



Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

Wim Naeyaert

De macht van de dood moet buigen voor de macht van de taal

Vertellers in rouwliteratuur: bekentenis, betrouwbaarheid en fictionaliteit.

Masterproef voorgelegd tot het behalen van de graad van
Master in de vergelijkende moderne letterkunde

2013-2014

Promotor Prof. dr. Jürgen Pieters
 Vakgroep Letterkunde

Dankwoord

Allereerst wil ik mijn ouders bedanken om me jarenlang te steunen. Mijn vader specifiek om tijdens mijn jeugd elke reis tientallen boeken mee te nemen en mijn moeder bijvoorbeeld om me op gezette tijden koffie te brengen als ze zag dat ik al te jaloers naar mijn dagdievende kat keek. Beide om de afgelopen maanden de onaangename stilte, door het nadenken over hoe ik de volgende paragraaf zou aanvatten, aan tafel te verdragen.

Professor dr. Jürgen Pieters wil ik uitvoerig bedanken voor alle praktische en tijdrovende feedback die hij me heeft gegeven. De openheid en bereikbaarheid waardoor elk gesprek gemakkelijk kon plaatsvinden was een betrouwbare begeleiding die mijn thesis zowel steunde als de nodige vrijheid gaf. De schier oneindige lijst van thema's waar hij wel een boek over heeft gelezen is ten minste indrukwekkend te noemen.

Mijn vrienden Jan en Titus met wie ik de afgelopen drie jaar een huis heb gedeeld wil ik bedanken om de tijd buiten de universiteit met onnozele spelletjes en het naleven van de gekste zelfverzonnen regels ongelofelijk amusant te maken. De Brandstraat en het Huiselijk Besluit zal ik net als de grondleggers nooit vergeten.

Ten slotte bedank ik Marlies door wie ik de liefde voor taal, literatuur en Britse comedy alleen maar zag vergroten. De benadering van de perfectie in taal - die ik voor onmogelijk achtte - combineert zij met het grootste talent. Haar altruïsme, intelligentie, humor en speelsheid zijn slechts enkele van de eigenschappen waarbij ze diezelfde perfectie benadert en waarvoor ik dezelfde bewondering heb. En haar talloze woordspelingen, vergeet die niet.

Inhoudstafel

Inleiding 4

Deel 1 Bekentenis7

Hoofdstuk 1 Het falende geheugen 8

Hoofdstuk 2 Het magische denken 12

Hoofdstuk 3 De romaneske ingreep 16

Deel 2 Betrouwbaarheid.....20

Hoofdstuk 1 Het falende geheugen 22

Hoofdstuk 2 Het magische denken 26

Hoofdstuk 3 De romaneske ingreep 30

Deel 3 Fictionaliteit.....34

Hoofdstuk 1 Het falende geheugen 36

Hoofdstuk 2 Het magische denken 40

Hoofdstuk 3 De romaneske ingreep 44

Conclusie 48

Bibliografie 50

Aantal woorden: 20.341

Inleiding

Deze studie probeert te bewijzen dat de verteller in autobiografische rouwliteratuur problematisch is. Aan de hand van een gedifferentieerd corpus wil ik aantonen dat de verteller zichzelf in diskrediet door zijn eigen onbetrouwbaarheden aan te duiden. De bekentenis van het falende geheugen is in elk werk over rouwen overeenkomstig, terwijl de zucht naar details dikwijls sterk gethematiseerd wordt. Daarnaast geeft de rouwende echtgenoot, echtgenote of vader schoorvoetend toe dat het magische denken - je kortstondig inbeelden dat de dode nog leeft - onvermijdbaar is: de verteller betrapt zichzelf op hallucinaties en dromen wanneer hij of zij de dood van de geliefde weigert te geloven. Ook kan de verteller zich beroepen op de romaneske ingreep tijdens het omgaan met de dood. Wanneer de verteller bericht over het rouwproces gebeurt dat in een bepaalde vorm, waaraan men niet kan ontsnappen en waar vaak expliciet over gedacht wordt. Doordat de verteller in rouwliteratuur zichzelf in diskrediet brengt, is zijn betrouwbaarheid betwistbaar. De belofte van dit genre eist dat de verteller niks dan de waarheid vertelt; tegelijk bekent dezelfde verteller dat hij bijwijlen onbetrouwbaar is. Dit contrast vormt de voornaamste basis om de verteller in rouwliteratuur te problematiseren.

Uiteindelijk roept deze problematiek het debat van fictionaliteit op: in welke mate fictionaliseren deze vertellers de werkelijkheid, een vraag waar elke besproken auteur bij stilstaat. Zoals het magisch denken doet vermoeden, is het volgens mijn analyse mogelijk dat in sterk autobiografisch werk, zoals rouwliteratuur, wordt gefingeerd en de onproblematische verteller bijgevolg nuancering verdient op vlak van betrouwbaarheid.

Tegenover het altijd van de dood staat het altijd van de literatuur. Naast het genot van de literaire ingreep onderga ik de trieste euforie van een zege. Hij blijft, ik blijf, het blijft. Door de verleden tijd te veranderen in de tegenwoordige, onttrek ik ons aan de vraatzucht van de dood, geef ik ons het eeuwige heden, zoiets kan. De macht van de dood, van zijn voorgoed voorbij, moet buigen voor de macht van de taal, voor het voor altijd dat de literatuur kan scheppen. (Palmen, 138)

In dit citaat uit *Logboek van een onbarmhartig jaar* van Connie Palmen zit mijn hele probleemstelling vervat. Wanneer we autobiografisch proza lezen, gaan we er steeds van uit dat de verteller zich onproblematisch voordoet. De verteller van dit soort proza is immers gelijk aan de auteur, die niks dan de waarheid vertelt, het autobiografisch pact.¹ Deze stelling verdient zeker nuance voor de rouwliteratuur waar, zoals het citaat van Palmen aangeeft, door middel van literaire ingrepen gesleuteld wordt aan het verleden dat de verteller zo koestert. In een corpus dat erg verscheiden is van aard, maar samenhangend van thema – de rouw – onderzoek ik hoe de verteller zichzelf problematiseert. Na de *bekentenis* (deel 1) van onbetrouwbaarheid zal ik nagaan welke impact de bekentenis heeft op de *betrouwbaarheid* (deel 2) en hoe die botst met de verwachtingspatronen van de lezer. Stelt die bekentenis de betrouwbaarheid in vraag of is het een wezenlijk deel van onzekere verteller in rouwliteratuur? En als er dan literair ingegrepen wordt: wat is de mate van *fictionaliteit* (deel 3) daarbij? De grenzen van fictionaliteit trekken we doorgaans binnen een roman of bijvoorbeeld een sprookje. Ook voor autobiografisch proza zullen we dit begrip dus moeten kaderen, tevens het laatste deel van deze thesis.

Het autobiografisch proza kent enkele felle debatten²: leunt het dichterbij therapie dan bij literatuur? Er kunnen in ieder geval vragen gesteld worden bij de universaliteit van deze literatuur. Daardoor is de verteller ook ambivalent: enerzijds heeft zijn schrijven een therapeutisch effect, anderzijds poogt hij, althans bij de als literatuur bedoelde boeken, door middel van de romaneske ingreep het universele aan te raken. In een ander debat voert men dan weer het ethische probleem dat zich stelt bij sterk autobiografische beschrijvingen: de weergave van omstanders uit het leven van de auteur. Personages worden vaak voorgesteld met al hun sterktes en zwaktes, vooral als het gaat om een intieme relatie zoals dat bij rouwliteratuur het geval is. Dit om te tonen dat het genre zeker niet onbesproken is en aandacht verdient.

Ik heb opzettelijk gekozen voor een divers en ruim corpus om veralgemening over het genre te vermijden en duidelijke tendensen sterker te kunnen staven. De diversiteit uit zich op verschillende vlakken:

- Sekse van de auteur of de verteller: man, vrouw
- Achtergrond van de auteur of de verteller: taal, cultuur, ...
- Positie binnen het gezin van de dode: man, vrouw, kind
- Presentatie van het werk: roman, non-fictie, ...

¹ Lejeune (1989) *On Autobiography*

² Zie bijvoorbeeld de ophef rond de romancyclus *Het Bureau* van J.J. Voskuil waar reële personen al te herkenbaar werden gebruikt volgens sommige critici.

Het corpus:

- Julian Barnes - *Levels of Life*
Barnes schrijft na een deel over de geschiedenis van de ballonvaart over de dood van zijn vrouw. De ballonvaart schenkt hem talloze metaforen om hun diepe relatie te beschrijven, zijn levensmoeheid en zijn verlies op te tekenen in een beklijvend proza.
- Joan Didion - *The Year of Magical Thinking*
Didion schrijft over het verlies dat ze ervaart wanneer haar man sterft en de moeilijkheden met haar zieke dochter waar ze nu alleen voor staat. Het jaar dat volgt op de dood van haar man kent verschillende fasen, van ongeloof tot aanvaarding.
- Connie Palmen - *Logboek van een onbarmhartig jaar*
Palmen schrijft het verlies van haar man Hans van Mierlo neer in een logboek dat ze tegenover de roman plaatst. Tijdens het gekmakende rouwproces kan ze zich alleen maar beroepen op andere rouwliteratuur. De dood blijft welig tieren en Palmen blijft verweesd achter met enkel haar pen als verweermiddel.
- Peter Terrin - *Post Mortem*
Terrin schrijft een roman over Steegman die zijn dochttertje Renée dreigt te verliezen na een zenuwzinking. Hoewel zijn dochter uiteindelijk niet sterft, is het proces zodanig gelijkend aan dat van de rouwliteratuur dat de toevoeging van *Post Mortem* aan het corpus gerechtvaardigd is. Ondermeer de ondermijning van het autobiografisch genre staat hier immers ook centraal.
- A. F. Th. van der Heijden - *Tonio*
Van der Heijden wordt gedwongen om te schrijven wanneer hij en zijn vrouw Mirjam hun zoon Tonio verliezen bij een verkeersongeval. Van der Heijden onderzoekt hoe het is kunnen gebeuren en pluist het leven van zijn zoon uit. Hij schrijft zijn reconstructie nauwgezet op, als om er zin aan te geven.

Aan de hand van dit corpus worden de verschillende *bekentenissen* geschetst. Daarna wordt dat verbonden met *betrouwbaarheid* om ten slotte de notie *fictionaliteit* en de rol ervan in het bestudeerde autobiografische proza te duiden. Zo beoog ik een meer genuanceerde perceptie van de verteller voor de rouwliteratuur, waarbij zowel gelijkenissen als verschillen van belang zijn.

