfs dat de angst alleen maar is toegenomen:

De angst dat de ijselijke waarheid hierover steeds dieper en obscener tot ons door zal dringen, neemt alleen maar toe. Wat te hopen? Dat het gemis vroeg of laat zal afkalven? Dat is hopen op een wassen neus, want het verlies zal er, met garantiebewijs, voor altijd zijn.¹²⁷

Van der Heijden lijkt er dus van overtuigd dat er aan rouw geen einde komt en dat de overeenkomst tussen beleving en werkelijkheid niet alleen onmogelijk, maar zelfs onwenselijk is.

Sterker nog, eerder in de roman lezen we dat Van der Heijden zich tegen elke vorm van rouwverwerking verzet. “We schraptten het begrip ‘rouwverwerking’ uit ons woordenboek. Elk verwerken, zelfs maar de aanzet ertoe, verwijderde ons verder van Tonio en was dus taboe”.¹²⁸ Het idee van rouwverwerking zou volgens de auteur het resultaat zijn van een samenspanning tussen het politieke en therapeutische domein. Terwijl de christendemocratie – de auteur verwijst hier naar de kabinetten onder Balkenende – het gezin centraal plaatst, door het te omschrijven als de “hoeksteen van de samenleving,” wordt deze “leugenachtige belofte,” aldus de auteur, opgevolgd door de eveneens “leugenachtige belofte” dat rouw verwerkt zou kunnen worden, wanneer het ideaal van het gezin onhaalbaar blijkt te zijn.¹²⁹ “Zo noodzakelijk als verwekking van nageslacht ons ooit werd voorgesteld, zo onontbeerlijk blijkt nu, na het wegvallen van dat nageslacht, een goed *verwerkingsproces*,” lezen we, “Psychologen, psychiaters, Slachtofferhulp, zelfhulpboeken, medicijnen, priesters, paragnosten kunnen ons erdoorheen helpen”.¹³⁰ Van der Heijden blijkt dus van experts en hun expertise weinig goeds te verwachten. In feite verzet Van der Heijden zich tegen het idee dat

126 Van der Heijden, *Tonio*, 295.

127 Ibid., 615.

128 Ibid., 392.

129 Ibid., 351.

130 Ibid., 352.

er een zekere winst te behalen valt uit verlies. Het begrip rouwverwerking en groei lijkt hij daarbij als synoniemen te gebruiken. “Welwillende raadgevers om ons heen voorspellen dat de pijn om het verlies na verloop van tijd zal slinken, en op den duur zelfs ‘in iets positiefs’ kan worden omgezet. Mijn prognose luidt anders. De pijn om het verlies zal niet minder worden”.¹³¹ Van der Heijden balt hier dus twee verschillende rouwopvattingen samen, namelijk de overtuiging dat er aan rouw een einde komt (‘rouwverwerking’) en de overtuiging dat er een bepaalde winst uit verlies te behalen valt (‘post-traumatische groei’). Zelf concludeert hij dat hij en zijn vrouw het verlies hebben weten te overleven, maar dat daar alles mee is gezegd. “Ja, je leeft verder, simpelweg omdat je niet doodgaat,” haalt hij Anna Enquist aan.¹³²

Ook Thomése verzet zich in *Schaduwkind* tegen het idee dat er aan rouw een einde zou komen, hoewel hij niet, zoals Van der Heijden, beweert dat het verdriet alleen maar zal verergeren en ook niet een beschuldigende vinger naar het politieke en therapeutische domein wijst. Hij richt juist zijn kritische pijlen op de literatuur, die volgens hem te kort zou schieten omdat daarin alleen maar concluderende en afsluitende woorden zouden klinken: “Nergens laat u een witte bladzij,” spreekt hij zijn favoriete schrijvers Nabokov en Flaubert toe, “nergens dring ik door tot in het witst van mijn onwetendheid. Overal zet u punten en trekt u deuren dicht. (Ja, zelfs u, Herr Geheimrat Goethe. Uw gedicht had niet moeten eindigen met ‘In seinen Armen das Kind war tot.’ Het had ermee moeten beginnen)”.¹³³ De lezer van deze grootheden zouden volgens Thomése dus niet worden blootgesteld aan de gevolgen van de dood. Zelf wil hij daarom niets afsluiten of afronden. “De deuren moeten juist open. Er moet aan gemorreld worden, ze moeten uit de sponningen worden getrapt. Laat het maar tochten, laat het maar koud zijn”.¹³⁴ Ook in *Schaduwkind* klinkt dus duidelijk verzet tegen de gedachte dat rouw op een bepaalde manier afgerond of verwerkt zou kunnen worden.

Het verzet tegen het eindpunt van rouw roept natuurlijk de vraag op hoe de auteurs hun boeken afsluiten en wat de gevolgen zijn van deze afronding

131 Ibid., 352.

132 Van der Heijden, *Uitverkoren*, 139.

133 Thomése, *Schaduwkind*, 67.

134 Ibid., 68.

voor het idee dat de wond van het verlies open moet blijven. Opvallend in *Tonio* is dat we verschillende, tijdelijke, eindpunten tegenkomen. Zoals gezegd bestaat de roman uit twee boeken waarover de auteur in *Uitverkoren* opmerkt dat hij zijn verlieservaring heeft willen voegen naar het klassieke drama. Dit bleek volgens hem mogelijk te zijn, maar resulteerde wel in twee drama's – en dus ook in twee eindpunten. Terwijl het eerste boek eindigt met de vraag hoe de auteur en zijn vrouw zich tot de dood van hun zoon moeten verhouden – niet lijdzaam maar strijdlustig, zoals de zoektocht in het tweede boek laat zien – eindigt deze zoektocht in een soort catharsis, aldus de auteur, namelijk “op de plek des onheils, of liever: met het bekijken van de beveiligingscamerabeelden waarop de aanrijding geregistreerd staat. Die laatste twee feiten zou je voorzichtig als een catharsis kunnen benoemen”.¹³⁵ Toch is daarmee nog niet een einde aan de requiemroman gekomen. Er volgt namelijk nog een Epiloog, waarin de auteur opmerkt dat hij graag met een herinnering aan Tonio wil eindigen: “Ik heb lang gezocht naar een herinnering aan Tonio waarmee ik dit requiem zou kunnen afronden”.¹³⁶ Na het delen van deze herinnering volgen er nog een aantal opmerkingen, die duidelijk maken dat de auteur niet goed weet hoe hij zijn rouwrelaas moet afsluiten. Uiteindelijk besluit hij het woord aan Jenny te geven, het meisje dat Tonio kort voor zijn dood in het huis van zijn ouders fotografeerde en die hij heeft weten te vinden: “Ja, ik geloof echt dat de doden een bepaalde energie voor ons achterlaten”.¹³⁷ Het is een hoopvolle boodschap, maar doordat die door iemand anders wordt uitgesproken, lijkt het net alsof de auteur de woorden zelf niet over zijn lippen krijgt.

Uiteindelijk blijkt ook deze boodschap slechts een tijdelijk eindpunt te zijn. In *Uitverkoren* merkt de auteur op: “Ik sluit niet uit dat ik me over vijf jaar opnieuw met het materiaal ga bezighouden, vanuit de vermeerderde kennis die ik dan misschien zal hebben verworven. Als dat een tweede boek oplevert, zal het volkomen anders van vorm zijn dan de huidige requiemroman”.¹³⁸ Met behulp van allerlei tijdelijke eindpunten worden er proviso-
rische betekenissen aan het verlies verleent – in de veronderstellingen dat een

135 Van der Heijden, *Uitverkoren*, 80.

136 Van der Heijden, *Tonio*, 621.

137 Ibid., 633.

138 Van der Heijden, *Uitverkoren*, 82-83.

eindpunt nodig is voor een betekenisvolle ordening. Bovendien verschaffen de tijdelijke eindpunten de auteur telkens weer opnieuw bepaalde doelen om naar te streven, die hem uiteindelijk op de been houden. Hoewel er na meer dan 600 pagina's toch een einde aan de roman *Tonio* komt, blijkt er niets te zijn afgerond. Op elk moment kan er iets nieuws aan het portret van Tonio worden toegevoegd, wat de schrijver een reden geeft om niet alleen te blijven schrijven maar ook te blijven leven.

Wanneer we het laatste fragment in *Schaduwkind* bestuderen, dan blijkt het eindpunt van het boekje zich op een bepaalde manier tot het beginpunt ervan te verhouden. Ondanks de fragmentarische opzet blijkt er dus wel degelijk sprake te zijn van een zekere ordening en structuur. Terwijl Thomése zijn rouwrelaas begint met de zin "Vandaag een schutting geplaatst [...]" God, wat haat ik de mensen"¹³⁹ eindigt hij het laatste fragment met de woorden "Niet dat het mij niet raakt, maar dat ik niets raak. De situatie heeft mij niet nodig, kan als het ware steeds maar niet gaan bestaan omdat ik hinderlijk aanwezig ben".¹⁴⁰ Met andere woorden, terwijl het aan het begin van het boekje 'de anderen' zijn die door de auteur worden buitengesloten, is het uiteindelijk de auteur zelf die buiten de situatie van de dood geplaatst wordt. Wat de twee vormen van buitensluiting met elkaar gemeen hebben is 'de taal'. "We hebben even geen woorden om ons te verdedigen," schrijft Thomése over zijn weerstand om met anderen over het verlies te praten, "We vinden alleen maar woorden die smaken naar andermans mond. Hoe meer er gepraat wordt, des te hoger stapelen de misverstanden zich op".¹⁴¹ In een poging om 'de anderen' te ontlopen en de stilte op te zoeken, vlucht Thomése met zijn partner het bos in. Daar blijkt hij echter zelf een indringer te zijn. Hij kan niet anders dan de situatie aan de taal onderwerpen, met als resultaat dat het bos in het fragment 'Casa nel bosco' niet langer alleen maar een bos is, maar een symbool wordt voor de onmogelijkheid om naar een eerder beginpunt terug te keren. De auteur verblijft mijns inziens niet voor niets in de jagershut: door zijn onvermoeibare drang om dingen aan de taal te onderwerpen vormt hij een bedreiging voor de natuurlijke orde die hij in het bos aantreft en die hem troost. Het laatste fragment in

¹³⁹ Thomése, *Schaduwkind*, 7.

¹⁴⁰ Ibid., 105.

¹⁴¹ Ibid., 43.

Schaduwkind moet, denk ik, ook vanuit deze gedachte gelezen worden: de aanwezigheid van de auteur, die niet anders kan dan de situatie aan de taal te onderwerpen, zorgt ervoor dat zelfs de dood niet zijn natuurlijke gang kan gaan en daarmee onnatuurlijk wordt.

Toch blijkt de taal tegelijkertijd ook zijn redding te zijn. Thomése besluit *Schaduwkind* namelijk met de woorden: “Zonder mij zou alles zichzelf kunnen zijn, zou het zich niet moeizaam hoeven om te zetten in een taal waarin het zich niet behoorlijk weet uit te drukken. Als ik maar eens even de kamer uit wilde gaan, dan kon die eindelijk rustig instorten.”¹⁴² De voorwaardelijke zin is hier mijns inziens significant. Het suggereert namelijk dat de auteur de kamer niet verlaat en dus dat de kamer niet instort. Het onontkoombare ver-talen van het leven creëert een bepaalde orde die het mogelijk maakt om het verdriet te verdragen, zoals Thomése het noemt.¹⁴³ Om bovengenoemde fragment uit de lezing *Ons eerste kind* weer even in herinnering te brengen: het is de taal die de auteur in staat stelt een kader om de afgrond te vormen waardoor hij in de afgrond kan kijken zonder er zelf in te vallen. Daarmee blijkt de zoektocht in *Schaduwkind* wel degelijk tot een zinvolle conclusie te leiden.