Deel 1 Bekentenis

De schrijver is per definitie indiscreet. Hij is de verrader, de onthuller, de ontdekker. Hij is de verrader van het stilzwijgende verbond, van het duistere familiegeheim, van de mysterieuze samenzwering, van de groep, de club, het genootschap. Schaamtevol, omzichtig, discreet, introvert en innemend in de omgang, zodra de schrijver de pen oppakt, is hij een judas. (Palmen, 20)

Het bovenstaande citaat toont de problematiek van de bekentenis aan. Schrijven legt bloot wat niet gezegd wordt in het dagelijkse leven. Het taboe wordt doorbroken en daardoor is de schrijver volgens Palmes in de eerste plaats een verrader, een judas. In dit deel probeer ik aan te tonen dat in het genre van de rouwliteratuur de bekentenis van onbetrouwbaarheid steeds terugkomt. Steeds ondermijnt de verteller de belofte van het genre: de betrouwbaarheid. Ik behandel drie verschillende manieren om die bekentenissen te benaderen: het falende geheugen, het magische denken en de romaneske ingreep. Het falende geheugen vinden we stevast terug in de rouwperiode; de verteller geeft aan dat iets niet volledig helder is of er details vervagen. Vaak komt dat net door de rouw en staat dat in schril contrast met de initiële verklaring van gedetailleerde weergave. Deze confrontatie is het thema van het eerste hoofdstuk. In het tweede hoofdstuk komt het magische denken: een soort dagdroom over hoe het zou zijn als de geliefde er wel nog was of algemener: wat als dit zo was verlopen. De verteller verliest zich in een krampachtig vasthouden aan het gebruikelijke, het verleden en projecteert dat op het heden. Opnieuw is er een botsing, deze keer tussen het verleden en het heden en dat wordt door het magische denken tijdelijk opgeheven. In het laatste hoofdstuk bespreek ik de romaneske ingreep. In dat hoofdstuk sta ik stil bij de herhaaldelijke gedachten van de verteller over de aard van het schrijven en de relatie tussen de werkelijkheid en fictie. Zoals het citaat voorafgaand aan deze paragraaf doet vermoeden, is dat in mijn corpus een sterk terugkerend thema. Dat vormt dan het derde spanningsveld: die tussen werkelijkheid en fictie. Telkens situeer en definieer ik deze concepten om ze vervolgens te zoeken in elke roman. Ik let erop dat er een evenwicht is tussen de verschillende boeken uit mijn corpus om mijn claim op een evenwichtige manier te onderbouwen.

Hoofdstuk 1 Het falende geheugen

Het falende geheugen vinden we steevast terug in de rouwperiode; de verteller geeft aan dat iets niet volledig helder is of dat er details vervagen. Vaak komt de vervaging net door de rouw en staat het zo in schril contrast met de initiële verklaring van gedetailleerde weergave. In wat volgt bespreek ik dit contrast respectievelijk voor *Levels of Life* van Barnes, *The Year of Magical Thinking* van Didion, *Logboek van een onbarmhartig jaar* van Palmen, *Post Mortem* van Terrin en *Tonio* van A. F. Th. van der Heijden. Terrin is zoals eerder gezegd de vreemde eend in de bijt omdat het in de roman niet gaat over het overlijden van een naaste. De verteller maakt hetzelfde proces door waardoor dit ook op een gelijkaardige manier kan geanalyseerd worden. Ook bij Terrin vinden we het falende geheugen, het magische denken en de romaneske ingreep terug. Het verschil tussen verlies en mogelijk verlies zoals dat van *Post Mortem* wordt zo kleiner.

In *Levels of Life* wordt het vergeten in het deel ‘The Loss of Depth’ erg duidelijk wanneer Barnes het over de met zijn vrouw beleefde herinneringen heeft. Het kritieke moment waarop zijn geheugen begint te falen is de start van de rouw, vlak na de dood van zijn geliefde. Hij kan vanaf dan niet langer uitsluitend vertrouwen op zijn falende geheugen:

The more so because when I seek to go down in memory, I fail. For a long time I cannot remember back before the start of the year in which she died. [...] I remember every detail of her decline, her time in hospital, return home, dying, burial. But I cannot get back beyond that January; my memory seems burnt away. A widowed colleague of hers assures me that this is not unusual, that my memories will return, but there are few certainties left in my life, and nothing follows a pattern, so I am sceptical. Why should anything happen when everything has happened? And so it feels as if she is slipping away from me a second time: first I lose her in the present, then I lose her in the past. Memory – the mind’s photographic archive – is failing. (Barnes, 127-128)

Toch faalt zijn geheugen niet volledig; hij herinnert zich nog steeds talloze feiten: ‘*Though I remember, sharply, last things.*’ (Barnes, 129) De verteller wisselt voortdurend van een scherpe weergave van details naar een troebele blik op het verleden. Volgens Manu Keirse, expert in rouwverwerking, is de troebele blik eigen aan het rouwproces: ‘*Wellicht een van de meest isolerende en bedreigende aspecten van rouwverwerking is het gevoel van verwarring en desoriëntatie. [...] Het besef van verleden en toekomst is als het ware bevroren en men blijft vastgepind op het nu-moment.*’³

³ Keirse (2003) *Helpen bij verlies en verdriet*, p. 81

For here is the final tormenting, unanswerable question: what is 'success' in mourning? Does it lie in remembering or in forgetting? A staying still or a moving on? Or some combination of both? The ability to hold the lost love powerfully in mind, remembering without distorting? (Barnes, 151-152)

Ook in *The Year of Magical Thinking* spreekt de verteller over haar vertroebelde geheugen en het verliezen van details. De dagen lijken in elkaar over te vloeien: *'He said these things in the taxi between Beth Israel North and our apartment either three hours before he died or twenty-seven hours before he died, I try to remember which and cannot.'* (Didion, 108) Het geheugen is niet in staat om alle details waar het hoofdpersonage zo naar zucht te onthouden en dat besef is angstaanjagend:

The other morning when I woke I tried to remember the arrangement of the rooms in the house in Brentwood Park. I imagined myself walking through the rooms, first on the ground floor and then on the second. Later in the day I realized that I had forgotten one. (Didion, 294)

Het falende geheugen maakt intrinsiek deel uit van haar rouwproces en dat van anderen. De rouw zorgt ervoor dat een haast willekeurige selectie van de herinneringen overblijft:

Quintana told me that her memory not only of UCLA but of her arrival at Rusk was "all muddy." She could remember some things about UCLA, yes, as she could not yet remember anything else since before Christmas (she did not for example remember speaking about her father at St. John the Divine, nor, when she first woke at UCLA, did she remember that he had died), but it was still "mudgy." [...] When I try to reconstruct those weeks at UCLA I recognize the mudginess in my own memory. There are parts of days that seem very clear and parts of days that do not. (Didion, 162)

Er gaan bovendien schuldgevoelens mee gepaard. De redenering vertrekt vanuit de idee dat je zelf bepaalt wat je herinnert: *'Either I had not remembered this or I had determinedly chosen not to remember this.'* (Didion, 206) Daaruit volgt voor Didion dat ze het zich niet herinnert omdat ze het niet op de juiste manier ervaren heeft: *'I had not sufficiently appreciated it.'* (Didion, 206)

In *Logboek van een onbarmhartig jaar* zweeft Palmén heel vaak tussen hunkeren naar herinneringen en het afstoten ervan. Herinneren doet pijn maar het schrijven is een noodzakelijk kwaad als je je geliefde geen tweede keer wilt verliezen:

Het verbleken van de herinneringen lijkt op een extra dood, op een verraad aan die liefde. Ik moet gaan schrijven tegen het vergeten in. Maakt niet uit hoe. (Palmén, 14)

Ik doe het omdat ik weet dat je dit vergeet, de horror van de eerste maanden, van het eerste jaar, je vergeet het zoals je kiespijn vergeet, of barensweeën naar men zegt. Je weet dat het erg was, verschrikkelijk, de ergste pijn die je ooit had, maar voelen kun je het niet meer. Vergeten dient een doel: niemand zou ooit nog een kind krijgen, of iemand anders liefhebben, als je wist hoeveel pijn het deed om het liefste te krijgen, en om het op een dag te moeten verliezen. (Palmén, 12)

De omgekeerde beweging is merkbaar in haar vluchten: *'ik moet er even niet aan denken, aan herlezen, bewerken, schrijven, aan me dit alles herinneren.'* (Palmen, 166) Dat uit zich ook in haar alcoholverslaving:

Alcoholisme is een tijdelijk verdoven van het lijden aan de herinnering, aan het denken over de dood, en aan het gewicht van de taal. Daarom is alcohol de vijand van de schrijver zolang hij schrijft, en is het zijn vriend zodra hij zich onder de mensen begeeft en spreken moet. (Palmen, 283)

Uiteindelijk komt Palmén tot het besluit dat ze nooit zal kunnen vertrouwen op haar geheugen; het project is gedoemd om te mislukken. *'Ik vertel dat het bijhouden van een logboek een strijd is tegen het vergeten.'* (Palmen, 372) Een strijd die ze zal verliezen:

Ik weet dat je kronkelt en draait, dat je veel verzwijgt om jezelf en anderen te sparen, maar ook dat het geheugen zelf je al aan het bedriegen is. Het is een onbetrouwbare zegsman. Het eigen geheugen is een verhalenmaker met jezelf als hoofdpersonage. (Palmen, 269)

Post Mortem, waarin personage en auteur Emiel Steegman schrijft over het herseninfarct van zijn dochtertje, wordt voorgesteld als een roman; dat maakt het al zeker interessant voor mijn bespreking van de aspecten betrouwbaarheid en fictionaliteit. Toch is ook hier tijdens het tweede deel van het boek sprake van een duidelijke bekentenis. Zijn dochtertje is net binnengebracht in het ziekenhuis en het eerste wat Steegman doet, is zijn Olivetti bovenhalen en beginnen aan zijn verslag, tegen het verlies van de herinnering in:

Maar als ik niet schrijf, ben ik de hond, opgekruld in het gras, en springen de gebeurtenissen over me heen, haal ik de vos misschien nooit meer in. [...] Breng ik verslag uit van een oorlog? [...] Misschien ben ik meer deurwaarder dan oorlogscorrespondent. Ik noteer wat van waarde kan zijn. Ik kalmeer mezelf. (Terrin, 205-212)

De spanningsboog tussen de gedetailleerde weergave en het falende geheugen vinden we hier voornamelijk terug in de persoon van de biograaf. Die moet op basis van gesprekken, dossiers en korte filmpjes het verloop van Steegmans leven weergeven. Hij symboliseert het falende geheugen: het onvermogen om het verleden weer te geven zoals die exact was en werd ervaren:

Ik had van Emiel Steegman gehoord maar niets gelezen. Hij leek me te ernstig voor zijn eigen goed, een schrijver die zichzelf nors voor de voeten liep, terwijl hij de wereldliteratuur als een gietijzeren bol op zijn schouders torste. Op grond waarvan ik tot dit oordeel was gekomen: geen idee. Een moeizaam radiogesprek, een auteursfoto, een flard van een commentaar op de redactie. Weinig, heel weinig. Precies zoals hij het in *T* zou hekelen. (Terrin, 305)

Ook in *Tonio* schippert de verteller tussen detaillering en vervaging. Veel wordt hem onduidelijk en de ervaring van de tijd wordt plotsklaps anders. Toch zijn er ook lukrake herinneringen die zich opdringen tot in de meest waanzinnige en pijnlijke details:

Ik heb er geen duidelijk beeld van behouden, alleen de gewaarwording van iets wervelends, waar een hoog jankend geluid uit opsteeg. Als het zo is gegaan (Mirjam kan het niet bevestigen, voor haar is dit nog meer een zwart gat) [...] De botte details die zich, ondanks de schijnbare bewustzijnsvernauwing, in je weten te nestelen... ik heb me er achteraf bitter over verbaasd. Ik stond daar maar in mijn lange werkhemd met alleen een onderbroek eronder – als versteend, misschien niet meer dan enkele seconden, voor mijn gevoel veel langer. (van der Heijden, 41)

De dood fungeert niet alleen als het einde van de stroom herinneringen maar heeft ook effect op elke herinnering.