Door *Tonio* en *Schaduwkind* – het dikste en dunste boek uit mijn onderzoekscorpus – vanuit het motief van de zoektocht te bestuderen, worden opvallende overeenkomsten en verschillen aan het licht gebracht met betrekking tot het doel en het eindpunt van rouw en ook de band met de overledene. Hoewel het in beide gevallen om een zoektocht in en naar de taal gaat met als doel om de overledene te herinneren, blijken er tegengestelde taalopvattingen achter de zoektocht schuil te gaan die ervoor zorgen dat de auteurs toch hele verschillende paden door het rouwlandschap bewandelen – om de landschapsmetafoor opnieuw aan te halen. Deze taalopvattingen maken deel uit van het subjectieve wereldbeeld van waaruit de verlieservaring in de boeken verplot wordt. Terwijl Van der Heijden tegen wil en dank blijft geloven in de evocatieve kracht van de taal en daarmee in de mogelijkheid om met behulp van herinneringen een beeld van de overledene op te roepen, is Thomése juist van mening dat hij zijn dochttertje telkens opnieuw in de taal geboren moet laten worden, waarbij ieder beeld dat hij van haar

¹⁴² Ibid., 105.

¹⁴³ Ibid., 104.

creëert hem verder van haar verwijderd. Herinneren betekent volgens hem loslaten en de onvermijdelijke verwijdering onder ogen zien.

Het is impliciet gebleven in de analyse, maar Van der Heijden neemt natuurlijk afscheid van een kind dat hij heeft zien opgroeien, terwijl Thomése afscheid neemt van iemand wiens identiteit nog vorm moest krijgen. Zijn pasgeboren dochtertje is namelijk aan de wiegendood gestorven. Het soort verlies waaronder de auteurs gebukt gaan speelt ongetwijfeld een rol in de wijze waarop ze zich tot de taal verhouden. Van der Heijden heeft immers meer herinneringen om op terug te vallen dan Thomése. Of er ook een verband bestaat tussen de gekozen plotstructuur en het soort verlies waaronder geleden wordt, kan ik op basis van het beperkte corpus dat ik bestudeer niet zeggen. Wat ik wil laten zien met mijn analyse is dat we ook in de boeken van Thomése en Van der Heijden uiteindelijk met een constructieve omgangsvorm met verlies te maken hebben. De zoektocht dient het doel om niet te gronde te gaan, zoals Van der Heijden het verwoordde. Het verleent aan de beide auteurs een zeker handelingsperspectief en *agency*. Bovendien nodigt de open vorm van de zoektocht uit tot het aanvaarden dat niets hoeft te worden afgerond of afgesloten. Telkens opnieuw kunnen de doden met behulp van nieuwe vormen herinnerd worden (in de verschillende betekenissen van het woord herinneren). In tegenstelling tot de zelfhulpboeken, waarin de zoektocht door het onbekende landschap eindigt in de conclusie dat er winst uit verlies te behalen valt – en dus in een groeiplot –, en tot de fictionele roman van De Rosnay, waarin de zoektocht van Antoine eindigt in de verwerking van zijn verlate verdriet, vormt de zoektocht in *Tonio en Schaduwkind* zélf het doel van rouw. De auteurs blijven zoeken naar herinneringen en naar taal om de band met de overledene levend te houden.

Verzet tegen narratieve zingeving

Net als in de zelfhulpboeken en de fictionele rouwromans komen we dus ook in de autobiografisch geïnspireerde bestsellers de verbindende motieven tegen van herstellen, groeien en zoeken, motieven die, afhankelijk van het perspectief van waaruit het verlies verplot wordt, verschillende betekenissen en implicaties kunnen hebben. Toch lijkt er in de autobiografisch

geïnspireerde boeken vaker sprake te zijn van verzet tegen de narratieve vorm en tegen de overtuiging dat er iets van het verlies te maken valt. We komen dit verzet met name tegen in de boeken die ook wel onder de noemer rouwliteratuur vallen, zoals het begrip door literaire critici en literatuurwetenschappers gebruikt wordt: autobiografisch geïnspireerde werken van gevestigde en erkende schrijvers. Voor schrijvers die de zinloosheid van de dood willen verwoorden en uiting willen geven aan het gemis, de pijn en het verdriet, kan een plotstructuur beknellend werken. De complexiteit, veelzijdigheid en ook het vreemde en onbekende van de ervaring zou verloren kunnen raken wanneer chaos en wanhoop moeten wijken voor een zekere mate van orde, overzicht en harmonie. Hoe kunnen we dit verzet tegen de narratieve vorm en narratieve zingeving begrijpen? Bestaat er binnen de rouwplots ruimte voor, of is het nodig om een alternatieve plotstructuur te introduceren? En moeten we het verzet opvatten als een constructieve omgangsvorm met verlies? Over deze vragen wil ik mij buigen in het laatste deel van dit hoofdstuk.

Ten eerste wil ik opmerken dat het verzet tegen narrativisering marginaal blijft in het onderzoekscorpus. Het idee prevaleert dat het mogelijk is om betekenis aan verlies te verlenen. Zelfs in *Contrapunt* en *Schaduwkind*, waarin het verzet tegen de narratieve vorm het duidelijkst doorklinkt – de vrouw, bij Enquist, maakt slechts schoorvoetend gebruik van de narratieve vorm om haar herinneringen aan de dochter vast te kunnen leggen en Thomése verkiest een fragmentarische boven een narratieve vorm om zijn verlieservaring te verwoorden – blijkt een zekere mate van zingeving, hoe mager ook, onvermijdelijk te zijn. Volgens de vrouw is een narratieve representatie van haar dochter beter te verdragen dan de “woordeloze ellende” die onder haar inspanningen achter de piano schuilgaat.¹⁴⁴ Thomése lijkt te suggereren dat het onmogelijk is om de dingen niet aan taal te onderwerpen, hoe onnatuurlijk dit de situatie ook maakt. Het verzet lijkt in deze boeken uiteindelijk te moeten wijken voor, respectievelijk, het herstel- en het zoekplot, oftewel voor de wens om (gedeeltelijk) van het verliestrauma te herstellen en het verlangen om een nieuw taalgebruik te vinden om uiting te kunnen geven aan het eigen verdriet.

144 Anna Enquist, *Contrapunt*, 200.

Dat verzet tegen zingeving in boeken wel degelijk de boventoon kan voeren, zien we bijvoorbeeld in het *Logboek van een onbarmhartig jaar* van Connie Palmen, dat ik al meerdere keren in dit hoofdstuk heb aangehaald, omdat het relevante vragen met betrekking tot dit onderzoek oproept. “Zin geven aan deze staat is onmogelijk,” schrijft ze kort na de dood van haar man Hans van Mierlo, “alles wat ik normaal gesproken in de roman bewonder, staat me nu faliekant tegen [...] het machtige werk om van het lot een plot te maken, is ondenkbaar”.¹⁴⁵ Toch is er in het *Logboek* wel degelijk sprake van doelgericht handelen, van een streven, keuzes en van elementen die – met enige goede wil – een handelingsgericht, causaal en temporeel verband aanreiken, en daarmee een vorm van verplotting. Palmen vindt het dagboek bijvoorbeeld te “regressief, meisjesachtig” en verkiest een schippersgenre dat ze de literatuur in loodst, namelijk het logboek. Zoals een log de vaart en de afgelegde afstand van een schip berekent, zo probeert Palmen haar verdriet met behulp van het logboek te meten: “Je kunt er op de wijde zee geen koers mee uitzetten of je richting ontdekken; je kunt er alleen je positie mee bepalen. Waar ben ik?”¹⁴⁶ De keuze voor het logboek leidt in eerste instantie tot een chronologische vertelling van de gebeurtenissen en ervaringen na de dood van Hans van Mierlo, een ordening die Palmen gaandeweg het logboek echter steeds meer loslaat. We lezen bijvoorbeeld dat de auteur op een bepaald moment besluit om jaartallen achter alle data in het logboek te schrijven om zo de tijd te ontwarren: “Het log hangt niet alleen nog in een heden dat vooral verleden is, maar ook in de voorstelling van een toekomstige tijd...”¹⁴⁷ Er is dus wel degelijk sprake van een temporele structuur, maar ook, gaandeweg van plotvorming, zoals het samenspel van de tijden – verleden, heden en toekomst – laat zien. En ondanks de suggestie aan het einde van het *Logboek* dat Palmen na de zoveelste dode gewoon ophoudt met schrijven, is er wel degelijk sprake van een eindpunt. De titel suggereert namelijk dat we met een onbarmhartig jaar te maken hebben en dus met een bepaalde tijdsperiode in het leven van de auteur en dus niet met een onbarmhartig leven, bijvoorbeeld.

Wanneer we Palmens *Logboek* vergelijken met wat de socioloog Arthur Frank in *The Wounded Storyteller* het chaosverhaal noemt, dan zien we

¹⁴⁵ Palmen, *Logboek van een onbarmhartig jaar*, 21.

¹⁴⁶ Ibid., 16.

¹⁴⁷ Ibid., 175.

duidelijk het verschil tussen een levensverhaal waarin er sprake is van plotvorming en een levensverhaal waarin dat niet het geval is. Het chaosverhaal omschrijft Frank als een categorie binnen het genre ziekteverhalen waarin chaos prevaleert boven orde:

Chaos is the opposite of restitution: its plot imagines life never getting better. Stories are chaotic in their absence of narrative order. Events are told as the storyteller experiences life: without sequence or discernable causality.¹⁴⁸

Met behulp van de categorie chaosverhaal probeert Frank de ervaringen van patiënten te duiden die geen overzicht hebben van of grip krijgen op hun ziektesituatie en zich overweldigd en overrompeld voelen. Het ontbreekt dergelijke verhalen aan temporele markeerpunten, waardoor de patiënt *in medias res* blijft, te midden van de chaos, en onvoldoende afstand tot de situatie kan nemen om erop te reflecteren. Nu vind ik Franks keuze voor het woord verhaal en zelfs plot met betrekking tot het chaosverhaal verwarrend. Hij probeert namelijk te benadrukken dat er *geen* sprake is van een verhaal, als ik hem goed begrijp. Paul Ricoeurs definitie van plot als “the primacy of concordance over discordance,” oftewel het prevaleren van orde boven chaos, zonder deze chaos te ontkennen of weg te poetsen, vind ik op dit punt verhelderend.¹⁴⁹ Het chaosverhaal bevat vooralsnog amper een plotstructuur maar ik veronderstel – dit is in ieder geval de moeite waard om verder te onderzoeken – dat de patiënt nog op zoek is naar een vorm voor zijn of haar ervaring, en daarom dat we eerder te maken hebben met wat Ricoeur het nog onverhaalde leven noemt: “life in quest of narrative”.

Palmens *Logboek* is geen chaosverhaal maar eerder een antiplot. Dit wil ik omschrijven als een ordening van de ervaring die voortkomt uit een bewust en intentioneel verzet tegen narratieve vorm- en zingeving. In het *Logboek* is er bijvoorbeeld sprake van verzet tegen het fictionaliseren van deze ervaring, zoals we zagen, en daarmee tegen het idee dat rouw zich laat ‘verlitteren’. Het resultaat van dit verzet – het *Logboek* – is wat mij betreft wel degelijk

148 Arthur Frank, *The Wounded Storyteller: Body, Illness and Ethics* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 97.

149 Ricoeur, ‘Life in Quest of Narrative’, 22.

een zinvol relaas over rouw. Zoals woede volgens Elisabeth Kübler-Ross een noodzakelijke en zinvolle fase in het rouwproces is – “Woede is kracht en kan ook een anker zijn, dat tijdelijk houvast biedt in het vacuüm van een verlies”¹⁵⁰ – zo vormt het verzet in het *Logboek* een kracht die het subject bij elkaar weet te houden en uiteindelijk kan leiden tot doelgericht handelen. In tegenstelling tot het chaosverhaal, dus, is er bij het antiplot sprake van een min of meer coherent subject – een ik – dat op basis van een bepaald wereldbeeld en bepaalde overtuigingen zich bewust en intentioneel verzet. Door middel van dit verzet kan het subject steeds meer een actor worden en grip op zijn of haar situatie krijgen, zoals het *Logboek* laat zien:

Ik begin langzamerhand meer van dit schrijven te genieten, het bezorgt me op z'n minst de herinnering aan een ooit gekend geluk. Vooralsnog martelen de dagen me met hun gestage, onomkeerbare duur, met hun voortschrijdende minuten en uren, met hun tirannieke chronologie, maar ik heb het log in handen. De frauduleuze tijdsduur van de literatuur is van mij. Ik begin weer iets te willen. Ik wil de macht van het bedrog terug.¹⁵¹

Het antiplot helpt Palmen om na de dood van haar man steeds meer de schrijver te worden die ze was: ‘Ik wil de macht van het bedrog terug’. Of het resultaat nu gezien wordt als kunst of niet, is mijns inziens secundair, omdat narratieve zingeving niet gelijk hoeft te staan aan kunst, hoewel zij er wel toe kan leiden.

Het antiplot treffen we trouwens ook aan in de onderzoekscontext, namelijk in het artikel ‘Against Narrativity’ van de filosoof Galen Strawson. Hierin levert de filosoof kritiek op wat hij de psychologische en ethische narrativiteitstheorie noemt: de met name door Ricoeur verwoorde vooronderstelling dat het leven ervaren wordt als een verhaal en de veronderstelling dat het verplotten van ervaringen noodzakelijk is voor een “well-lived life” en een “true or full personhood”.¹⁵² In zijn artikel onderscheidt Strawson twee soorten mensen: de *Episodics*, die geen verband zien of leggen tussen

150 Kübler-Ross en Kessler, *Over rouw*, 34.

151 Palmen, *Logboek van een onbarmhartig jaar*, 88.

152 Galen Strawson, ‘Against Narrativity’ in *Ratio (new series)* XVII (2004), 428.

wie ze in het verleden waren en wie ze nu zijn, en de *Diachronics*, die een bepaalde continuïteit door de tijd heen ervaren. Zelf schaart hij zich onder de eerste groep mensen, die het volgens hem ook beter voor elkaar hebben. “My own conviction is that the best lives almost never involve this kind of story-telling”.¹⁵³ Waar Strawson zich mijns inziens tegen verzet is het religieuze perspectief van veel van de filosofen die zich met narratieve identiteit bezig houden: hij noemt bijvoorbeeld Alasdair MacIntyre, Charles Taylor en Paul Ricoeur, allemaal filosofen met een christelijke achtergrond. Zijn eigen subjectieve wereldbeeld omschrijft hij als “truly happy-go-lucky, see-what-comes-along lives” waaraan hij toevoegt dat dit het beste soort levens zijn die er bestaan: “vivid, blessed, profound”.¹⁵⁴ Strawsons omschrijving van het episodische leven laat wat mij betreft duidelijk zien dat we te maken hebben met een zinvolle ordening van het levensverhaal die voortkomt uit verzet tegen narratieve zingeving. Het resultaat is echter een ander verhaal, eerder dan een alternatief voor het verhaal.

Terug naar het *Logboek*. Het komt Palmen duur te staan – letterlijk, gezien de tegenvallende verkoopcijfers; ze wordt niet op de CPNB bestsellerlijst genoemd – dat ze haar verlieservaring niet heeft weten om te vormen tot iets dat meer op literatuur lijkt en daarmee tot iets dat meer esthetische waarde heeft – hoe waardevol en zinvol haar pogingen vanuit een cultureel-narratologisch oogpunt bekeken ook mogen zijn. Terwijl *Tonio*, dat in hetzelfde jaar als het *Logboek* is verschenen, onthaald wordt als een superieure uiting van rouw en niet alleen de Libris Literatuurprijs binnensleept maar ook de NS Publieksprijs, krijgt Palmen het verwijt intiem kapitaal te exploiteren,¹⁵⁵ te weinig distantie te nemen tot haar ervaring¹⁵⁶ en op monotone wijze vorm te geven aan haar verlies.¹⁵⁷ Het is Van der Heijden die er volgens de Librisjury in is geslaagd om met zijn meerstemmige roman boven het verdriet uit te stijgen, terwijl Palmen volgens critici vastzit in zelfbeklag. Zelfs bewonderaars van het *Logboek* omschrijven het rouwrelaas als zwaarmoedig

153 Ibid., 437.

154 Ibid., 449.

155 Elsbeth Etty, ‘Aan mij de weemoed en de huivering’.

156 Redactie, ‘Echt gebeurd verkoopt beter: Jann Ruyters blikt terug op het literaire jaar 2011’ in de *Trouw* van 31 december 2011.

157 Jeroen Vullings, ‘Een lot zonder plot’ in de Non-Fictie Special ‘Beter Denken’ in *Vrij Nederland* van 19 november 2011.

en ondraaglijk omdat er zoveel mensen in komen te overlijden. “Vergeleken met de roadnovel *I.M.*, waarin de liefde van Palmen en Ischa Meijer gevierd werd, is *Logboek van een onbarmhartig jaar* je reinste knekelhuis,” lezen we in *Vrij Nederland*.¹⁵⁸ Blijkbaar is het niet voldoende om je binnen de literaire context als schrijver via het schrijven staande te houden.

Inmiddels zijn er ruim tien jaar verstreken sinds het *Logboek* is verschenen en als we de kranten moeten geloven gaat het beter met Palmen. “Ze ziet er veel beter uit dan de eerste jaren na het overlijden van Van Mierlo, toen drank haar verdriet moest verdoven,” lezen we aan het begin van een auteursinterview in het *NRC Handelsblad*.¹⁵⁹ *De Telegraaf* merkt zelfs op dat 2016 een ‘barmhartig jaar’ voor Palmen was: “Ze werd zestig, haar nieuwe roman werd overladen met sterren en ze heeft haar leven weer helemaal op de rit. Het was haar vijfde jaar zonder Hans van Mierlo. Ook dat kan ze aan”.¹⁶⁰ Nu de wanhoop en pijn niet meer van haar af te lezen zijn (even los van de vraag in hoeverre we met een auteurspostuur te maken hebben) en Palmen weer in staat is een roman te schrijven, wordt ze door de literaire elite weer in de armen gesloten. *Jij zegt het*, over de relatie tussen Ted Hughes en Silvia Plath, wint de Libris Literatuurprijs van het jaar, net als *Tonio* vijf jaar eerder. Volgens Vullings in *Vrij Nederland* komt dit omdat “de viering van hun liefde” centraal staat en niet “de getuigenis van zijn [Hughes] veel langere weduwnaarschap”.¹⁶¹ Deze uitspraak is wat mij betreft veelzeggend: blijkbaar hebben ook critici behoefte aan hoopgevende verhalen. Het antiplot en daarmee het verzet tegen zingeving na de confrontatie met de dood lijkt vooralsnog op weinig waardering te kunnen rekenen.

Slotopmerkingen

Er wordt inderdaad slechts een beperkt aantal van wat Palmen ‘literaire varianten’ noemt – in mijn terminologie ‘plotstructuren’ – aangehaald om

158 Ibid.

159 Jessica van Geel en Merlijn Doomerik, ‘Er is altijd een zondebok nodig; De wereld van...’ in het *NRC Handelsblad* van 5 september 2015.

160 Redactie, ‘Verdriet als kameraad; Connie Palmen’ in *De Telegraaf* van 19 december 2015.

161 Jeroen Vullings, ‘Connie Palmen geeft Ted Hughes een stem: puur literair genot’ in *Vrij Nederland* van 9 mei 2016.

het eigen verdriet te verwoorden. Daarbij moet gezegd worden dat niet iedereen ernaar streeft om zijn of haar verdriet een 'unieke' uitingsvorm te geven. Hoewel Thomése op zoek gaat naar nieuwe woordcombinaties die niet 'naar andermans mond smaken,' suggereert Allende juist dat het idee van uniciteit het hogere doel van gemeenschap en verbinding in de weg zit en merkt Van der Heijden op dat zijn zoektocht naar zijn overleden zoon iets van alle tijden is. Van der Heijden probeert zijn verlieservaring juist heel bewust de vorm te geven van een klassiek drama omdat deze bestaande en bekende vorm hem houvast biedt en hem in staat stelt om, zoals hij het zelf verwoordde, geen vormloos monument voor zijn zoon neer te zetten. Toch hebben de verbindende motieven van herstellen, groeien en zoeken ook in dit corpus verschillende betekenissen en implicaties voor de omgang met verlies. Dat dit zo is, heeft te maken met het perspectief van waaruit de ervaring verplot wordt, en dus met verschillende en soms ook tegenstrijdige mens- en wereldbeelden, taal- en literatuuropvattingen, en ook denkbeelden en opvattingen van rouw. Ondanks het feit dat de plotstructuren zich dus in verschillende rouwgenres manifesteren, werpen de boeken wel degelijk een eigen licht op de rouwervaring. Dit maakt de verlieservaring misschien niet uniek maar wel, zonder meer, subjectief.

Daarnaast worden de plotstructuren in het literaire domein anders gewaardeerd dan in het therapeutische domein. Terwijl het herstelplot en zoekplot in de zelfhulpboeken opgingen in het overkoepelende en daarmee dominante groeiplot, blijkt groeien in het literaire domein op meer gelijke voet te staan met de andere twee motieven. Groeien is dus één van meerdere zingevingsopties. Sterker nog, binnen de literaire context klinkt er juist kritiek op het idee dat er winst uit verlies te behalen valt. Er wordt bijvoorbeeld gesproken van de exploitatie van intiem kapitaal, waarmee er niet alleen naar economische maar ook naar literaire motieven verwezen wordt. In het logboek van Palmen en in Pruis' recensie van *Tonio* kwamen we bijvoorbeeld de overtuiging tegen dat er van het verlies niets te maken valt, al helemaal geen roman. En in *Tonio* liet Van der Heijden zich kritisch uit over het psychologische idee dat er iets positiefs uit het verlies kan voortkomen. Hij balde daarbij twee verschillende rouwopvattingen samen, zoals we zagen, namelijk het idee van rouwverwerking en dat van posttraumatische groei. We zagen echter in hoofdstuk drie dat het idee van groeien

in de zelfhulpboeken juist wordt voorgesteld als alternatief voor het idee van rouwverwerking. Het denkbeeld van verwerking wordt door de rouw-experts eerder in verband gebracht met het herstelplot. Binnen de literaire context blijkt het herstelplot echter meer aandacht te genieten, hoewel herstellen verschillende dingen kan betekenen en implicaties kan hebben voor de omgang met verlies en dus niet per se hoeft samen te vallen met het idee van rouwverwerking. We zagen dit duidelijk in *Contrapunt*.

Tot slot vingen we in dit laatste hoofdstuk een glimp op van het onderscheidende karakter van wat ook wel rouwliteratuur genoemd wordt, dat wil zeggen, van de boeken die we op de lijstjes van literaire critici en literatuurwetenschappers tegenkomen. Het gaat om *Tonio*, *Contrapunt* en *Schaduwkind*, evenals Palmens *Logboek* (hoewel laatst genoemde niet in de plotanalyse is meegenomen). In tegenstelling tot de andere boeken in dit onderzoek, reflecteren de auteurs van deze autobiografisch geïnspireerde werken op de verplottende handeling zelf, eerder dan dat ze alleen kant-en-klare ordeningen van deze ervaring aanreiken. Daarmee zijn de boeken zelfreflexief: ze onderzoeken de vormgeving, implicaties en ook de grenzen van narratieve zingeving. De veronderstelling lijkt daarbij vaak te zijn dat narratieve zingeving – oftewel het verlenen van betekenis aan de verlieservaring met behulp van verhalen en verhaalstructuren – gelijk staat aan het verliteraturen van verlies, oftewel het omvormen van het leven tot een bepaalde kunstvorm. Zoals we in het hoofdstuk zagen, komen er bij deze omvorming allerlei normatieve opvattingen en claims kijken, waarbij er zelden sprake is van consensus.

Daarnaast valt op dat de hierboven genoemde boeken lijken te voldoen aan de criteria die de Engelstalige literatuurwetenschapper Tammy Clewell aanlegt aan het literaire rouwdiscours. De boeken richten namelijk de aandacht op het verleden eerder dan op de toekomst, benadrukken het belang van ontroostbaarheid en doen er alles aan om de band met de overledene te behouden (zie ook hoofdstuk vier). We zagen bijvoorbeeld hoe de vrouw in *Contrapunt* de toekomst demonstratief de rug tokeert, hoe Van der Heijden en zijn vrouw het woord rouwverwerking uit hun woordenboek schrappen en door middel van herinneringen aan hun zoon de confrontatie met de pijn blijven opzoeken, en hoe Thomése zich in *Schaduwkind* voorneemt om telkens opnieuw zijn dochtertje in de taal geboren te laten worden. De boeken

lijken dus te voldoen aan een bepaalde 'literaire' rouwnorm. Aangezien het corpus rouwliteratuur hier natuurlijk erg beperkt is, zou het interessant zijn om te onderzoeken of we deze criteria ook in de andere boeken tegenkomen die door critici en literatuurwetenschappers besproken worden; en of er een verband bestaat tussen de modernistische en postmodernistische rouwopvattingen uit de twintigste eeuw, die Clewell in haar Engelstalige onderzoek bestudeert, en de rouwopvattingen die we in de Nederlandse rouwliteratuur aan het begin van de eenentwintigste eeuw tegenkomen.