We kunnen ons wel blijven voorhouden dat we zijn leven tot aan 23 mei 2010 nog hebben om in de herinnering te koesteren, maar dat is niet meer hetzelfde leven dat we van nabij gekend hebben. Het is in al z'n verschijningsvormen aangetast door de dood die het afsneed. Geen herinnering is meer puur en onbevangen. Het geheugen verstikt in de schaduw van Tonio's vroege einde, en de erin opgeslagen beelden raken in hun vorm en lichtheid aangetast. (van der Heijden, 368)

De herinnering heeft Tonio nodig; het is onmogelijk om volledig en exact te zijn als zijn zoon er niet meer is. In dalende lijn zijn de herinneringen een weergave van de werkelijkheid. Dat besef komt algauw en is voor de verteller een tweede dood.

Ook zonder die voorspellende kracht zijn veel van mijn herinneringen aan Tonio aangetast – al was het alleen maar omdat ik ze niet voor hem navertel, als weemoedige resten uit zijn jeugd, dingen die hijzelf vergeten is. Ik kan ze niet langer met hem delen, en dat maakt ze wrang en lelijk: bewegende beelden in ontbinding. De dood vervalst en ontwaardt elke herinnering. (van der Heijden, 368)

Bovendien hebben de herinnering dan nog iets akeligs. Als de dood eerst geprojecteerd wordt op de herinneringen, gebeurt die beweging ook andersom. Alle herinneringen staan in teken van de dood als eindpunt: *'Het ergste: de ooit zo zuivere herinneringen worden met terugwerkende kracht verklikkers van de dood.'* (van der Heijden, 368)

In de vijf besproken werken is er merkbaar een gelijkaardig spanningsveld tussen de gedetailleerde weergave en het falende geheugen. In elk boek wordt bekend dat het geheugen op bepaalde momenten niet functioneert of ontoegankelijk is. Er lijkt vaak een lukrake greep uit de herinneringen aan de verteller opgedrongen te zijn. Die ervaart het verlies van de exactheid waarmee de schrijvers normaal werken als een tweede dood. Die tweede dood wordt door het neerschrijven van alle herinneringen vaak tegengewerkt maar ook dat faalt. Het falende geheugen wordt zo een gezel tijdens het rouwproces. Enerzijds een gezel omdat dat het verlies zo wordt verdoofd, anderzijds een vijand omdat de rouwende zo zijn geliefde een tweede keer verliest. Het falende geheugen wordt ook onder *Deel 2 Betrouwbaarheid* en *Deel 3 Fictionaliteit* besproken: in het tweede deel bespreek ik het effect van deze bekentenis op de betrouwbaarheid van de verteller en in het laatste deel bespreek ik wat de rol is van fictionaliteit bij deze herinneringen.

Hoofdstuk 2 Het magische denken

Het magische denken is een soort dagdroom over hoe het zou zijn als de geliefde er wel nog was of algemener: wat als dit zo was verlopen. De verteller verliest zich in een krampachtig vasthouden aan het gebruikelijke, het verleden en projecteert dat op het heden. Opnieuw is er een botsing, deze keer tussen het verleden en het heden en dat wordt door het magische denken tijdelijk opgeheven. Vaak gaat het over waanvoorstellingen of wensdromen waarbij de dode even tot leven komt. Ik ontleen het concept ‘magisch denken’ aan *The Year of Magical Thinking* van Joan Didion, waar ze dat uitvoerig beschrijft. Dat concept is terug te vinden in elk boek van mijn corpus en dat ga ik aantonen door middel van de meest illustratieve passages. Ook fijnere nuances en interessante verschillen zal ik hierbij toelichten. Ik houd de volgorde aan van het vorige deel om de overzichtelijke structuur te bewaren.

In *Levels of Life* bekent de verteller dat hij praat met zijn overleden echtgenote. Alledaagse dingen worden nog steeds openlijk besproken om haar in leven te houden. Het is zijn houvast waaruit hij rust en kracht put. Zijn levensgezellin kan hij voorspellen door de duur van hun relatie en dat werkt kalmerend:

So I talk to her constantly. This feels as normal as it is necessary. I comment on what I am doing (or have done in the course of the day); I point out things to her while driving; I articulate her responses. I keep alive our lost private language. I tease her and she teases me back; we know the lines by heart. Her voice calms me and gives me courage. (Barnes, 132-133)

De verteller is zich ook bewust van de eigenaardigheid. Hij verdeelt mensen in twee categorieën: diegenen die hebben gerouwd en diegenen die het niet kennen. Hij kan een voor zichzelf getrouwe projectie maken gebaseerd op alle gedeelde ervaringen met zijn echtgenote. Zijn rouwproces gaat gepaard met haar schijnbare aanwezigheid:

Outsiders might find this an eccentric, or ‘morbid’, or self-deceiving, habit; but outsiders are by definition those who have not known grief. I externalise her easily and naturally because by now I have internalised her. The paradox of grief: if I have survived what is now four years of her absence, it is because I have had four years of her presence. And her active continuance disproves what I earlier pessimistically asserted. Grief can, after all, in some ways, turn out to be a moral space. (Barnes, 134)

Dat heeft ook zijn limieten: nieuwe ervaringen die de verteller niet kan vergelijken met zijn herinneringen kan hij haar ook niet laten beoordelen.

Though she always answers when I talk to her, there are limits to my ventriloquism. I can remember – or imagine – what she will say about something that has happened before, or is being closely repeated. But I cannot voice her reaction to new events. (Barnes, 135)

The Year of Magical Thinking is, zoals eerder gezegd, de basis geweest voor het concept van dit hoofdstuk. Wanneer haar man plots overlijdt, heeft de verteller moeite om afscheid te nemen. Dat uit zich in een jaar van magisch denken:

After that first night I would not be alone for weeks [...] but I needed that first night to be alone.

I needed to be alone so that he could come back.

This was the beginning of my year of magical thinking. (Didion, 44)

Met andere woorden wordt het rationele denken uitgeschakeld door haar rouw. Ze beeldt zich dingen in en leeft in een waas. De clash tussen verleden en heden gebeurt doordat ze niet aanvaardt dat haar man finaal dood is en dus tot het verleden behoort. Daarom vlucht ze in hetgeen dat haar man in het heden houdt:

It was deep into the summer, some months after the night when I needed to be alone so that he could come back, before I recognized that through the winter and spring there had been occasions on which I was incapable of thinking rationally. I was thinking as small children think, as if my thoughts or wishes had the power to reverse the narrative, change the outcome. In my case this disordered thinking had been covert, noticed I think by no one else, hidden even from me, but it had also been, in retrospect, both urgent and constant. (Didion, 45-46)

Toch is ze zich erg bewust van de imaginaire kant van deze gedachten. De verteller lijkt haast gedwongen door de rouw om niet toe te geven aan de finaliteit van de dood. Hoewel ze ertegen vecht, blijven de gedachten hun kracht bewaren:

I could not give away the rest of his shoes.

I stood there for a moment, then realized why: he would need shoes if he was to return.

The recognition of this thought by no means eradicated the thought.

I have still not tried to determine (say, by giving away the shoes) if the thought has lost its power. (Didion, 48)

In *Logboek van een onbarmhartig jaar* schrijft Palmen ook over het magisch denken. Ze leest er bergen rouwliteratuur op na omdat fictie haar niet langer boeit. Ze vindt het een leugen en kiest resoluut voor lotgevallen, bijvoorbeeld Joan Didion:

Magisch denken is jouw fictie opdringen aan een onverdraaglijk geworden werkelijkheid. Door een aantal zinnen eindeloos te herhalen, laat Didion ze werken als verdovende bezweringen, als toverformules waarvan de schrijfster verwacht dat, als ze ze maar vaak genoeg herhaalt, ze uiteindelijk de dode weer tot leven kunnen roepen. Het ontroerende aan *The Year of Magical Thinking* is dat het ook haar niet lukt. (Palmen, 222)

Ook Palmen nestelt zich bijwijlen in de waan; ze klampt zich dan tevergeefs vast aan de hallucinaties. In het onderstaande citaat wordt duidelijk dat ook aan het magisch denken stilaan een einde komt:

De sensorische hallucinatie van de nacht is aangener, dan voel ik zijn hand op mijn hoofd waarin dat verdwijnt als in een nest. Soms voelt hij zo koud als de holte van de dode hand waarin ik een week lang elke avond mijn hoofd vlij, soms voelt hij warm als bij het leven. Koud of warm, ik durf me niet te bewegen uit angst de illusie te verjagen.

Na een paar weken houdt ook dat op. Geen hand meer op mijn hoofd, geen illusies meer. (Palmen, 11)

Wanneer ze het over het magisch denken bij Didion heeft, slaat Palmen een brug naar het volgende hoofdstuk over de romaneske ingreep. Het magisch denken is net als de romaneske ingreep een poging de werkelijkheid te veranderen en zo macht te verwerven. Bij Palmen gaan deze twee vaak samen:

Magisch denken is het denken waarmee je meent een onverdraaglijk geworden werkelijkheid te kunnen beïnvloeden en veranderen. Magisch denken is in bed de plek naast je vrijhouden, zodat de gestorvene zich daar weer op het kussen kan neervlijen als hij terugkomt... (Palmen, 219)

In *Post Mortem* uit het magisch denken zich vaak in een what-if-analyse van Steegman: *'De gedachte dat de mri verkeerde beelden heeft gemaakt, dat er op een of andere onverklaarbare manier een vergissing is begaan.'* (Terrin, 222) Steegman gaat er dikwijls van uit dat hijzelf verantwoordelijk is maar kan ingrijpen:

Hoe langer ik erover nadenk, hoe groter de verbijstering. Ik voel mijn vingernagels in mijn handpalmen drukken, alsof ik met mijn roerloze vuisten mezelf te lijf ga. Ik druk harder, wil mijn huid doorboren, maar mijn nagels zijn niet lang genoeg, stomp. Belachelijk. Alsof dat iets zou veranderen, alsof een tuttige blijk van zelfhaat mij kan vrijpleiten. (Terrin, 237)

Het is zijn taak geworden om zijn dochter beter te laten worden. *'Er moet een geheime route bestaan, anders dan de tunnels, die hier ergens begint, in de buurt van de drankenautomaat, op dit verlaten knooppunt van tijd en ruimte. Ik moet beter kijken.'* (Terrin, 292) Zijn wanhoop drijft Steegman, zelfs als ongelovige, zo ver dat hij God herkent in een man die de frisdrankautomaten vult.

Is de man in de wachtkamer God? Misschien treedt Hij één keer in een mensenleven op, een cameo. Misschien is Hij niet in alles, niet in alles tegelijk, maar zeer af en toe in één enkel iets. Nooit op verzoek, geen circusaap. (Terrin, 261)

Daarnaast is de hoop van Steegman dikwijls zodanig groot dat zijn fantasie, het magische denken, op hol slaat. *'Het is een geweldige illusie: hoe meer ik schrijf, hoe beter Renée wordt. Haar redden door woorden op papier te slaan. Ik tik blind, speur intussen naar kleine veranderingen op haar gezicht, in haar hartslag.'* (Terrin, 241) Op basis van een teken verliest hij zich in zijn hoopvolle scenario's:

Renée. Iets is veranderd in haar gezicht, een zekere expressie, maar daarbuiten ziet ze er, met haar zomers bruine huid op het hagelwitte bedlinnen, kernegezond uit. Dit is een misverstand, een grotesk misverstand [...] Morgen slapen we uit, tegen de middag denken we lachend terug aan deze farce. Niet te geloven. (Terrin, 212)

Tonio kent eenzelfde beweging met de talrijke what-if-analyses en fantasieën. Adri reconstrueert samen met zijn vrouw Mirjam de laatste dagen en uren van Tonio's leven. Voortdurend gist de verteller naar wat alles te betekenen heeft: *'Het klinkt wrang, maar pas de afgelopen week, na zijn ongeluk, is een niet onbelangrijk deel van Tonio alsnog voor mij gaan leven.'* (van der Heijden, 440) Opnieuw leidt dat tot een gesprek met de dode, een weigering van de finaliteit:

'Hé Tonio, beste jongen: wat doe je nu, waar ben je mee bezig? Het zou me niet verbazen als je op dit moment de achterkant van het leven onderzoekt. En hardop vragen mompelt als: "Hoe werkt dat eigenlijk? Hoe zit dat precies in elkaar?" Ons zul je in elk geval altijd bezig blijven houden, nu en de rest van ons eigen leven. Of, om een ons allebei zeer vertrouwde en zeer bevriende schrijver te parafraseren: Je bent niet dood.' (van der Heijden, 441)

Magisch denken is de manier van de verteller om die finaliteit minder drukkend en echt te maken. Hij verzint conflicten met zijn zoon alsof die nog leefde: *'De laatste dagen betrap ik mezelf erop dat ik, dagdromenderwijs, de ergste conflicten met Tonio aan het verzinnen ben. Het gebeurt altijd in vlagen van vermoeidheid en verstandsbeneveling, als de waarheid omtrent zijn dood minder harde contouren krijgt.'* (van der Heijden, 962) De werkelijkheid dringt met een *'obscene en vernietigende directheid mijn fragiel geconstrueerde wereld binnen.'* Op het einde van deze requiemroman komt het besef dat alle hoop tevergeefs is:

De hoop dat Tonio ooit nog bij ons terugkeert, is de bodem in geslagen. De angst dat de ijsselijke 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.
Wij ontlopen de hoop niet. De hoop ontloopt ons. (van der Heijden, 1041)

De spanningsboog tussen verleden en heden is voelbaar in alle besproken boeken; de vertellers accepteren het heden niet. Die spanning wordt tijdelijk opgelost door het magische denken maar al gauw blijkt des te problematischer als de vertellers zich bewust worden van de finaliteit. In plaats van ontkenning en het vluchten komt uiteindelijk het pijnlijke aanvaarden. De vertellers bekennen dat ze magisch denken en hier is de aanloop naar de romaneske ingreep ook vaak merkbaar. Zoals Connie Palmen het in *Logboek van een onbarmhartig jaar* al stelt: *'Magisch denken is jouw fictie opdringen aan een onverdraaglijk geworden werkelijkheid.'* (Palmen, 222) In het volgende hoofdstuk pluis ik de bekentenissen van de romaneske ingreep namelijk na. Dat hoofdstuk zal tevens het sluitstuk vormen van het eerste deel. Het magische denken wordt ook onder *Deel 2 Betrouwbaarheid* en *Deel 3 Fictionaliteit* besproken. In het tweede deel ga ik het effect van dit magisch denken op de betrouwbaarheid na en in het laatste deel ga ik dieper in op het fictionele aspect ervan.

Hoofdstuk 3 De romaneske ingreep

In dit hoofdstuk sta ik stil bij de herhaaldelijke gedachten van de verteller over de aard van het schrijven en de relatie tussen werkelijkheid en fictie. In het samengestelde corpus is dat een sterk terugkerend thema. De romaneske ingreep vormt het derde spanningsveld: die tussen werkelijkheid en fictie. Niet zelden mijmert de verteller over de overgang van de beleefde werkelijkheid naar die van het boek. Dan wordt aangegeven dat romaneske ingrepen plaatsvinden: de schrijver is vaak gebonden aan de fictie. Hoewel fictie niet meer gesmaakt wordt door de achtergeblevenen, blijft literatuur een uitweg. Vooral in *Logboek van een onbarmhartig jaar* is dit thema uitgebreid behandeld. Toch houd ik opnieuw de gekozen volgorde aan om duidelijkheid te bewaren. Aan de hand van de vele voorbeelden, maak ik duidelijk dat de romaneske ingreep net als het falende geheugen en het magische denken een terugkerend motief is in mijn corpus.

In *Levels of Life* gaat het voornamelijk over patronen. Patronen, waarvan de schrijver leeft, zijn door de rouw niet langer onproblematisch te aanvaarden. Ze worden door het einde van de naaste namelijk allemaal doorbroken. Een koppel houdt er volgens de verteller een aparte taal op na en heeft een jaarlijkse cyclus. Om te overleven is voor de schrijver het geloof in patronen wel nodig en enkel dat zorgt voor verlossing:

Perhaps grief, which destroys all patterns, destroys even more: the belief that any pattern exists. But we cannot, I think, survive without such belief. So each of us must pretend to find, or re-erect, a pattern. Writers believe in the patterns their words make, which they hope and trust add up to ideas, to stories, to truths. This is always their salvation, whether griefless or griefstruck. (Barnes, 110)

Ook andere verhalen moeten buigen voor de patronen van de schrijver. Het verhaal van een persoon waar hij even naar kijkt en fictioneel wou uitdiepen, past nu in zijn patroon: *'I found myself then, and later, trying to imagine his story; at times, I was half planning to write it. Now, I no longer need to, because I have assimilated his story to mine; he fits into my pattern.'* (Barnes, 145) Daarenboven toont de verteller ook een gevoeligheid voor de grammatica van de verhalen over zijn overleden echtgenote. In welke tijd over haar wordt gepraat, maakt wel degelijk een verschil. Die tijd aanpassen is een vorm van de romaneske ingreep:

The same friend, four years later, said, 'I resent the fact that she's become part of the past.' If this isn't yet true for me, the grammar, like everything else, has begun to shift: she exists not really in the present, not wholly in the past, but in some intermediate tense, the past-present. (Barnes, 140)

In *The Year of Magical Thinking* schrijft Joan Didion ook over dat doorbreken van patronen en de voorgaande ideeën. Ze benadrukt haar rol al schrijfster en dat ze betekenis ontleent aan de woorden. In het geval van rouwliteratuur werkt dat niet langer en schrijft ze in de eerste plaats voor zichzelf:

I have been a writer my entire life. As a writer, even as a child, long before what I wrote began to be published, I developed a sense that meaning itself was resident in the rhythms of words and sentences and paragraphs, a technique for withholding whatever it was I thought or believed behind an increasingly impenetrable polish. The way I write is who I am, or have become, yet this is a case in [...] which I need whatever it is I think or believe to be penetrable, if only for myself. (Didion, 11)

Dat ze voor zichzelf schrijft is ook duidelijk in het volgende fragment, waar ze toont wat de bedoeling en de werkwijze was van haar verhaal. Aan de hand van de herinneringen probeert ze terug te keren in de tijd om uiteindelijk uit te komen op de dood van haar echtgenoot. Zoals ik bij het magische denken al heb besproken construeert ze een imaginaire denkwereld waar ze nog kan communiceren met haar overleden partner.

I realized that since the last morning of 2003, the morning after he died, I had been trying to reverse time, run the film backward.

It was now eight months later, August 30, 2004, and I still was.

The difference was that all through those eight months I had been trying to substitute an alternate reel. Now I was trying only to reconstruct the collision, the collapse of the dead star. (Didion, 242)

Het duidelijkst vinden we de romaneske ingreep in *Logboek van een onbarmhartig jaar*. Palmen lijkt te evolueren - hoewel dat misschien te evaluatief klinkt - van therapeutische aantekeningen naar romaneske ingrepen. Haar eerste bekentenis over de ondraaglijkheid van haar aantekeningen volgt dan ook al vrij snel:

Dit schrijven verveelt me. Dat ongerichte, door niets anders voortgestuwd worden dan door de profane tijd van de klok in plaats van door de eeuwigheid van een idee, een samenhang, een structuur. Het verveelt me net zo grondeloos als mijn leven me nu verveelt, de eindeloze dagen, de verstrooiing in de avonden, de leegte van de nacht. (Palmen, 36)

‘Wat wel lukt is in de bestaande tekst ingrijpen, het werk doen van de romanschrijver, die ene zin als opening kiezen voor dit boek. Ingrijpen, veranderen, structuur aanbrenge(n), de dictatuur van de dag verlaten, aan de tirannie van de tegenwoordige tijd ontsnappen.’ (Palmen, 107) De schrijfster blijkt haar gading te vinden in de vertrouwde romaneske ingreep, die haar in staat stelt tot het algemene en universele. Daarvoor moet ze de beloften van het genre wel ondermijnen:

Ik ga steeds meer terug in de tekst, om er iets van te maken. Het is verraad, bedrog, een schending van de belofte van het genre. Hoe kun je dit nog een logboek noemen? Zouden alle

dagboekschrijvers de dictatuur van de dag verlaten, de wetten van het genre schenden, verfraaien, verdiepen, invoegen, aanvullen? (Palmen, 113)

Een goed voorbeeld van de romaneske ingreep vinden we terug wanneer ze door de verleden tijd bewust te veranderen naar de tegenwoordige tijd haar man de onsterfelijkheid probeert te geven: *'De frauduleuze tijdsduur van de literatuur is van mij. Ik begin weer iets te willen. Ik wil de macht van het bedrog terug.'* (Palmen, 138) De oneindigheid van de literatuur en de taal zijn machtiger dan de eindigheid van de dood:

Door de verleden tijd te veranderen in de tegenwoordige, onttrek ik ons aan de vraatzucht van de dood, geef ik ons het eeuwige heden, zo iets kan. De macht van de dood, van zijn voorgoed voorbij, moet buigen voor de macht van de taal, voor het voor altijd dat de literatuur kan scheppen. (Palmen, 138)

In *Post Mortem* wordt de romaneske ingreep op een andere manier uitgewerkt, aangezien het boek zelf als een roman wordt voorgesteld. Ten eerste is er de dus de romaneske ingreep door het verhaal van de schrijver en zijn dochtertje in een fictief kader te plaatsen. De gelijkenissen tussen Peter Terrin en Emiel Steegman en hun dochters zijn erg treffend. Vaak wordt er gespeeld met de *mise-en-abyme* en referenties aan de werkelijkheid:

Nooit voordien had hij zich tijdens het schrijven van een roman om zijn leven bekommerd. [...] Steegmans gebrek aan herinneringen was mogelijk zijn enige, echte talent. Hij had het in menig interview trots verkondigd, het was zijn antwoord op de onvermijdelijke vraag naar het autobiografische gehalte van zijn werk. Hij was vrij. [...] Hij creëerde, en omdat hij verzong wat het verhaal beliefdde, waren zijn boeken gestroomlijnd en precies. De schrijver viel nergens te bespeuren, hij was onzichtbaar [...] (Terrin, 64)

Daarnaast is er ook de romaneske ingreep van de biograaf waar Emiel Steegman zo bevreesd voor is. De biograaf maakt gebruik van beelden, boeken en erg weinig materiaal om het volledige verhaal te vertellen van de schrijver. Steegman is ervan overtuigd dat zo iets onhaalbaar is en altijd gedoemd is om te mislukken:

Zo snel had hij het nooit kunnen verzinnen! Het voelde als een goddelijke zegen over zijn nieuwe roman. Zijn idee was vruchtbaar, schoot meteen wortel in de werkelijkheid. Hij bedacht dat ook dit belangrijke moment, het ontstaan van het eerste hoofdstuk, door geen biograaf geboekstaafd zou worden. (Terrin, 62)

Ook tijdens deel twee is Steegman veroordeeld tot zijn schrijverschap: *'Het is een geweldige illusie: hoe meer ik schrijf, hoe beter Renée wordt. Haar redden door woorden op papier te slaan.'* (Terrin, 241) Hoewel hij aanvankelijk speelt met de rol als verslaggever en het verhaal van zijn volgend boek laat vallen, komen zijn onbedwingbare schrijfmechanismen uiteindelijk toch naar boven. Hij doet er alles aan om zijn dochtertje te kunnen vereeuwigen:

Gisteren ben ik als met een houten knuppel van mijn verhaal af geslagen. T is nergens meer te bekennen. Maar als ik niet schrijf, ben ik de hond, opgekruld in het gras, en springen de gebeurtenissen over me heen, haal ik de vos misschien nooit meer in. (Terrin, 205)

In *Tonio* denkt de verteller over hoe hij het boek het best opvat. Hierin uit zich een technische en poëtische redenering over de aard van zijn roman over Tonio. Er zijn voor hem twee mogelijkheden met daarbij horende consequenties:

‘Met een requiemachtig boek kan ik twee kanten op,’ zei ik. ‘Over twee, drie jaar schrijven... of over vijf... en dan krijgt het een retrospectief karakter. Een terugblik op wat er toen, jaren terug, aan verschrikkelijks gebeurd is. Een herwaardering van het verdriet, zoals het achteraf wordt ervaren. Hoe de levens van de direct betrokkenen zijn veranderd. Als ik het nu schrijf, deze zomer al, wordt het een verslag van binnenuit. (van der Heijden, 724)

De verteller noemt het daar wel ‘*allemaal poëticaal geleuter.*’ (van der Heijden, 725) Hij bekent dat er geen echte keuze is en zijn enige beweegreden om te schrijven is ‘*de wanhopige hoop hem, met woorden en beelden, naar zijn vroegere leven terug te kunnen toveren.*’ (van der Heijden, 726) Hij kiest voor het laatste en is zich bewust van de nood aan technieken en de romaneske ingreep. Hij moet meer doen dan enkel verslaan en beschrijven; hij moet zich in Tonio verplaatsen en schrijven om hem ten volle te kunnen vatten:

Maar... als ik voor dat laatste kies, moet ik ook namens Tonio leven, die dat niet meer op eigen kracht kan. Ik moet, met aanwending van al mijn verworvenheden, laten zien hoe bijzonder zijn bestaan was, en hoe bijzonder de betekenis ervan nog steeds is. Het betekent dat ik boven op mijn bestaande capaciteiten nieuwe technieken moet ontwikkelen – om hem niet zomaar levendig te beschrijven, maar hem in heel zijn levendigheid terug te halen. (van der Heijden, 758)

De spanning tussen werkelijkheid en fictie is in de voorgaande analyse van mijn corpus duidelijk gebleken. Vaak gaat het aanvankelijk om een gedwongen, therapeutisch schrijven. Gaandeweg worden de schrijvers zich bewust van hun schrijverschap en komen er poëtische gedachten in hen op. Dan kiezen de schrijvers voor de romaneske ingreep, gebonden aan hun verbeeldende en fictionele drijfveren. Het schrijven wordt een manier om de geliefde tot leven te wekken, te vereeuwigen en te eren. Het ‘verlitteren’ zoals Connie Palmen het noemt is een manier om dat te doen aangezien literatuur iets eeuwig heeft volgens haar. De bekentenissen van de romaneske ingreep vormen samen het sluitstuk van dit deel en worden in de volgende delen ook besproken. Dan ga ik na welke impact dat heeft op de betrouwbaarheid in deel twee en hoe dat samenhangt met fictionaliteit in deel drie.

Deel 2 Betrouwbaarheid

Het bedrieglijke aan de narratieve belofte van dagboeken, logboeken, memoires en autobiografieën, is dat ze eerlijk zijn, dat ze de waarheid vertellen. Ik weet nu hoe het gaat. Ik weet dat je meer niet opschrijft dan wel. Ik weet dat je kronkelt en draait, dat je veel verzwijgt om jezelf en anderen te sparen, maar ook dat het geheugen zelf je al aan het bedriegen is. (Palmen, 269)

In het voorgaande deel heb ik aangetoond dat de verteller in rouwliteratuur steeds aangeeft dat er sprake is van het falende geheugen, het magische denken en de romaneske ingreep. Nu dat is gestaafd met citaten en voorbeelden bespreek ik de impact ervan op de betrouwbaarheid van de verteller. Ik houd dezelfde structuur aan en bespreek onder de gelijknamige hoofdstukken voor elk concept apart de invloed. Het bovenstaande citaat doet al vermoeden dat er dikwijls bedrogen wordt in dagboeken, logboeken, memoires en autobiografieën. De narratieve belofte van het genre, de betrouwbare verteller, wordt ondermijnd en geproblematiseerd. In het eerste hoofdstuk (*het falende geheugen*) bouw ik verder op de bekentenis uit deel een en ga ik na hoe vergeten de verteller problematiseert. In het tweede hoofdstuk (*het magische denken*) doorloop ik dezelfde stappen om het magische denken te nuanceren en uit te diepen. Het derde hoofdstuk (*de romaneske ingreep*) vormt de apotheose van dit deel en tevens de perfecte basis voor de overgang naar het derde deel over fictionaliteit. Dit deel gaat verder in op de bekentenis besproken onder deel een door elk hoofdstuk en concept uit te diepen en te nuanceren. Daarnaast komt er vaak een theoretische basis en zo maakt het dit deel tot een meer polemisch stuk over een van de interessantste thema's in de literatuurwetenschap: de onbetrouwbare verteller. Dat het, zoals in het citaat al wordt gezegd, verbonden wordt met de vaak als onproblematisch beschouwde genre van de rouwliteratuur maakt dit deel tot de centrale focus.

Wayne C. Booth lanceerde in 1961 het concept van de onbetrouwbare verteller in *The Rhetoric of Fiction*. Zijn algemene definitie van de onbetrouwbare verteller luidt: *'I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), unreliable when he does not.'*⁴ Daar is kritiek op gekomen van onder meer Ansgar Nünning die vond dat Booth de onbetrouwbaarheid in de tekst zag terwijl die eerder bij de beoordeling van de lezer ligt. Nünning heeft het dan ook over *'extratextual frames of reference [that] can compromise the credibility of a narrator.'*⁵ De onbetrouwbaarheid wordt op die manier een tekstintern gegeven in het geval van Booth en een tekstextern gegeven in het geval van Nünning. De twee perspectieven zijn

⁴ Booth (1961) *The Rhetoric of Fiction*, p. 155

⁵ Nünning (2007) *An Introduction to the Study of English and American Literature*, p. 121

evenwel verenigbaar wat zal blijken uit de simultane toepassing ervan in de analyse. Door de analyse van de romans in het eerste deel een bekentenis te noemen geef ik aan Booth toe dat het in de tekst vervat zit. Toch verlies ik, zoals Nünning bepleitte, de lezer ook niet uit het oog door erop te wijzen dat het telkens ook mijn interpretatie is. Onbetrouwbaarheid is zo een evaluatief begrip dat wel ergens in de tekst vervat zit. Daarom ga ik voor elke roman afzonderlijk ook de denkoefening maken welke van de twee meningen overweegt bij de beoordeling van de onbetrouwbaarheid. Hierin volg ik Herman en Vervaeck wanneer ze zeggen dat er ook eerder sprake is van een continuüm dan van een scherpe polaire tegenstelling tussen betrouwbaar en onbetrouwbaar.⁶

⁶ Herman & Vervaeck (2001) *Vertelduivels*, p. 95

Hoofdstuk 1 Het falende geheugen

In dit hoofdstuk bouw ik verder op de bekentenis uit deel een en ga ik na hoe het vergeten de verteller problematiseert. Het hierboven besproken theoretisch dilemma over de onbetrouwbare verteller zal een van de aandachtspunten zijn bij het bespreken van mijn corpus. Het spanningsveld tussen de gedetailleerde weergave en het falende geheugen staat hier weer centraal, net als in deel een, maar deze keer ga ik in op de gevolgen ervan voor de betrouwbaarheid van de verteller. Dat heeft alles te maken met de narratieve belofte van de verschillende boeken die gekoppeld zijn aan het genre of aan expliciete schrijversintenties. Die worden ook meegenomen in deze analyse. Elk boek uit het corpus beslaat dezelfde ruimte maar verschillende nuances kunnen primeren. Na de bespreking van *Levels of Life*, *The Year of Magical Thinking*, *Logboek van een onbarmhartig jaar*, *Post Mortem* en *Tonio* volgt een eerste conclusie.