CONCLUSIE

Er zijn woorden voor

“These fragments I have shored against my ruins”

T.S. Eliot, ‘The Waste Land’¹

De dood heeft waarde en zorgt voor groei en verandering. Dat is wat we in het Lancetrapport lezen dat ik aan het begin van dit boek aanhaalde. Inmiddels weten we dat het comité interdisciplinaire onderzoekers niets nieuws verkondigt maar in feite een wijdverbreid zingevingsmodel of plotstructuur aanhaalt, wat ik hier het groeiplot genoemd heb, hoewel het zou kunnen dat deze zingevingsvorm binnen de medische wereld nog niet zo bekend is. Dit is dan ook precies wat ik met mijn narratologische studie van rouw heb willen bereiken: het zichtbaar maken van wat vaak slechts impliciet aanwezig is, zodat we ons er bewust toe kunnen gaan verhouden en zodat er ruimte ontstaat om na te denken over alternatieve manieren van zingeving.

Aangezien zingevingsmodellen gedeelde materialen zijn, vermoed ik dat de zingevingsmodellen die we in het onderzoek zijn tegengekomen voor de meeste mensen herkenbaar zullen zijn. De verlieservaring, zagen we, kan leiden tot verschillende vormen van persoonlijke groei, namelijk groei door de zuivering van negatieve stemmen en invloeden uit het verleden, door de verwezenlijking van onbenut innerlijk potentieel, door persoonlijke transformatie door nieuwe wereldbeelden te ontdekken en met verschillende sociale rollen te gaan experimenteren en/of groei door het omarmen van de eigen kwetsbaarheid. Verlies kan echter ook leiden tot het herstel van wonden uit het verleden, tot het herstel van een zekere mate van

1 T.S. Eliot, ‘The Waste Land’ in *Modernism: An Anthology*, Blackwell Anthologies, 2005:1 (Malden, Mass.: Blackwell, 2005), 140.

mentaal evenwicht en het herstel van relaties die door de dood verstoord zijn geraakt. Ook kan het aanzetten tot een zoektocht naar verklaringen voor gebeurtenissen uit het verleden en naar manieren om met de overledene verbonden te blijven zonder aan het gemis ten onder te gaan. Verlies kan zelfs leiden tot een vruchtbare vorm van verzet vanuit wereldbeschouwelijke overtuigingen en literaire overwegingen.

De hierboven genoemde zingeingsmodellen – het groeiplot, het herstelplot, het zoekplot en het antiplot – beschouw ik als constructieve omgangsvormen met verlies. Ze veronderstellen namelijk allemaal een min of meer samenhangend subject dat bewust en doelgericht handelt in een poging grip te krijgen op de ervaring van verlies, en dat door op een bepaalde manier te handelen steeds meer uit de slachtofferrol kan stappen. Dat is mijns inziens ook het belang van narratieve zingeving: het aanzetten tot *agency* of actorschap, zelfs in de confrontatie met de dood. Dit onderzoek is daarom niet alleen bedoeld voor literatuurwetenschappers en rouwprofessionals maar ook voor nabestaanden, mensen die grip proberen te krijgen op de verliessituatie waarin ze geworpen zijn en die vaak een behoefte hebben aan overzicht en een zekere mate van controle.

Een constructivistische benadering in het algemeen en de cultureel-narratologische blik in het bijzonder bleken goed bruikbaar te zijn om verschillende zingeingsmodellen die in Nederland aan het begin van de eenentwintigste eeuw in omloop zijn in beeld te brengen. Terwijl het constructivisme de aandacht richt op de verschillende betekenissen die door actoren aan de realiteit van de dood verleend worden, stelt de culturele narratologie ons in staat om deze betekenissen in kaart te brengen en nader te specificeren. Ze benadrukt daarbij het belang van de relatie tussen de persoonlijke ervaring en de gemeenschappelijke, narratieve patronen die door een bepaalde groep mensen binnen een bepaalde tijd en context herkend en gebruikt worden zonder zelf over deze relatie een normatief oordeel te vellen. Vanuit een cultureel-narratologisch oogpunt bekeken is het gebruikmaken van gedeeld materiaal niet (in eerste instantie) goed of verkeerd: het is gewoon een gegeven, dat men onderzoekt.

Het cultureel-narratologisch kader heeft mij de ruimte geboden om een aantal relevante aspecten van het plot te bestuderen. De aspecten – temporele markeerpunten of teleologie, de verdeling van actantiële rollen en

het belang van perspectief of het subjectieve wereldbeeld van waaruit verlies verplot wordt – hebben het mogelijk gemaakt om theoretische claims omtrent narratieve zingeving, zoals we die bijvoorbeeld bij Neimeyer aantreffen, meer analytisch te onderbouwen. Zo heb ik met mijn onderzoek getracht met grotere precisie de soorten plotstructuren te onderscheiden en de normatieve opvattingen van rouw die ze verspreiden met behulp waarvan de verlieservaring omgevormd wordt tot een verhaal.

De brede aanvliegroute van het onderzoek, met name de aandacht voor verschillende rouwdiscoursen, heeft bovendien laten zien welke denkbeelden en opvattingen van rouw er tussen verschillende discursieve contexten reizen, om een metafoor van Nünning en collega's aan te halen, en hoe dezelfde ideeën op verschillende manieren vorm geven aan de verlieservaring en ook verschillend gewaardeerd worden.² Zo zagen we bijvoorbeeld dat het literaire rouwdiscours in Nederland aan het begin van de eenentwintigste eeuw in minder scherp contrast staat tot het therapeutische rouwdiscours dan in het Engelstalige onderzoek van de literatuurwetenschapper Clewell wordt gesteld. Het idee van rouwverwerking staat in de meeste zelfhulpboeken die ik besproken heb juist onder vuur, terwijl volgens Clewell deze overtuiging centraal zou zijn geweest in het twintigste-eeuwse therapeutische rouwdiscours. In de uitgave van het handboek *Helpen bij verlies en verdriet* uit 2017 merkt rouwdeskundige Manu Keirse bijvoorbeeld op: “Vroeger zou ik dit hoofdstuk ‘verdriet verwerken’ genoemd hebben, maar het woord ‘verwerken’ roept totaal verkeerde connotaties op”.³ In hoeverre het literaire rouwdiscours heeft bijgedragen tot deze gedachtenverandering binnen het therapeutische discours is moeilijk te achterhalen. Manu Keirse haalt net na zijn opmerking over rouwverwerking een citaat uit *Tonio* aan, waarin Van der Heijden opmerkt dat hij en zijn vrouw het woord rouwverwerking uit hun woordenboek hebben geschrapt. Maar of hij door het lezen van *Tonio* op andere ideeën is gebracht of Van der Heijden aanhaalt omdat hij de schrijver ziet als ervaringsdeskundige, kan niet uit de tekst gehaald

2 Zie voor de noties ‘reizende’ begrippen en culturele materialen het al eerder genoemde boek *Travelling Concepts for the Study of Culture* van Birgit Neumann en Ansgar Nünning (2012). Het begrip ‘Travelling Concepts’ stamt overigens van Mieke Bal (zie: Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide* (Toronto: U of Toronto P, 2002)). Neumann en Nünning verwijzen naar Bal op pagina 3 van hun boek.

3 Manu Keirse, *Helpen bij verlies en verdriet* (2017), 13.

worden. In ieder geval laat het voorbeeld zien dat het wel degelijk de moeite waard zou zijn om de kruisbestuiving of interdiscursiviteit tussen het therapeutische en literaire rouwdiscours verder in beeld te brengen.

Met dit onderzoek heb ik verschillende zingevingsmodellen en hun variaties belicht. Maar wat is het academische en maatschappelijke belang van deze onderneming? Ten eerste onderbouwen de zingevingsmodellen de hypothese dat de persoonlijke verlieservaring aan de hand van gedeeld, historisch bepaald en normatief beladen materiaal geordend wordt. Dit gegeven problematiseert enerzijds het idee van uniciteit, en werpt daarmee een kritisch licht op een heersend denkbeeld van rouw, en anderzijds problematiseert het een onderscheid dat vaak gemaakt wordt in onderzoek naar dood en verlies tussen het persoonlijke en collectieve. De literatuurwetenschappelijke blik laat zien dat ook het persoonlijke cultureel en historisch bepaald is en daarom niet alleen het domein van psychologen kan zijn. Ook laat het zien dat het onderzoek naar dood en verlies zélf gestoeld is op gedeelde, historisch bepaalde en normatief beladen materialen die in omloop zijn. Deze blik nodigt dus uit tot kritische zelfreflectie en wat Neimeyer in zijn omschrijving van het constructivistische perspectief ‘epistemologische nederigheid’ heeft genoemd: een zekere mate van bescheidenheid met betrekking tot onze kennis van de dingen.

Ten tweede laat het onderzoek zien dat er meer constructieve omgangsvormen met verlies in omloop zijn dan persoonlijke groei. Dit is van belang omdat het groeiplot het heersende zingevingsmodel in de therapeutische context lijkt te zijn geworden. Dit zien we bijvoorbeeld terug in het psychologische begrip posttraumatische groei. Richard Tedeschi, die het begrip samen met een collega in de jaren negentig van de vorige eeuw introduceerde, omschrijft posttraumatische groei als “positive psychological changes experienced as a result of the struggle with traumatic or highly challenging life circumstances”.⁴ Mijn onderzoek laat enerzijds zien dat er naast het beeld van trauma ook andere beelden van rouw in omloop zijn, dus dat rouw niet noodzakelijkerwijs gezien hoeft te worden als traumatische ervaring – denk bijvoorbeeld aan het beeld van rouw als de prijs die we betalen voor liefde – en anderzijds dat niet alle constructieve omgangsvormen met verlies onder

4 Richard G. Tedeschi, *Posttraumatic Growth: Theory, Research and Applications* (New York, NY: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018), 3.

de noemer groei thuishoren. Er wordt immers ook gesproken van herstel, van zoeken en van verzet. Deze doelen kunnen bovendien verschillende betekenissen hebben en verschillende implicaties voor de omgang met verlies, afhankelijk van het perspectief of subjectieve wereldbeeld van waaruit de verlieservaring op zinvolle wijze geordend wordt. Mijn onderzoek nodigt dus uit om het idee van posttraumatische groei te verbreden en te verfijnen.

Ten derde laat het onderzoek zien dat, hoewel er geen algemeen aanvaardbare richtlijnen meer bestaan die de omgang met de dood reguleren, narratieve zingeving zich niet afspeelt in een normatief vacuüm. In de rouwbestsellers die we besproken hebben, komen we namelijk allerlei normatieve verwachtingen tegen met betrekking tot verschillende aspecten van de rouwervaring, namelijk tot de aard, de duur en het eindpunt van rouw, tot de juiste omgang ermee en tot de rol van de overledene en de sociale omgeving in het verdere leven van de nabestaande. Deze normatieve opvattingen overlappen elkaar deels, liggen deels in elkaars verlengde en spreken elkaar deels ook tegen. Er lijkt dus eerder sprake te zijn van normatieve pluriformiteit dan van een normatief vacuüm, zoals Tony Walter schreef. In de inleiding gaf ik wel al aan dat hij daarmee waarschijnlijk verwijst naar het gebrek aan richtlijnen en regels die het onderhandelingsproces tussen verschillende perspectieven op rouw zou kunnen reguleren en het potentiële conflict tussen tegenstrijdige perspectieven zou kunnen beslechten. Op basis van dit onderzoek is het in elk geval mogelijk gebleken enkele spanningsvelden te belichten die mogelijk tot conflict zouden kunnen leiden.