Het verlies van een meervoudig perspectief is volgens de verteller in *Levels of Life* de oorzaak van onbetrouwbaarheid. Gedeelde ervaringen, gedachten en gevoelens kunnen niet meer geverifieerd worden bij de dode. Dat wordt ervaren als een verlies van het gedeelde geheugen en daarin schuilt een functie voor zijn vrienden:

The chief witness to what has been your life is now silenced, and retrospective doubt is inevitable. So you need them to tell you, however glancingly, however unintendingly, that what you once were – the two of you – was seen. Not just known from within but seen from without: witnessed, corroborated, and remembered with an accuracy of which you are yourself currently incapable. (Barnes, 128)

Hier merkt de lezer dat het falende geheugen geproblematiseerd wordt tot de graad van onbetrouwbaarheid. De verteller, de rouwende, is niet langer betrouwbaar op eigen tekstinterne aangeven wat dan strookt met de theorie van Booth. Het verlies van een meervoudig perspectief is daarvan de grootste prijsgever. Nu is het volgens Nünning aan de lezer om te bepalen of dat botst met de tekstexterne ervaringskaders van de lezer. De theorieën zijn verzoenbaar als er wordt uitgegaan van de tekstexterne lezerservaring die tekstintern te bewijzen valt:

We go down in dreams, and we go down in memory. And yes, it is true, the memory of earlier times does return, but in the meanwhile we have been made fearful, and I am not sure it is the same memory that returns. How could it be, because it can no longer be corroborated by the one who was there at the time. What we did, where we went, whom we met, how we felt. How we were together. All that. 'We' are now watered down to 'I'. Binocular memory has become monocular. There is no longer the possibility of assembling from two uncertain memories of the same event a surer, single one, by triangulation, by aerial surveying. And so that memory, now in the first person-singular, changes. (Barnes, 142-143)

In *The Year Of Magical Thinking* betreurt Didion haar verlies van herinneringen. Ze wil niet stoppen met schrijven of herinneren; ze wil het jaar niet volmaken: *'I realize as I write this that I do not want to finish this account. Nor did I want to finish the year. The craziness is receding but no clarity is taking its place.'* (Didion, 290) Didion is zich dus bewust van de vervagende herinneringen en geeft dat tekstueel aan. Ze is een onbetrouwbare verteller geworden doordat nieuwe herinneringen van vorig jaar herinneringen zijn zonder haar man:

I did not want to finish the year because I know that [...] certain things will happen. My image of John at the instant of his death will become less immediate, less raw. It will become something that happened in another year. My sense of John himself, John alive, will become more remote, even "mudgy," softened, transmuted into whatever best serves my life without him. In fact this is already beginning to happen. [...] I realized today for the first time that my memory of this day a year ago is a memory that does not involve John. (Didion, 293)

Het beeld van haar man vervaagt; ze vervolledigt zich als onbetrouwbare verteller. Door het bovenstaande citaat lijkt de tekstuele aantoonbaarheid die Booth bepleit volbracht. In het hoofdstuk over de romaneske ingreep onder dit deel toon ik aan dat ze daar zelf aan bijdraagt.

In *Logboek van een onbarmhartig jaar* bespreekt Palmen vaak expliciet de metafictionele laag van de rouwliteratuur. Ook over de betrouwbaarheid van het geheugen schrijft ze haar bezwaren neer. In dit citaat is de verbinding tussen onbetrouwbaarheid en fictionaliteit erg duidelijk. Doordat het geheugen onbetrouwbaar wordt, gaat het als vanzelf verhalen verzinnen. Het falende geheugen gaat hiaten opvullen en dat neigt naar navelstaarderij:

[...] dat het geheugen zelf je al aan het bedriegen is. Het is een onbetrouwbare zegsman. Het eigen geheugen is een verhalenmaker met jezelf als hoofdpersonage. Ieder ander personage is een bijfiguur die in jouw verhaal alleen een rol krijgt toebedeeld als hij de integriteit van het hoofdpersonage intact laat. Je stuit pas op de vervorming van je eigen ik-figuur als je jezelf opgevoerd hoort, of ziet, in de verhaalde herinneringen van anderen. Je wordt nooit herinnerd zoals je jezelf herinnert. Niet ten goede, en niet ten kwade. (Palmen, 269)

Hier is de expliciete tekstuele bewijslast waarvoor Booth staat aanwezig. Toch valt de bedenking van Nünning er mee te rijmen: als een personage aangeeft onbetrouwbaar te zijn, is dat dan ook niet een vorm van betrouwbaarheid? Dat oordeel is dan weer aan de lezers die de tegenspraak aan hun extraliteraire ervaringskaders moeten toetsen. Daarnaast weerklinkt hier ook de problematiek van het enkelvoudig perspectief. Het falende geheugen is bijna een slachtoffer van het enkelvoudig perspectief. Als er anderen aan te pas komen merkt de rouwende pas *'de vervorming van je eigen ik-figuur.'* (Palmen, 269) Het personele perspectief moet geconfronteerd worden met een andere instantie om zicht te krijgen op de situatie. Mutatis mutandis: pas vanaf dat de lezer ook een meervoudig perspectief (ook eigen ervaringskaders) krijgt is het enigszins mogelijk om de verschillende vertellers in te schatten. Alles tijdens de rouwperiode is gericht op zelfbehoud, daardoor is het volgens Palmen onmogelijk om altijd betrouwbaar te zijn.

In *Post Mortem* is het meervoudig perspectief gerealiseerd vanaf het derde deel. In het eerste deel is er interne focalisatie bij Steegman en in het tweede deel komt die als ik-verteller aan het woord. Het derde deel wordt ingenomen door de biograaf die op basis van filmpjes, documenten en mails Steegmans leven probeert te reconstrueren. Zo wordt de biograaf de belichaming van het nieuwe perspectief en het onvermogen om het geheugen binnen te dringen: *'Die eerste weken heb ik veel fouten gemaakt, mensen meer dan eens verkeerd ingeschat of benaderd. Ook kwam ik er snel achter dat de biografie schrijven van een levende auteur, eentje die succes kende, geen sinecure zou worden.'* (Terrin, 243) Steegman uit zijn angst voor de biograaf in het eerste deel; hij is bang voor de verkeerde conclusies:

En toch zou een biograaf in dat ene boek dat pretendeert zijn leven te schetsen en door te dringen tot zijn diepste wezen, dit moment niet beschrijven. Geen biograaf zou hier ooit lopen en voelen wat hij nu voelde, of het zich kunnen verbeelden. Het was onmogelijk. [...] Hij zou T niet alleen zijn vrouw maar ook zijn dochter moeten geven. Dit moment in zijn tuin. Hiermee zou het allemaal kunnen beginnen. Hier krijgt hij het inzicht dat zijn leven een wending geeft, het begin van de roman. (Terrin, 48)

Dat het daadwerkelijk ook verkeerd loopt blijkt uit het verschil met de interpretatie van de biograaf. Die plaatst het idee voor de roman op het verkeerde moment:

Gebeurt het hier? Door de herinnering die dit oproept aan drie, vier maanden geleden, toen de wandeling naar de kleuterschool zo alledaags was? Toen hij zich het paradijs niet eens realiseerde? Krijgt hij hier het idee voor het eerste hoofdstuk van T? [...] Het opwindende maar ook teleurstellende gevoel dat ik nooit dichter dan dit bij Steegman zou komen. (Terrin, 328)

Dat het meervoudig perspectief garantie biedt voor de betrouwbaarheid is net zoals in de roman *Post Mortem* ook in *Tonio* niet het geval. *'Mirjam kan het niet bevestigen, voor haar is dit nog meer een zwart gat.'* (van der Heijden, 39) De verteller zweeft tussen lukrake herinneringen van de verwekking tot de dood van zijn zoon, die sindsdien vervalst zijn: *'De dood vervalst en ontwaardt elke herinnering.'* (van der Heijden, 368) Koortsachtig en krampachtig schrijft hij alles neer maar het geheugen laat hem in de steek omdat hij alles teleologisch beschouwt:

Het geheugen verstikt in de schaduw van Tonio's vroege einde, en de erin opgeslagen beelden raken in hun vorm en lichtheid aangetast. Het ergste: de ooit zo zuivere herinneringen worden met terugwerkende kracht verklikkers van de dood. (van der Heijden, 367)

De verteller en schrijver blijft evenwel zoeken naar nieuwe perspectieven. Hij reconstrueert de laatste dagen aan de hand van ooggetuigen, vrienden, politie, artsen en Jenny, een van de sleutelfiguren voor het begrijpen van Tonio's laatste weken voor het ongeluk. Hen raadplegen is zijn manier om zin en betekenis te geven aan de dood van zijn zoon.

In een werk van fictie kunnen enkele terugblikken op het verleden van de hoofdpersoon, mits goed gekozen, volstaan om diens hele jeugd op te roepen. Dit aan Tonio gewijde geschrift zou pas compleet zijn als ik er al mijn dierbare en onwelgevallige herinneringen aan hem in kon neerleggen, liefst gevoegd bij die van door mij ondervraagde derden. (van der Heijden, 1053)

Die zoektocht naar het meervoudig perspectief is de rode draad doorheen het verwerkingsproces van de verteller. Het is zijn manier om Tonio in alle volledigheid en dus betrouwbaarheid op te nemen. Het thematiseert ook weer de theorie van Nünning en Booth die respectievelijk de inschatting van de betrouwbaarheid of de betrouwbaarheid van het meervoudige perspectief laten afhangen.

Voor het falende geheugen en het effect ervan op de betrouwbaarheid is de grootste spanning te vinden in het verlies van perspectief. In alle boeken wordt er na de dood gezocht naar een vermeerdering van perspectieven, met wisselend succes. De vertellers kaarten hun falende geheugen openlijk aan en dat brengt een vreemdsoortige betrouwbaarheid op gang. Toch zijn de boeken zo verteld dat er van een echte betrouwbaarheid zoals Booth het tekstueel ziet en Nünning volgens de ervaringskaders van de lezers ziet niet echt sprake. Kortom: de vertellers zijn zich bewust van hun singuliere visie op het verleden en brengen het in de openheid maar slagen niet in de vermeerdering en ondermijnen zo hun betrouwbaarheid.

Hoofdstuk 2 Het magische denken

Het magische denken onder dit deel betrouwbaarheid bouwt verder op de bekentenis van het magische denken van het voorgaande deel. Opnieuw gaat het dus over het projecteren van het verleden op het heden. Dat resulteert, zoals gezien, in een soort fantasie of wensdroom waar het ganse corpus mee in aanraking komt. Wanneer Manu Keirse het in *Helpen bij verlies en verdriet* over dromen heeft, benadert hij die dromen als een positief verwerkingsproces:

Dromen over de overleden persoon is een van de manieren waarop de rouw tot uiting kan komen. Voor sommigen spelen ze een belangrijke rol. In een droom kan men zoeken naar de overledene. Men kan hem zien en het gevoel hebben dat hij aanwezig is. Dromen geven iemand de kans om bezig te zijn met het verlies, om de realiteit onder ogen te zien en om herinneringen op te roepen.⁷

De droom is het domein van het individu waar het meervoudig perspectief niet bestaat. Het gaat om een persoonlijke voorstelling van een situatie waarbij de theorieën van Nünning, Booth en Herman & Vervaeck zoals eerder gezegd verenigbaar zijn. Voor de rouwliteratuur zijn de drie theorieën uitzonderlijk nuttig: Ansgar Nünning omdat de fantasie botst met die van het ervaringskader van de lezer waar in dit proza erg sterk op wordt gemikt. Wayne C. Booth omdat de erg expressieve verteller in de tekst aangeeft dat het om fantasie gaat en Herman & Vervaeck om hun genuanceerde schaal van onbetrouwbaarheid waarop de verteller zich beweegt door zijn interne verscheurdheid.