We komen in het repertoire bijvoorbeeld de overtuiging tegen dat rouw een unieke ervaring is en persoonlijke ervaring een legitieme bron van kennis over rouw. Als we echter uitgaan van uniciteit, dan bieden niet alleen algemeen geldende modellen maar ook persoonlijke verhalen weinig houvast in de omgang met verlies. Als de persoonlijke ervaring daadwerkelijk uniek zou zijn geweest dan zou ze niets te zeggen hebben over andere verlieservaringen. Verhalen zijn, net als de modellen, slechts relevant in zoverre ze gemeenschappelijke gevoelens, gedachten en handelingen belichten en beschrijven en daarmee dus het persoonlijke en unieke overstijgen.

Ten vierde laat het onderzoek zien dat verschillende denkbeelden van rouw en verschillende zingevingsmoedellen elkaar niet netjes op lineaire wijze opvolgen, maar dat er sprake is van overlap. Het is dus problematisch

om te spreken van oude of nieuwe denkbeelden van rouw en te veronderstellen dat de geschiedenis van de dood zich op lineaire wijze ontvouwt. Opvattingen van rouw die binnen een bepaalde tijd en context in zwang zijn geraakt, kunnen nog altijd in omloop zijn, binnen een andere of dezelfde discursieve context, of ze kunnen opnieuw ingezet worden, al dan niet in aangepaste vorm. Een mooi voorbeeld van laatstgenoemde is Darian Leaders poging in de internationale bestseller *Het nieuwe zwart* om Freuds rouwtaken te rehabiliteren, met de kritische toevoeging dat het persoonlijke verdriet sociale kaders nodig heeft om tot uiting te kunnen komen, zoals bijvoorbeeld collectieve rituelen en kunst.⁵

Ook met betrekking tot de zingevingsmoedellen kan niet zonder meer gesproken worden van oude en nieuwe narratieve patronen. Samen met A.F.Th. van der Heijden zouden we kunnen stellen dat het zoekmotief, en het daarmee samenhangende zoekplot, van alle tijden is. In het oudste verhaal dat we kennen, het *Gilgamesh*-epos, vormt de dood van Enkido bij zijn goede vriend Gilgamesh aanleiding tot een zoektocht naar het eeuwige leven. En ook de mythe van Orpheus, waar Van der Heijden zelf naar verwijst, gaat over een zoektocht in de onderwereld. Ondanks de kennelijk universele dimensie van het zoekplot, blijkt dit zingevingspatroon wel degelijk ook een cultuurhistorische dimensie te hebben. In de zelfhulpboeken wordt het landschap waarin gezocht wordt ook wel omschreven als een *terra incognita*, oftewel een onbekend landschap. Deze metafoer drukt onzekerheid uit met betrekking tot de rouwervaring, waardoor het zoekplot zich wel degelijk ook leent voor een postmoderne verlieservaring, zoals Walter het noemt, waarin er weinig oriëntatiepunten blijken te bestaan. Dit roept onder meer de vraag op of we de landschapsmetafoer en het zoekplot ook tegenkomen in een tijd en context waarin er wél duidelijke richtlijnen omtrent de omgang met verlies bestaan: een vraag die wat mij betreft uitnodigt tot verder onderzoek.

Met behulp van dit onderzoek kan ook beter bepaald worden welke zingevingsmoedellen er ontbreken en of er alternatieve zingevingsmoedellen nodig zijn. Er is in dit onderzoek bijvoorbeeld weinig aandacht voor zingevingsmoedellen die afkomstig zijn uit niet-Westerse culturen en die gestoeld zijn

5 Darian Leader, *Het nieuwe zwart: rouw, melancholie en depressie*, vert. René van de Wijer (Amsterdam: De Bezige Bij, 2011).

op andere wereldbeschouwelijke overtuigingen. Welke modellen zouden we tegenkomen in Marokkaanse, Syrische of Eritrese culturen? Hoe wordt er binnen de islam, het hindoeïsme of het boeddhisme vorm en betekenis aan de persoonlijke verlieservaring verleend? En hoe wordt er vanuit deze culturen en levensbeschouwelijke perspectieven gekeken naar, bijvoorbeeld, het idee dat er persoonlijke groei mogelijk is dankzij de verlieservaring, naar het denkbeeld van uniciteit of naar het stereotiepe beeld van de onhandige en onwetende omgeving? Kortom, hoe kunnen we het rouwlandschap, om dit beeld zelf weer even te gebruiken, uitbreiden en toegankelijker maken voor een meer diverse groep mensen in de samenleving en deze beelden ook laten ‘reizen’ tussen en binnen cultureel diverse groepen?⁶

Naast ontbrekende zingeavingsmodellen kan men met behulp van het schetsmatige rouwlandschap dat ik hier gereconstrueerd heb ook de grenzen van het landschap beter in beeld brengen. Het gevaar in onderzoek naar narratieve zingeving schuilt erin dat men vergeet dat rouw ook een afgrond is en dat de hekken die langs de paden zijn geplaatst om de nabestaanden tegen deze afgrond te beschermen niet altijd stevig genoeg zijn om er met het volle gewicht tegenaan te leunen. Op geen enkel punt in dit onderzoek heb ik verondersteld dat de paden of plotstructuren die ik belicht heb de pijn, het verdriet en het gemis door de dood van dierbaren kunnen wegnemen. Ten grondslag aan pogingen tot zingeving kan, om Anna Enquist aan te halen, een “woordeloze ellende” schuilgaan waar de mens machteloos tegenover staat. Dat mijn aandacht naar constructieve omgangsvormen met verlies is uitgegaan, heeft met mijn onderzoeksmateriaal te maken, die de aandacht op dergelijke omgangsvormen richten. Het gevolg is echter wel dat de ervaringen van mensen die zo door het verlies overrompeld worden dat ze eraan onderdoor gaan, buiten beeld zijn gebleven.

Desalniettemin zijn deze stemmen wel degelijk ook in de samenleving te horen en zijn enkele ervan de afgelopen jaren met mij meegereisd. Zo kwam ik aan het begin van mijn onderzoek op een webpagina terecht waarop een in memoriam voor Tonio was geschreven, de overleden zoon

6 Samen met Amanda Brouwers en Egbert Minnema van PodGront werk ik aan een podcast over rouwopvattingen, genaamd “Gesloten gordijnen,” waarin mensen met verschillende culturele en religieuze overtuigingen aan het woord komen. De eerste aflevering verschijnt in november 2022.

van A.F.Th. van der Heijden. Op deze pagina merkte een man op dat ook hij en zijn vrouw hun enige zoon aan de dood hebben verloren en dat zijn vrouw onder dit verdriet is bezweken. “Met alle kracht die nog in haar was heeft ze het geprobeerd, maar ze kon het niet meer [...] Ik heb het boek *Tonio* nog steeds niet kunnen lezen, ik zit vast in mijn eigen verhaal”.⁷ We stuiten hier op een van de grenzen van narratieve zingeving: het onvermogen om buiten het eigen verhaal te geraken.

Het zijn stemmen als deze die ik met mijn zingevingsmoellen niet het zwijgen heb willen opleggen, maar waar ik met dit onderzoek juist voorzichtig naartoe heb willen bewegen. De zoektocht naar narratieve zingeving begint wat mij betreft niet in het trauma of het taboe, en daarmee in de grensgebieden van de taal, maar juist in de bekende en vertrouwde wereld. Vanuit deze bekende wereld, waarvan ik delen in mijn onderzoek belicht, beweeg ik naar het grensgebied toe. Het doel is daarbij geweest om, eenmaal in het grensgebied aangekomen, vragen te kunnen stellen die niet door drongen zijn van allerlei vooronderstellingen maar die juist ruimte bieden voor de persoonlijke beleving van rouw. Vragen als: hoe kan je iemand helpen die, zoals de man op de webpagina voor *Tonio* het verwoordde, vastzit in zijn eigen verhaal, en daarmee op een grens is gestuit van narratieve zingeving? Welke rol kunnen andere verhalen daarbij spelen, en wiens verhalen zullen dit zijn: die van experts, ervaringsdeskundigen, of juist die van professionele schrijvers? En heeft zo iemand behoefte aan verhalen die over de ervaringen van de auteur gaan of juist aan verzonnen verhalen, en is dit dan een behoefte aan verhalen van hoop en zingeving of juist verhalen waarin de pijn, het verdriet en de wanhoop alle ruimte krijgen?

Hoewel er door sommigen verondersteld wordt dat goede of échte rouwliteratuur vooral aandacht vraagt voor ontroostbaarheid, merkt de ervaringsdeskundige Karin Kuiper in één van haar boeken op: “Het leven was kleurloos en saai geworden, en ik had nauwelijks energie en concentratievermogen om een film te bekijken of een boek te lezen. Ik snakte naar

7 Hoewel het ‘In memoriam’ online niet meer toegankelijk is, heb ik de blog en de reactie van zowel de man als zijn vrouw, die eerder op de blog had gereageerd, in 2015 uitgeprint, toen ik net met mijn onderzoek was begonnen. Het citaat heb ik dus in mijn persoonlijke bezit, en kan ingezien worden, mocht de lezer daar behoefte aan hebben.

positieve verhalen”⁸ Wordt Kuipers verlangen naar “positieve verhalen” door anderen gedeeld, en zo ja, wat zijn dan precies “positieve verhalen”? Zijn dit verhalen waar het verlies nog een centrale rol speelt of zijn het juist verhalen waarin rouw uiteindelijk netjes verwerkt wordt? En als we uitgaan van “positieve verhalen,” hoe zou dat de rangordening van verhalen in het culturele repertoire beïnvloeden?

Ik concludeer dat hoewel de persoonlijke verlieservaring met behulp van slechts een beperkt aantal plotstructuren op zinvolle wijze geordend wordt, ieder werk wel degelijk een eigen licht op de verlieservaring werpt. De plotstructuren beschouw ik dus niet als ideaaltypen of hypothetische modellen die in meer of mindere mate benaderd kunnen worden, maar als culturele patronen die, zoals Paul Ricoeur aangaf, in ieder werk zowel herhaald als vernieuwd worden. Terwijl de groeiplots bijvoorbeeld allemaal veronderstellen dat er persoonlijke winst uit verlies te behalen valt, kan groeien verschillende betekenissen hebben en ook verschillende implicaties voor de omgang met rouw. Dit is afhankelijk gebleken van het perspectief van de verteller en het doel waarnaar gestreefd wordt. Er is dus nooit alleen maar sprake van herhaling – ook niet in bestsellers – wat betekent dat ieder rouwverhaal de volledige aandacht van de lezer/onderzoeker verdient.

8 Karin Kuiper, *Wat kan ik voor je doen? Steunen bij rouw* (Arnhem: Terra, cop., 2009), 64.

BIBLIOGRAFIE

Primaire bronnen

Ahern, Cecilia. *P.S. Ik hou van je*. Vertaald door Uitgeverij Prometheus en Inge Vlaspolter. Amsterdam: Uitgeverij Prometheus, 2010 [2004].

Allende, Isabel. *Paula*. Vertaald door Adri Boon. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2013 [1994].

Allende, Isabel. *De som der dagen*. Vertaald door Rikkie Degenaar en Uitgeverij Wereldbibliotheek. Amsterdam: Uitgeverij Wereldbibliotheek, 2008.

Berg, van den, Marinus. *Rouwen in de tijd: Een zoektocht in het landschap van afscheid en verlies*. Utrecht: Uitgeverij Ten Have, 2009.

Brink, Jos. *Rouw op je dak: Verder leven na de dood van een dierbare*. Tiel: Uitgeverij Lannoo, 2007.

Corstius Brandt, Jelle. *As in tas*. Amsterdam: Das Mag Uitgevers, 2016.
Didion, Joan. *Blue Nights*. New York: Alfred A. Knopf, 2011.

Dorrestein, Renate. *Zolang er leven is*. Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij Contact, 2005 [2004].

Enquist, Anna. *Contrapunt*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers, 2015 [2008].

Feijen, Leo. *Het jaar dat mijn vader stierf: Briefwisseling met Anselm Grün*. Utrecht: Uitgeverij Ten Have, 2008.