Julian Barnes beschrijft in *Levels of Life* hoe hij droomt over zijn overleden vrouw. Al in een van de eerste zinnen geeft hij aan dat hij zijn dromen als waarachtiger beschouwt dan zijn geheugen. De droom is immers getrouwer aan het beeld dat hij van haar wil behouden, voor een kort moment van illusie, tot de waarheid blijkt:

At first, improbably (but then where has probability gone in all of this?), dreams are more reliable, more secure, than memory. In dreams she arrives looking and acting very like herself. [...] This illusion lasts for a while. But then I think – or rather, since this is a dream, I know – that I must be inside a dream because, actually, she is dead. I wake happy at having had the illusion, yet dismayed at how truth has ended it; so I never try to re-enter that dream again. (Barnes, 123)

Dat het om een erg bewust proces gaat laat Barnes even verder zien. De dromen zijn zelf gegenereerd en moeten dus aan de principes en noden, die aan zijn brein zijn ontsproten, voldoen.

⁷ Keirse (2003) *Helpen bij verlies en verdriet*, p. 111

Het zijn uiterst rustgevende momenten in vergelijking met de echte wereld. De kortstondige projectie van het verleden op het heden is onhoudbaar door de pijnlijke waarheid. Barnes ontmaskert zijn dromen en magisch verlangen als deels onbetrouwbaar. Deels onbetrouwbaarheid omdat Barnes tekstintern expliciet aanduidt hoe hij deze dromen zelf als onbetrouwbaar maar wel troostend ziet:

She never reproaches or rebukes me, or makes me feel guilty or neglectful (though since I regard these dreams as self-generated, then I must also regard them as self-serving, even self-satisfied). Perhaps the dreams are as they are because there is enough regret and self-reproach in real, lived time. But they are always a source of comfort. (Barnes, 124)

In *The Year of Magical Thinking* klinkt het al vrij snel: *'I needed that first night to be alone. I needed to be alone so that he could come back. This was the beginning of my year of magical thinking.'* (Didion, 44) Dat ze moet overgeleverd zijn aan het enkelvoudig perspectief en dat meteen koppelt aan het magische denken is veelzeggend. De mogelijkheid dat haar man terugkomt wordt geopperd maar ook gekoppeld aan de onmogelijkheid ervan. Het magische denken is een tijdelijk uitschakelen van haar logische geest om de pijn te verzachten en zoals Keirse het in *Helpen bij verlies en verdriet* schrijft volstrekt normaal voor de rouw.⁸ Het bewustzijn van dat onlogische is ook vanaf het begin aanwezig:

I could not give away the rest of his shoes.
I stood there for a moment, then realized why: he would need shoes if he was to return.
The recognition of this thought by no means eradicated the thought. (Didion, 48)

Het bewustzijn over het magische denken en het tegelijk omarmen duidt op een ambivalente houding tegenover de eigen gevoelens en is opnieuw vanuit Keirse perfect verdedigbaar. De intensiteit van de gevoelens overvalt de rouwende en drijft hen alle kanten tegelijk op wat een continue beweegbaarheid op de schaal van betrouwbaarheid van Herman & Vervaeck mogelijk maakt:

Men wil een beroep doen op andere mensen om hulp en wil tegelijk alleen zijn met zijn gedachten en herinneringen. Men wil vergeten, loslaten en tegelijk herinneringen vasthouden. Men wil meester zijn over zijn verdriet en het tegelijk koesteren.
Deze innerlijke verdeeldheid is een teken van worsteling met de realiteit. Het is een willen en niet-willen, een zoeken naar en een vluchten voor. Rouwenden begrijpen vaak zichzelf niet meer in deze ambivalentie. (Keirse, 85)

Logboek van een onbarmhartig jaar is aanvankelijk ook ambivalent maar doet het magische denken, de verbeelding of illusie uiteindelijk af als onmogelijkheid. De illusie heeft de mogelijkheid nodig en in het geval van de feitelijkheid van de dood blijft er na verloop van tijd geen greintje twijfel over.

⁸ Keirse (2003) *Helpen bij verlies en verdriet*, p. 81

Palmen heeft het magische denken herkend als illusie, zoals gezien in het vorige deel, en kan het niet langer aangrijpen als troost.

Het is de ontzagwekkende feitelijkheid van de dood die voortdurend verbijstert, die de werkelijkheid onwerkelijk maakt. 'De niet-werkelijkheid als een nachtmerrie,' noemt C.S. Lewis het. Je weet dat je iemand nooit meer zult zien, maar het definitieve van het nooit meer is te absoluut voor de verbeelding. Het voldongen feit is de doodsteek voor de illusie. De verbeelding bestaat bij gratie van het onvolmaakte, het onaffe, het onbekende, en daardoor van het mogelijke. De verbeelding teert op de kans. Daarom blijft ze hangen in ongeloof om het kansloze feit. (Palmen, 140)

Zoals ik al een paar keer heb aangegeven maakt het verdwijnen van het magische denken de verteller steeds betrouwbaarder. Aanvankelijk is de reactie van de rouwende om zich allerlei gebruikelijke en troostende situaties in te beelden, te vinden in het ganse corpus. Beetje bij beetje groeit het besef van het illusionaire karakter ervan waarna de aha-erlebnis volgt. Zoals in het bovenstaande citaat van Palmen wordt de illusie dus herkend en daaropvolgend vermeden. Het troostende karakter ervan bleek te onecht en is niet langer voldoende voor de rouwende. Voor het magische denken geldt dus een soort langzame verschuiving van onbetrouwbaarheid naar betrouwbaarheid. In het deel *Bekentenis* klonk het nog: 'ik durf me niet te bewegen uit angst de illusie te verjagen.' (Palmen, 9); nu heeft dat plaatsgemaakt voor een meer heldere blik op die illusies en een hang naar echtheid van ervaringen.

Ook *Post Mortem* kent hetzelfde verloop van ontzuivering. De artsen ontnemen Emiel Steegman en diens vrouw Tereza telkens opnieuw de hoop als ze hun voorzichtige twijfel uiten over de revalidatie van Renée. Steegman verliest zich aanvankelijk nog in de what-if-analyses zoals: 'Het is een geweldige illusie: hoe meer ik schrijf, hoe beter Renée wordt. Haar redden door woorden op papier te slaan. Ik tik blind, speur intussen naar kleine veranderingen op haar gezicht, in haar hartslag.' (Terrin, 222) Die hoop verliest hij gaandeweg door de talloze tegenslagen. Het is een proces van ontzuivering die samengaat, zoals in *Logboek van een onbarmhartig jaar*, met de stijgende betrouwbaarheid. In plaats van de gestage stijging van betrouwbaarheid is er in *Post Mortem* echter eerder een pendelbeweging. Zijn laatste moment van magisch denken valt voor net nadat hij en Tereza te horen krijgen dat wat hun dochter is overkomen opnieuw kan gebeuren. Hij hoopt een 'parallele wereld' (Terrin, 294) te ontdekken om te ontsnappen aan de malaise:

Terwijl ik me tegen de automaat druk en de weg afsluit voor een wanhoopspoging van zijn arm, betast mijn rechterhand de zijkant, voel ik waar de gladde lakverf ophoudt, en raak ik de vlek aan. (Terrin, 294)

Het magische denken speelt vaak in op de geconstrueerde roman van Terrin. Het bovenstaande citaat is tevens de laatste zin gefocaliseerd vanuit Steegman. Dan komt de biograaf aan het woord, die op basis van wat hij krijgt het verhaal probeert te vervolledigen. Die clash tussen het laatste stuk magisch denken op basis van illusies en een nieuw perspectief op basis van documenten is een spel

van Terrin om aan te tonen hoe de biografie de schrijver nooit in zijn geheel zal kunnen vatten. Het is net dit spel dat de onbetrouwbaarheid van het singuliere perspectief volledig belicht.

In *Tonio* uit het magische denken zich in de reconstructie van de laatste weken van Tonio's leven. Zo probeert Adri net als de andere vertellers de dode te redden en de herinneringen levendig te houden. De zoektocht naar het meervoudig perspectief die ik al meermaals heb aangehaald staat ook hier centraal. Na de aanvaarding van zijn dood proberen ze er niettemin toch alles aan te doen om hem op een andere manier in leven te houden:

Minchen, wat hadden we nou besloten? Ons niet te verzetten tegen het verdriet om Tonio. Sterker, we zouden de zenuw open houden, de pijn liefst erger laten worden, omdat die onze laatste band met Tonio vormt. Als we hem alleen zo nog, via die snijdende pijn, levend kunnen houden, dan moeten we tot het uiterste proberen zo oud mogelijk te worden. We mogen niet te gauw door de dood van onze pijn afgesneden worden, want daar is het voortbestaan van Tonio niet bij gebaat. (van der Heijden, 1050)

Tonio eindigt met de vraag naar zin en betekenis, verwoord door Jenny, de vriendin van Tonio: 'Ja, ik geloof echt dat de doden een bepaalde energie voor ons achterlaten.' (van der Heijden, 1071) In dit boek wordt het magische denken eigenlijk nooit opgelost. Het is de manier van de verteller en diens omgeving om de dood van hun zoon Tonio een plaats te geven. Mede kan dat zijn omdat dat nodig is wanneer de gebruikelijke volgorde van de dood doorbroken wordt. Het magische denken blijft aanwezig en maakt de verteller tot een onbetrouwbare verteller. Ambivalentie is troef: enerzijds heb je de dagboekantekeningen waarop hij zich baseert en anderzijds is er de nooit ophoudende magische gedachte van de terugkomst of instandhouding van Tonio. De verteller problematiseert zichzelf door de paradox in zijn schrijven: de aanvaarding en het magische denken gaan niet samen.