Fiddelaers-Jaspers, Riet. *Met mijn ziel onder de arm: Tussen welkom heten en afscheid nemen*. Heeze: In de Wolken, 2015.

Heijden van der, A.F.Th. *Tonio: Een requiemroman*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2016 [2011].

Heijden van der, A.F.Th. *Uitverkoren*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2014.

Hoes, Isa. *Toen ik je zag*. Amsterdam: Ambo Anthos, 2015 [2013].

James, Erica. *Zussen voor altijd*. Vertaald door Saskia Tijsma/MegaTekst. Utrecht: De Fontein, 2010 [2006].

Keirse, Manu. *Helpen bij verlies en verdriet: Een gids voor het gezin en de hulpverlener*. Tielt: Uitgeverij Lannoo, 2003.

Keirse, Manu. *Helpen bij verlies en verdriet: Een gids voor het gezin en de hulpverlener*. Tielt: Uitgeverij Lannoo, 2017.

Keirse, Manu. *Vingerafdruk van verdriet: woorden van bemoediging*. Tielt: Uitgeverij Lannoo, 2013.

Kluun. *Komt een vrouw bij de dokter*. Amsterdam: Podium, 2017 [2003].

Kluun. *De weduwnaar*. Amsterdam: Uitgeverij Podium, 2006.

Kübler-Ross, Elisabeth en Kesser, David. *Over rouw: De zin van de vijf stadia van rouwverwerking*. Vertaald door Auke Leistra en Atty Mensinga. Amsterdam: Ambo Anthors, 2006.

Kuiper, Karin. *Je mag mij altijd bellen: 1001 dagen van rouw*. Tielt: Uitgeverij Lannoo, 2008.

Kuiper, Karin. *Wat kan ik voor je doen? Steunen bij rouw*. Arnhem: Terra, cop., 2009.

Maes, Johan en Jansen, Evamaria. *Ze zeggen dat het overgaat: Het boek dat je helpt om te gaan met rouw en verdriet*. Antwerpen: Witsand Uitgevers, 2013.

Moyes Jojo. *Voor jou*. Vertaald door Anna Livestro. Utrecht: Uitgeverij De Fontein, 2016 [2013].

Moyes, Jojo. *Een leven na jou*. Vertaald door Anna Livestro. Utrecht: Uitgeverij De Fontein, 2016 [2016].

Moyes, Jojo. *Voor mij*. Vertaald door Anna Livestro. Utrecht: Uitgeverij De Fontein, 2018 [2018].

Palmen, Connie. *Logboek van een onbarmhartig jaar*. Amsterdam: Prometheus, 2011.

Rosnay de, Tatiana. *Die laatste zomer*. Vertaald door Artemis & co en Iris van der Blom. Amsterdam: Artemis & co, 2010 [2009].

Thomése, P.F. 'De narcistische samenzwering'. *De Revisor*, jaargang 25 (1998): 24-32.

Thomése, P.F. *Schaduwkind* (4e editie). Amsterdam: Contact, 2003.

Thomése, P.F. *Ons eerste kind* (2^e druk). Amsterdam: Atlas Contact, 2017.

Secundaire bronnen

Adichie, Chimamanda Ngozi. *Gedachten over rouw*. Vertaald door Hien Montijn. Amsterdam: De Bezige Bij, 2022.

American Psychiatric Association. 'Highlights of Changes from DSM-IV to DSM-5' (bijlage). *Diagnostic Statistical Manual of Mental Disorders: DSM-5*, vijfde ed., <https://doi-org.proxy-ub.rug.nl/10.1176/appi.books.9780890425596.changes>.

Aranka. 'Jojo Moyes – Een leven na jou'. *byaranka.nl*. 15 maart 2016, www.byaranka.nl/jojo-moyes-een-leven-na-jou/.

Archer, John. *The Nature of Grief: The Evolution and Psychology of Reactions to Loss*. London: Routledge, 1999.

Ariès, Philippe. *Met het oog op de dood: westerse opvattingen over de dood: van de middeleeuwen tot heden*. Vertaald door Willem van Toorn. Amsterdam: Wetenschappelijke Uitgeverij, 1980.

Ariès, Philippe. *Het uur van onze dood: duizend jaar sterven, begraven, rouwen en gedenken*. Vertaald door Renée de Roo-Raymakers. Elsevier, 1987.

Barnes, Henry. 'Me Before You Director Defends Film against Disability Campaigners'. *theguardian.com*. 6 juni 2016, www.theguardian.com/film/2016/jun/06/me-before-you-director-thea-sharrock-disability-campaigners.

Barnes, Julian. *Levels of Life*. London: Cape, 2013.

Barnett, Laura. 'Bereavement Counsellor Janet McKenzie on PS I Love You: Interview'. *theguardian.com*. 21 januari 2008, www.theguardian.com/film/2008/jan/21/features.features11.

Barthes, Roland. 'An Introduction to the Structural Analysis of Narrative'. *New Literary*

History 6, nr. 2. Vertaald door Lionel Duisit (Winter, 1975): 237-272. <https://doi.org/10.2307/468419>.

Bauman, Zygmunt. *Mortality, Immortality, and Other Life Strategies*. Stanford: Stanford University Press, 1992.

Becker, Sander. 'Arnon Grunberg: "Met zelfmedelijden schiet je niets op"'. *Trouw*. 1 september 2018, www.trouw.nl/nieuws/arnon-grunberg-met-zelfmedelijden-schiet-je-niets-op~b8f8cb25/.

Beunders, H.J.G. *Publieke tranen: de drijfveren van de emotiecultuur*. Amsterdam etc.: Contact, 2002.

Boer, de, Wineke. 'Een onweerstaanbaar Parijs briesje; fictie. De succesvolle receptuur van romanière Tatiana de Rosnay'. *De Volkskrant*. 17 juli 2009, www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/en-onweerstaanbaar-parijs-briesje~bela0b77/?referrer=www.google.com/.

Bonanno, George. *The Other Side of Sadness: What the New Science of Bereavement Tells Us About Life After Loss*. New York: Basic Books, 2009.

Bosgraaf, Mirjam. 'Help! Een zelfhulpboek: Interview Filosoof Alain de Botton'. *De Volkskrant*. 9 oktober 2012, www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/help-een-zelfhulpboek~b3b3dee9/.

Boven van, Erica. *Bestsellers in Nederland 1900-2015*. Colleges Literatuur 2. Antwerpen: Garant, 2015.

Bruin, de Enny. "Kijk. Zie de mens". In gesprek met Renate Dorrestein'. *Liter*, nr. 21 (2002), www.dbnl.org/tekst/_lit006200201_01/_lit006200201_01_0011.php.

Bruner, Jerome. *Actual Minds, Possible Worlds*. Cambridge Mass: Harvard University Press, 1986. Bruner, Jerome. 'The Narrative Construction of Reality'. *Critical Inquiry* 18, nr.1 (1991): 1-21.

Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso, 2004.

Clewell, Tammy. *Mourning, Modernism, Postmodernism*. Basingstoke England: Palgrave MacMillan, 2009.

Cohen, Judith A. en Mannarino, Anthony P. 'Chapter 16: Posttraumatic Stress Disorder and Persistent Complex Bereavement Disorder' in *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders: DSM-5*, vijfde ed. Arlington VA: American Psychiatric Association, 2013.

Corr, Charles A. en Corr, Donna M. 'The Historical and Contemporary Perspectives on Loss, Grief and Mourning'. *Handbook of Thanatology: The Essential Body of Knowledge for the Study of Death, Dying and Bereavement*. Red. David K. Meagher en David E. Balk. London: Routledge, 2013.

Dagmar Valerie. 'Een ode aan Jojo Moyes'. bydagmarvaleri.nl, <http://www.bydagmarvalerie.nl/books/een-ode-aan-jojo-moyes/>.

Depondt, Paul. 'Kokketeren met het sterven'. *De Volkskrant*. 7 maart 2003. www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/kokketeren-met-het-sterven~b11a4616/.

Derrida, Jacques. 'The Law of Genre'. *Critical Inquiry* 7, nr. 1. Vertaald door Avital Ronell (1980): 55-81.

Dogan, Annemiek. 'Cursussen' op *Grief Academy*, www.grief.academy/cursussen. Dolby, Sandra K. *Self-Help Books: Why Americans Keep Reading Them*. Urbana: University of Illinois Press, 2005.

Dorleijn, Gillis. J. en Vanstiphout, Herman L.J. (red) *Cultural Repertoires: Structure, Function and Dynamics*. Leuven: Peeters, 2003.

Dorleijn, Gillis, Geest de, Dirk en Verstraeten, Pieter. *Literatuur. Elementaire deeltjes*, 50. Amsterdam: AUP, 2017.

Dorrestein, Renate. "Voor mooie zinnen moet je niet bij mij zijn". (auteur onbekend). renatedorrestein.nl, www.renatedorrestein.nl/?page_id=1077.

Eliot, T.S. 'The Waste Land'. *Modernism: An Anthology*. Malden, Mass.: Blackwell, 2005.

Esther en Tina. '7 redenen om 'Voor jou' van Jojo Moyes te lezen...'. lekkerlezenlekkerboek.nl, www.lekkerlezenlekkerboek.nl/nieuws/7-redenen-om-voor-jou-van-jojo-moyes-te-lezen/.

Etty, Elsbeth. 'Carnaval der reclamejongens'. *NRC Handelsblad*. 19 mei 2006, www.nrc.nl/nieuws/2006/05/19/carnaval-der-reclamejongens-11131959-a1363224.

Etty, Elsbeth. 'Aan mij de weemoed en de huivering: Connie Palmens beklag blijft zelfbeklag'. *NRC Handelsblad*. 11 november 2011, www.nrc.nl/nieuws/2011/11/11/aan-mij-de-weemoed-en-de-huivering-12048328-a203185.

Feifel, Herman (red.). *The Meaning of Death*. New York: Blakiston Divison, McGraw-Hill, 1959.

Fiddelaers-Jaspers, Riet. 'Rouw is liefde die zijn adres is kwijtgeraakt'. *De Volkskrant*. 28 juli 2014, www.volkskrant.nl/columns-opinie/rouw-is-liefde-die-zijn-adres-is-kwijtgeraakt~bbd6bd7d/.

Fortuin, Arjen. 'Schrijver Renate Dorrestein eindigt met een cliffhanger'. *NRC Handelsblad*. 19 november 2004. www.nrc.nl/nieuws/2017/12/18/renate-dorrestein-eindigt-met-cliffhanger-a1585353.

Frank, Arthur. *The Wounded Storyteller: Body, Illness and Ethics*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Freud, Sigmund. 'Mourning and Melancholia'. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 14 (1914-1916). On the History of the Psychoanalytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works. London: Hogarth Press, 1957.

Geel, Jessica van en Doomerik, Merlijn. 'Er is altijd een zondebok nodig; De wereld van...'. *NRC Handelsblad*. 5 september 2015, www.nrc.nl/nieuws/2015/09/05/er-is-altijd-een-zondebok-nodig-1529855-a1094743.

Genette, Gerard. *Paratext: Threshold of Interpretation*. Cambridge: The University of Cambridge, 1997.

Gilbey, Ryan. "I'm Not a Thing to be Pitied": the Disability Backlash against Me Before You'. *theguardian.com*. 2 juni 2016, www.theguardian.com/film/2016/jun/02/me-before-you-disabled-backlash-not-pitied.

Goodman, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett, 1978.

Gorer, Geoffrey. 'The Pornography of Death'. *Death, Grief, and Mourning*, 49-52. Red. Geoffrey Gorer. New York: Doubleday, 1955.

Grüttemeier, Ralf. *Auteursintentie: een beknopte geschiedenis*. Colleges Literatuur, nr 1. (Antwerpen: Garant, 2011).

Hébert, Louis. 'The Actantial Model'. *Signo: Theoretical Semiotics on the Web*, <http://www.signosemio.com/greimas/actantial-model.asp>.

Herman, David. 'Narrative Ways of Worldmaking'. *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Berlin; New York: W. de Gruyter, 2009.

Herman, Luc en Vervaeck, Bart. *Vertelduivels: Handboek Verhaalanalyse* (3^e ed.). Tekst en Tijd nr 7. Brussel: VUBPress, 2005.

Honings, Rick, Marion, Olga van en Vergeer, Tim (red.). *Van Constantijntje tot Tonio: Het Dode Kind in de Nederlandse Literatuur*. Hilversum: Verloren, 2018.

Hoogervorst, Ingrid. 'Zoeken naar liefde'. *De Telegraaf*. 24 mei 2014, <https://advance-lexis-com.proxy-ub.rug.nl/api/document?collection=news&id=urn:contentItem:5C8H-9DS1-DYRY-N0PX-00000-00&context=1516831>.

Huijjer, Marli. *De toekomst van het sterven* Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij Pluim en De Groene Amsterdammer, 2022.

Hyvarinen, Matti. 'Revisiting the Narrative Turns'. *Life Writing* 7, nr 1, 69-82, <http://dx.doi.org/10.1080/14484520903342957> (laatst bekeken op 28 juni 2022).

Illouz, Eva. *Saving the Modern Soul: Therapy, Emotions, and the Culture of Self-Help*. Berkely: University of California Press, 2008.

Irene. 'Een leven na jou: recensie'. *wijtestenhet.nl*. 16 maart 2016, www.wijtestenhet.nl/een-leven-na-jou-recensie/.

Jacobsen, Michael Hviid. 'Spectacular Death: Proposing a New Fifth Phase to Philippe Ariès' Admirable History of Death'. *Humanities* 5, nr 2 (2016), 19: <https://doi.org/10.3390/h5020019> (laatst bekeken op 25 januari 2023).

Jacobsen, Michael Hviid. 'Thoughts for the Times on the Death Taboo'. *Death in Contemporary Popular Culture*. Red. Adriana Teodorescu en Michael Hviid Jacobsen. The Cultural Politics of Media and Popular Culture. Milton: Routledge, 2020, <https://doi.org/10.4324/9780429197024>.

Jameson, Fredric. 'The Ideology of Form: Partial Systems in 'La Vieille Fille''. *Substance* 5, nr. 15 (1976): 29-49.

Jakobson, Roman. 'Linguistics and Poetics'. *Language in Literature*. Red. Krystyna Pomorska en Stephen Rudy, 62-94. London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1987.

Jedan, Christoph. 'What is Consolation? Towards a New Conceptual Framework'. *Consolationscapes in the Face of Loss: Grief and Consolation in Space and Time*, 17-46. Routledge Studies in Human Geography. Red. Christoph Jedan, Avril Maddrell en Eric Venbrux. London: Routledge, 2018.

Kearns, Michael. 'Genre Theory in Narrative Studies'. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Red. David Herman et.al. New York: Routledge, 2007.

Kemperink, Mary en Vermeer, Leonieke. 'Literatuur en wetenschap: een dynamische en complexe relatie. Enkele theoretische en methodologische overwegingen'. *Nederlandse Letterkunde*, 13 (2008), 33-62.

Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*. Cary: Oxford University Press, 2000 [1966]. ProQuest Ebook Central, 46.

Keizer, Bert. 'Straks is ze voor altijd weg'. *Trouw*. 13 september 2003, www.trouw.nl/cultuur-media/straks-is-ze-voor-altijd-weg~be82a622/?referrer=www.google.com/.

Klass, Dennis en Silverman, Phyllis R. *Continuing Bonds: New Understandings of Grief*. New York: Routledge, 1996.

Klass, Dennis en Steffen, Edith Maria. *Continuing Bonds in Bereavement: New Directions for Research and Practice*. New York: Routledge, 2018.

Kok, H.L. *Thanatos: De geschiedenis van de laatste eer*. Heeswijk-Dinther: Berne boekmakerij, 2005.

Koopman, Emy. *Reading Suffering: An Empirical Inquiry into Affective and Reflective Responses to Narratives about Mental Pain*. ERMeCC - Erasmus Research Centre for Media, Communication and Culture. Rotterdam: Erasmus Research Centre for Media, Communication and Culture, 2016, <http://hdl.handle.net/1765/93344> (laatst bekeken op 29 oktober 2021).

Korthals Altes, Liesbeth. *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*. Frontiers of Narrative. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014.

Kübler-Ross, Elisabeth. *On Death and Dying* (New York: Macmillan, 1969). Lakoff, George en Johnson, Mark. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York, N.Y.: Basic Books, 1999.

Landelijk Steunpunt Verlies. *70 vragen over rouw*. Landelijk Steunpunt verlies [jaar onbekend].

Leader, Darian. *Het nieuwe zwart: rouw, melancholie en depressie*. Vertaald door René van de Wijer. Amsterdam: De Bezige Bij, 2011.

Lewis, C.S. *A Grief Observed*. London: Faber and Faber, 1961.

Lidner, Viola. 'Anna Enquist Contrapunt'. *nrc.nl*. 31 oktober 2008, www.nrc.nl/nieuws/2008/10/31/anna-enquist-contrapunt-11631949-a41667.

Lively, Genevieve. *Narratology*. Classics in Theory. Oxford: Oxford University Press, 2019.

Lonneke. 'Rouw is uniek'. *Proud2Bme* geplaatst op 25 maart 2022: www.proud2bme.nl/Proud2Live/Rouw_is_uniek (laatst bekeken op 28 juni 2022).

Luis, Janet. 'Dorrestein exploreerde laconiek het menselijke mijneveld'. *NRC Handelsblad*. 7 mei 2018.

Luis, Janet. 'Perverse onbetrouwbaarheid van het leven'. *nrc.nl*. 10 oktober 2008. www.nrc.nl/nieuws/2008/10/10/perverse-onbetrouwbaarheid-van-het-leven-11620844-a1173553.

MacDonald, Helen. *H is for Hawk*. London: Vintage Books, 2014.

Meister, Jan Christoph. 'Narratology'. *The Living Handbook of Narratology*. Bijgewerkt op 19 januari 2014, www.lhn.uni-hamburg.de/node/48.html. .

Michelle. 'Recensie: Voor jou – Jojo Moyes'. *sophiamagazine.nl*. 18 juni 2017, <https://sophiamagazine.nl/recensie-voor-jou-jojo-moyes/>.

Missine, Lut. *Oprecht gelogen: Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2013.

Missine, Lut. 'Tussen emotie en literatuur: de paradoxale status van rouwromans'. *Ons Erfdeel* nr 2, 2014.

Moeliker, Rick. 'Kijken naar de wereld vanaf de zijlijn'. *Nederlands Dagblad*. 30 maart 2018. www.nd.nl/cultuur/boeken/576014/marieke-lucas-rijneveld-bekijkt-de-wereld-vanaf-de-zijlijn.

Neimeyer, Robert. 'Introduction: Meaning Reconstruction and Loss'. *Meaning Reconstruction and the Experience of Loss*, 1-12. (Washington DC: American Psychological Association, 2001).

Neimeyer, Robert. 'The Language of Loss: Grief Therapy as a Process of Meaning Reconstruction'. *Meaning Reconstruction and the Experience of Loss*, 261-292. Washington DC: American Psychological Association, 2001.

Nünning, Ansgar. 'Making Events – Making Stories – Making Worlds: Ways of Worldmaking from a Narratological Point of View'. *Cultural Ways of Worldmaking: Media and Narratives*, 189-215. Berlijn: Walter de Gruyter, 2010.

Nünning, Ansgar. 'Narrativist Approaches and Narratological Concepts for the Study of Culture'. *Travelling Concepts for the Study of Culture*, 145-185. Red. Birgit Neumann et.al. Berlin: De Gruyter, 2012.

Nünning, Ansgar. 'Making Crises and Catastrophes – How Metaphors and Narratives Shape Cultural Life'. *The Cultural Life of Catastrophes and Crisis*. Concepts for the Study of Culture 3. Berlijn: De Gruyter, 2012.

Obbink, Hanne. 'Een mens moet iets met de dood'. *Trouw*. 26 januari 2017, http://www.uitgeverijparthenon.nl/recensie_Trouw.pdf.

Onkenhout, Paul. 'Schrijver Kluun: "Ik heb niet zo'n hekel aan mijn hoofdpersoon Stijn als de gemiddelde lezer"'. *De Volkskrant*. 10 september 2020. www.volkskrant.nl/cultuur-media/schrijver-kluun-ik-heb-niet-zo-n-hekel-aan-mijn-hoofdpersoon-stijn-als-de-gemiddelde-lezer~b038d212/?referer=www.google.com/.

Oosterwijk, Mariet. 'De sekte waarover Isa zweeg'. *Telegraaf*. 6 oktober 2015, <https://advance-lexis-com.proxy-ub.rug.nl/api/document?collection=news&id=urn:contentItem:5H34-R6X1-JC8W-Y0NY-00000-00&context=1516831>.

Peppelenbos, Coen. 'Recensie: Jelle Brandt Corstius – As in tas'. *tzum.info*. 30 maart 2016, www.tzum.info/2016/03/recensie-jelle-brandt-corstius-as-tas/.

Peters, Arjan. 'Het dode dochttertje in de taal'. *De Volkskrant*. 12 september 2003. www.volkskrant.nl/cultuur-media/het-dode-dochtertje-in-de-taal~bc1ceaff/.

Peters, Arjan. 'Vuistslag op een blinde muur'. *De Volkskrant*. 28 mei 2011. www.volkskrant.nl/nieuws-achtergrond/vuistslag-op-een-blinde-muur~becaf39c/?referrer=www.google.com/.

Poll, van der, Wilfred. 'Dautzenberg sabelt "Tonio" neer in De Balie'. *Trouw*. 2 november 2012, www.trouw.nl/nieuws/dautzenberg-sabelt-tonio-neer-in-de-balie~b55ae29a/?referrer=www.google.com/.

Porter, Max. *Grief is the Thing with Feather*. Faber & Faber, 2015.

Posner, Roland. 'Basic Tasks of Cultural Semiotics'. *Semiotics 2003: Semiotics and National Identity*, Red. Rodney Williamsom et al., 307-353, <https://doi.org/10.5840/cpsem20035>.

Pronk, Iris. 'Renate Dorrestein. "Vrouwen houden literatuur overeen; interview"'. *Trouw*. 18 april 2009. www.trouw.nl/nieuws/renate-dorrestein-vrouwen-houden-literatuur-overeind~bf6393c7/.

Pruis, Marja. 'Geboren!'. *De Groene Amsterdammer*, nr. 24. 15 juni 2011, www.groene.nl/artikel/geboren.

Pruis, Marja. 'De zoon is boek geworden'. *De Groene Amsterdammer*. 1 juni 2011. www.groene.nl/artikel/de-zoon-is-boek-geworden.

Rachel. 'Recensie: P.S. I Love You van Cecilia Ahern'. *bookbarista.nl*. 4 augustus 2016, www.bookbarista.nl/?s=P.S.+I+Love+you+van+cecilia+ahern.

Redactie. [Geen titel]. *Nederlands Dagblad*. 17 maart 2021, <https://advance.lexis.com/api/document?collection=news&id=urn:contentItem:556B-7431-JCT5-11HH-00000-00&context=1516831>.

Redactie. 'A.F.Th. van der Heijden wint Libris-prijs met "Tonio"'. *parool.nl*. 7 mei 2012, www.parool.nl/kunst-media/a-f-th-van-der-heijden-wint-libris-prijs-met-tonio~bb4b39a7/.

Redactie. 'Echt gebeurd verkoopt beter: Jann Ruyters blikt terug op het literaire jaar 2011'. *Trouw*. 31 december 2011, <https://advance.lexis-com.proxy-ub.rug.nl/api/document?collection=news&id=urn:contentItem:54KX-G4X1-DYRY-N4H1-00000-00&context=1516831>.

Redactie, 'Verdriet als kameraad; Connie Palmen'. *De Telegraaf*. 19 december 2015. <https://annetdejong.com/wp-content/uploads/2016/05/20151219-Weekeinde-NL-WE003-Tlg-1-.pdf>.

Ricciardi, Alessia. *The Ends of Mourning: Psychoanalysis, Literature, Film. Cultural Memory in the Present*. Stanford, California: Stanford University Press, 2003.

Ricoeur, Paul. 'Time and Narrative: Threefold Mimesis'. *Time and Narrative* Vol.1. Vertaald door Kathleen McLaughlin en David Pellauer, 52-87. Chicago/London: University of Chicago Press, 1984.

Ricoeur, Paul. 'The Narrative Function'. *Hermeneutics and the Human Sciences*. Redactie en vertaling John B. Thompson, 274-296. New York: Cambridge University Press, 1981 [1981].

Ricoeur, Paul. 'Life in Quest of Narrative'. *On Paul Ricoeur: On Narrative and Interpretation*, 20-34. Red. David Wood. London: Routledge, 1991.

Rossum, Milou van. 'Rondneukende Stijn komt tot inkeer'. *De Volkskrant*. 19 mei 2006. www.volkskrant.nl/cultuur-media/rondneukende-stijn-komt-tot-inkeer~bb206210a/.

Sallnow, Libby, Smith, Richard, Ahmedzai Sam H. et al. 'Report of the Lancet Commission on the Value of Death: Bringing Death Back into Life'. *The Lancet*, Volume 399, nummer 10 327 (26 februari – 4 maart 2022).

- Schillinger, Liesl. 'Cost of Care'. *New York Times*. 4 januari 2013, www.nytimes.com/2013/01/06/books/review/me-before-you-by-jojo-moyes.html.
- Segal, Victoria. 'The Sum of Our Days'. *The Guardian*. 21 februari 2009, www.theguardian.com/books/2009/feb/21/isabel-allende-biography-review.
- Spargo, Clifton R. *The Ethics of Mourning: Grief and Responsibility in Elegiac Literature*. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press, 2004.
- Strawson, Galen. 'Against Narrativity'. *Ratio (new series)* XVII, 2004: 428-452.
- Stroebe, Margaret en Schut, Henk. 'The Dual Process Model of Coping with Bereavement: Rationale and Description'. *Death Studies*, Vol. 23, nr. 3 (1999): 197-224.
- Surkamp, Carola. 'Perspective'. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. David Herman et. al. (red.). New York: Routledge, 2007.
- Tedeschi, Richard G. *Posttraumatic Growth: Theory, Research and Applications*. New York, NY: Routledge, Taylor & Francis Group, 2018.
- Venhorst, Claudia en Matthijssen, Brenda. *Dood: wegwijs in de Nederlandse uitvaartcultuur*. Almere: Parthenon, 2017.
- Vis, Carlijn. 'Rouw begint bij het verlies erkennen'. *NRC Handelsblad*. 3 maart 2021. www.nrc.nl/nieuws/2021/03/02/rouw-begint-bij-het-verlies-erkennen-a4033906.
- Vullings, Jeroen. "Een lot zonder plot" in de Non Fictie Special 'Beter Denken'. *Vrij Nederland*. 19 november 2011, <https://advance-lexis-com.proxy-ub.rug.nl/api/document?collection=news&id=urn:contentItem:548K-KRT1-JDH6-P00Y-00000-00&context=1516831>.
- Vullings, Jeroen. 'Connie Palmen geeft Ted Hughes een stem: puur literair genot'. *Vrij Nederland*. 9 mei 2016. www.vn.nl/connie-palmen-geeft-ted-hughes-een-stem-puur-literair-genot/.
- Waardenburg, André. 'Zelfs grootste cynicus niet bestand tegen 'Me Before You''. *NRC Handelsblad*. 15 juni 2016. www.nrc.nl/nieuws/2016/06/15/zelfs-grootste-cynicus-niet-bestand-tegen-me-befo-1627346-a1506183.

Walter, Tony. 'Facing Death Without Tradition'. *Contemporary Issues in the Sociology of Death, Dying and Disposal*. Redactie door G. Howarth en P. Jupp. Basingstoke: Macmillan (1995): 193-204.

Walter, Tony. *On Bereavement: The Culture of Grief*. Buckingham: Open University Press, 1999.

Walter, Tony. *The Revival of Death*. London: Routledge, 2002.

Walter, Tony. 'Modern Grief, Postmodern Grief'. *International Review of Sociology* 17, nr. 1 (2007):123-134.

Walter, Tony. 'The Pervasive Dead.' *Mortality* 24, nr. 4 (2019): 389-404.

Witkowski, Joachim, Doka, Kenneth J., Neimeyer, Robert A. & Vallerga, Michael. 'Publication Trends in Thanatology: An Analysis of Leading Journals'. *Death Studies* (2015), 453-462. DOI:10.1080/07481187.2014.1000054.

Wortman, Camille B. en Silver, Roxane C. 'The Myths of Coping with Loss Revisited'. *Handbook of Bereavement Research: Consequences, Coping, and Care*. Red.

Margaret S. Stroebe et. al, 405-429. Washington DC: American Psychological Association, 2001.

Wouters, Cas. *Van minnen en sterven: Informalisering van omgangsvormen rond seks en dood*. Amsterdam: Bakker, 1990.

Wouters, Cas. *Informalisering: manieren en emoties sinds 1890*. Amsterdam: Bakker, 2008.

Wouters, Cas. 'Formalization and Informalization: Changing Tension Balances in Civilizing Processes'. *Theory, Culture & Society* 3, nr 2 (1986), 1-18, <https://doi.org/10.1177/0263276486003002002>.

Zeijden, van der, Albert. 'Mentaliteitshistoricus Philippe Ariès verdient een revival: Een reactionair met sprankelende ideeën'. *Historisch Nieuwsblad* (maart 2001), www.historischnieuwsblad.nl/mentaliteitshistoricus-philippe-aries-verdient-een-revival/.

DANKWOORD

Na bijna acht jaar, waarvan de laatste drie een combinatie van moederen, werken en (her)schrijven, is dan toch eindelijk de eindstreep van deze intellectuele marathon bereikt. Ik ben heel erg blij dat er na vele versies een boek ligt dat ik zelf had willen lezen. Dat ik dit na al die jaren mag concluderen, is echter te danken aan verschillende mensen die mij de afgelopen jaren op allerlei manieren hebben ondersteund en aangemoedigd. Het is daarom gepast dat ik dit boek eindig met hun namen.

Hartelijk dank, ten eerste, aan mijn gidsen in deze zoektocht: Liesbeth, Christoph en Gillis. In het bijzonder voor je bemoedigende woorden, Liesbeth. Je hebt mij inmiddels in verschillende fasen van mijn leven meegemaakt en mij op vele manieren bijgestaan en aangemoedigd. Dankjewel Christoph, voor je onverlaten enthousiasme. Dankzij jou is mijn aandacht nu gericht op rouw en ik vermoed dat die aandacht niet snel zal verslappen. Dankjewel Gillis, voor je arendsogen. Niet alleen heb je op belangrijke punten bijgestuurd maar je hebt mij ook aangemoedigd om in de moedertaal te schrijven waar ik enigszins van vervreemd was geraakt, en mij daarbij tot in de puntjes geholpen. Zonder mijn gidsen was dit boek er niet gekomen – en zeker niet in de vorm die het nu heeft.

Hartelijk dank ook aan de leden van de beoordelingscommissie en de oppositie, die de tijd en moeite hebben genomen om dit boek te lezen en aan de tand te voelen: prof. dr. Eric Venbrux, prof. dr. Odile Heynders, prof. dr. Mathijs Sanders, prof. dr. Catrien Santing, dr. Bram Lambrecht en dr. Melanie Schiller.

Ik heb mij tijdens het onderzoekstraject regelmatig een vreemde eend in de bijt gevoeld. Waar op de academische landkaart moeten we een literatuurwetenschapper plaatsen die zich wil specialiseren in het onderwerp van rouw? Ik wil mijn collega's van Kunst, Cultuur en Media daarom bedanken

dat ze me onderdak hebben geboden. In het bijzonder wil ik de volgende collega's noemen en bedanken voor hun meedenken en meeleven: Alberto Godioli, Barend van Heusden, Quirijn van Hoogen, Jan de Jong, Mary Kemperink, Miklos Kiss, Rina Knoeff, Johan Kolsteeg, Thijs Lijster, Sjoerd-Jeroen Moenandar, Sara Strandvad en Margriet van der Waal. Ook mijn lieve kamergenoten en mede-promovendi verdienen genoemd te worden. Jullie komen in mijn mooiste herinneringen aan het promotietraject voor: Annemarie Kok, Graham Lea, Steven Willemsen, Lotte van der Toolen, Martin Rossouw, Suzette van Haaren en Esther van der Hoorn. Ook dank aan de leden van de PhD Council met wie ik met veel plezier heb samengewerkt: Aida Salcic, Vera Damayanti, Elizabeth Matthews, Joanka van der Laan, Joëlle Ooms en Joëlle Swart.

Daarnaast verdienen de mensen achter de schermen alle lof voor hun ondersteuning. Bedankt in het bijzonder aan de volgende leden van de Graduate School for the Humanities: prof. dr. Raingard Esser, Floor Kuiper, Marieke Luurtsema, dr. Konstantin Mierau, Goris van Oordt, Marijke Wubbolts, Nadja Zadorina en prof. dr. Jan-Wouter Zwart. Ook heb ik, nadat mijn onderzoekscontract bij de universiteit eindigde, met verschillende mensen uit 'de andere schil' mogen samenwerken. Bedankt dat ik mocht meehelpen met het verzorgen van loopbaantrainingen voor promovendi, Liesbeth Volbeda. Vincent Hazelhoff, ik ken weinig mensen die met zo veel toewijding en enthousiasme hun werk verrichten. Doe de groeten aan de collega's van de communicatieafdeling. Bedankt ook voor de fijne samenwerking, Hiske Feenstra en Tia Nutters van het Talent Development Team.

En natuurlijk dank aan de bevlogen dames van Adviesbureau Fier: Laurien Kunst, Marian Oosterhuis en Kiki de Jong. Het is altijd een feest om met jullie samen te werken. Ook mijn werkgevers en collega's bij Boekhandel Riemer en Koffiestation wil ik bedanken dat ze mij in hun warme nest hebben opgenomen tijdens het laatste en moeilijkste jaar van mijn promotietraject. Mede dankzij jullie wil ik dit jaar niet vergeten.

Bedankt aan de mensen van de SKLO, bij wie ik in alle rust en stilte de eerste versie van mijn proefschrift mocht afmaken. Bedankt Margje Schuurman, voor je prachtige ontwerp voor het boekomslag en Tariq Jakobsen voor de verdere vormgeving van het boek. Een speciaal dankjewel aan Amanda Brouwers en Egbert Minnema van PodGront met wie ik, op

het moment van schrijven, samen aan de tweede aflevering van onze podcast “Gesloten Gordijnen” werk en aan Irene van Meerveld dankzij wie onze audio-installatie over rouw in verschillende bibliotheken in de provincie komt te staan.

Tot slot wil ik mijn lieve familie en vrienden bedanken voor hun blijvende steun en interesse de afgelopen jaren. Het is moeilijk uit te leggen wat een promotietraject met je doet, maar bij jullie kon ik mijn verhalen altijd delen en bovendien ook weer op verhaal komen. Dankjewel Pap en Mam, Geertruida en Luuk (en Perijn), Gerdien en Gersom, Wim, Jaap, Pa en Ma, Nolda en Jonathan (en Daniël, Naomi en Benjamin), Henk (Joshua en Ruben), Chris, Roel en Annerike (en Fien en Janne). Dankjewel mijn lieve, strijdlustige paranimfen Kirsten en Floor. En dankjewel mijn lieve vrienden Heather en Joas, Graham en Claire, Wibbina en Marinus, Coos en Mathilde, Hendrik en Katie, Neeraj, Alice, Erica, Danica, Josué, Riekje, Arend en Trix, Janita en Ogbonna, en sinds kort ook Amanda en Joost, Frank en Ama, Wicher en Carmen. Jullie zijn mijn troostbronnen – om het op z'n 'rouws' te formuleren.

Lieve Ada, voor het geval je dit boek ooit een keer uit de kast trekt zonder de bladzijden er meteen uit te scheuren: als je er eenmaal van overtuigd bent geraakt dat iets de moeite waard is – en neem daar de tijd voor – dan kop d'r veur, meisje.

Lieve, lieve Sjoerd, je hebt geen moment aan dit boek of haar auteur getwijfeld en dat verdient een tweede titel. De grootste dank. Zullen we het volgende boek gewoon samen schrijven?