Samenvattend: het einde van het magische denken of de herkenning ervan door de verteller leidt een verhoogde betrouwbaarheid in. De verteller is aanvankelijk overgeleverd aan het magische denken, daarna volgt er een periode van ambivalentie en uiteindelijk is er de doorbreking van de illusie wat tot nieuwe inzichten leidt. Nu is het ook duidelijk dat in het corpus daar verschillend mee wordt omgegaan, terwijl ze allen in dit stramien passen. *Levels of Life*, *The Year of Magical Thinking* en *Logboek van een onbarmhartig jaar* doorlopen het volledige stramien met de verhoogde betrouwbaarheid als uitkomst. *Post Mortem* eindigt met een magische gedachte en thematiseert zo de onbetrouwbaarheid en onbereikbaarheid van de ander. *Tonio* eindigt met zingeving: de magische gedachte wordt niet opgegeven en zo problematiseert de verteller zichzelf door zijn paradoxale houding tegenover de illusie. Nünning en Booth zijn het erover eens dat die paradoxale houding de basis vormt voor de beoordeling als onbetrouwbaar. Herman & Vervaeck is hier ook nuttig gebleken door de flexibiliteit in betrouwbaarheid die ik heb opgemerkt in elk van de boeken. Keirse heeft dan weer een praktische ervaringsgrond gegeven voor dit proces. Dat toonde aan dat het de rouw eigen is en niet enkel de rouwliteratuur, waardoor dat de geldigheid verleent aan het apart bespreken en behandelen van zowel de romaneske ingreep als het deel over fictionaliteit.

Hoofdstuk 3 De romaneske ingreep

In dit hoofdstuk bouw ik verder op de bekentenis van de romaneske ingreep en koppel ik dit aan de betrouwbaarheid van de verteller. Door de toetsing van het corpus aan de theoretische concepten tracht ik de grote lijnen te destilleren om mijn bevindingen te staven en de geleidelijke overgang naar het deel over fictionaliteit te maken. Dit hoofdstuk zal dus voornamelijk voor elk boek uit mijn corpus nagaan welke invloed de romaneske ingreep heeft op de betrouwbaarheid en zal enkele centrale vragen proberen te beantwoorden. Dat de vertellers ingrijpen in het boek heb ik al aangetoond maar nu is het de opdracht om daar conclusies en verbindingen bij te maken. Daar de meeste boeken in mijn corpus zich voorstellen als waarachtig maakt dat de romaneske ingreep bijzonder en tegenstrijdig met de narratieve belofte van het genre. De keuze om in te grijpen in de werkelijkheid zal dus leiden tot het gefictionaliseerde verslag ervan en dat zal botsen met de narratieve belofte.

Levels of Life maakt een letterlijk vliegende start: Barnes opent zijn boek met een erg lange beschrijving over de geschiedenis van de ballonvaart in 'The Sin of Height'. Tussen twee van de pioniers van de ballonvaart uit dat deel ontstaat een korte amoureuze relatie in 'On the Level'. Daarna pas komt het rouwdagboek van Barnes zelf aan de beurt in 'The Loss of Depth'. De structuur doet bevreemdend aan omdat de delen niet veel met elkaar lijken te maken hebben. Barnes heeft toch iets beoogd met deze romaneske ingreep: hij gebruikt veelvuldig beeldspraak steunende op de ballonvaart; citaten en historische feiten keren terug om zijn rouw allesomvattend te beschrijven. Wat Barnes poogt te doen is af te leiden van het terugkerende zinnetje: '*You put together two things that have not been put together before. And the world is changed.*' (Barnes, 8) Dat komt herhaaldelijk terug met lichte variaties als om verbindingen te maken tussen de geschiedenis van de ballonvaart, de amoureuze pioniers en zijn persoonlijk leven. Hoe dat herwerkt wordt in zijn persoonlijk verlies is merkbaar in het volgende citaat:

You put together two people who have not been put together before. Sometimes it is like that first attempt to harness a hydrogen balloon to a fire balloon: do you prefer crash and burn, or burn and crash? But sometimes it works, and something new is made, and the world is changed. Then, at some point, sooner or later, for this reason or that, one of them is taken away. And what is taken away is greater than the sum of what was there. This may not be mathematically possible; but it is emotionally possible. (Barnes, 87)

De romaneske ingreep is in die mate te vergoelijken als ze dient om de rouw dieper en echter te beschrijven volgens Barnes. Als dat gedaan wordt om andere redenen is dat niet geoorloofd en daar gaat Barnes tegenin, zoals in zijn reactie over *The Year of Magical Thinking* van Joan Didion.

Julian Barnes verwijt Joan Didion die *The Year of Magical Thinking* schreef in het essay 'For Sorrow There Is No Remedy' dat ze onbetrouwbaar is en dingen verzweege in haar boek, net als haar befaamde vriendin Joyce Carol Oates deed in *A Widow's Story*:⁹

There is another strange parallel between *The Year of Magical Thinking* and *A Widow's Story*. By the time each book came out, many readers would know one additional key fact not covered in the text. In Didion's case, the death of her daughter Quintana (which the author deals with in a subsequent edition); in Oates's, her remarriage to a neuroscientist, whose existence is hinted at rather coyly on the last page. You could argue that those writing about grief make their own literary terms more than most [...] (Barnes, 8)

Barnes zegt daardoor dat met het genre van de rouwliteratuur er expliciete beloften samenhangen. Alles moet als in een logboek vastgelegd worden; verzwijgen is verraad. De rouwliteratuur houdt er unieke literatuureisen op na: de rouwende heeft het laatste woord. Toch vindt Barnes dat met zulke verzwijgingen de lezer kan bepleiten dat de narratieve belofte gefnuikt wordt: 'However, some readers will feel they have a good case for breach of narrative promise.'¹⁰ Ook Barnes pleit dus voor de vereniging van de theorieën van Nünning en Booth. Onbetrouwbaarheid wordt door de lezer beoordeeld maar is tekstueel gegrond en aanwijsbaar.

Less the memory of an event than the memory of a photograph of the event. And nowadays – having lost height, precision, focus – we are no longer sure we trust photography as we once did. Those old familiar snaps of happier times have come to seem less primal, less like photographs of life itself, more like photographs of photographs. (Barnes, 142)

Logboek van een onbarmhartig jaar van Connie Palmen is dan weer veel opener over de onbetrouwbaarheid. De tekstuele aanwijsbaarheid van onbetrouwbaarheid waarvoor Booth staat is in dit boek erg groot. Connie Palmen compromitteert zichzelf voortdurend als verteller en vooral haar betrouwbaarheid komt in het gedrang. De bekentenissen van romaneske ingrepen zijn erg duidelijk een aanfluiting van het genre: 'Ik ga steeds meer terug in de tekst, om er iets van te maken. Het is verraad, bedrog, een schending van de belofte van het genre. Hoe kun je dit nog een logboek noemen?' (Palmen, 113) Palmen vertelt over de bekentenissen: 'Er is maar één reden om een dergelijke bekentenis te doen en dat is de ondermijning van de belofte van het genre.'¹¹ Dat is in overeenstemming met haar expliciete metafictionele uitspraken uit de roman:

Het bedrieglijke aan de narratieve belofte van dagboeken, logboeken, memoires en autobiografieën, is dat ze eerlijk zijn, dat ze de waarheid vertellen. Ik weet nu hoe het gaat. Ik weet dat je meer níet opschrijft dan wel. Ik weet dat je kronkelt en draait, dat je veel verzwijgt om jezelf en anderen te sparen,... (Palmen, 269)

⁹ Barnes (2011) *For Sorrow There Is No Remedy*, p. 2-3

¹⁰ Barnes (2011) *For Sorrow There Is No Remedy*, p. 9

¹¹ Palmen, persoonlijke e-mail, 1 april 2014

Dat Palmen kiest voor de benaming ‘logboek’ is dus veelzeggend. Ze beseft welke narratieve beloften samenhangen met de benaming en kiest er toch voor. Dat kan alleen maar begrepen worden doordat ze de status van het genre wil ondermijnen. De talloze romaneske ingrepen die gebeuren zijn daar goede voorbeelden van en bewijzen maar een ding: ze acht de literatuur zodanig sterk dat ze de werkelijkheid overheerst en kan buigen naar haar zin: *‘De macht van de dood, van zijn voorgoed voorbij, moet buigen voor de macht van de taal, voor het voor altijd dat de literatuur kan scheppen.’* (Palmen, 138)

Een van de voornaamste thema’s uit *Post Mortem* is de romaneske ingreep bij geschriften zoals dagboeken, rouwliteratuur, biografieën, enzovoort. Terrin problematiseert de interpretatie van biografen als het gaat over schrijvers door te zeggen dat ze nooit dichter zullen komen dan giswerk. Hoewel ze steunen op feiten zal er ontegensprekelijk altijd een deel interpretatie aan te pas komen, zoals dat alvast het geval is in deel drie van het boek. Dat Terrin, die zelf talrijke overeenkomsten deelt met Steegman, kiest voor een roman is in veel citaten opvallend. De overeenkomsten doen de lezer vaak neigen naar een gelijkschakeling tussen de auteur en de verteller, die erg veel kenmerken delen:

Nooit voordien had hij zich tijdens het schrijven van een roman om zijn leven bekommerd. [...] Steegmans gebrek aan herinneringen was mogelijk zijn enige, echte talent. Hij had het in menig interview trots verkondigd, het was zijn antwoord op de onvermijdelijke vraag naar het autobiografische gehalte van zijn werk. Hij was vrij. [...] Hij creëerde, en omdat hij verzon wat het verhaal beliefd, waren zijn boeken gestroomlijnd en precies. De schrijver viel nergens te bespeuren, hij was onzichtbaar [...] (Terrin, 64)

De extra laag die Terrin aan *Post Mortem* toevoegt en die het voor alle andere boeken uit mijn corpus meer tot literatuur maakt door het in een roman te gieten is bruikbaar. Ook Terrin put, net als Steegman uit zijn eigen leven en dat maakt de schrijver zichtbaar. Daardoor wordt Steegman verder in het boek ook een proces aangedaan: de schrijver wordt verantwoordelijk geacht voor de inhoud van zijn boeken. Zo zet Terrin zijn lezers een hak, die bij een interpretatie zoals de voorgaande altijd zullen botsen op Terrins uitgekende defensiemechanismen. Hij maakt, net als Steegman tijdens het proces, de vraag naar het autobiografische gehalte van het werk onmogelijk. Deze romaneske ingreep – het maken tot roman – is de meest symbolische en algemene die in mijn corpus te vinden is.

Uit de metafictionele passages van *Tonio* over de romaneske aspecten kan ook veel afgeleid worden. Net als de reconstructie van de feiten, construeert de verteller de requiem voor Tonio. De constructie als roman heeft de verteller opzettelijk gekozen: *‘Het aldus aangeleverde materiaal heb ik ondergebracht binnen een structuur die enigszins op die van een roman lijkt, in de hoop dat Tonio er, ondanks de leemten, zo veelkantig mogelijk uit oprijst.’* (van der Heijden, 1053) De romaneske ingreep wordt door de verteller vergoelijkt om Tonio levensechter te maken: *‘Ik moet, met aanwending van al mijn verworvenheden, laten zien hoe bijzonder zijn bestaan was...’* (van der Heijden, 758) Er zijn nog meer

instanties die aangeven dat de schrijver van dit requiem dingen ordent en plaatst met romaneske technieken:

Ik heb lang gezocht naar een herinnering aan Tonio waarmee ik dit requiem zou kunnen afronden.

In een werk van fictie kunnen enkele terugblikken op het verleden van de hoofdpersoon, mits goed gekozen, volstaan om diens hele jeugd op te roepen. Dit aan Tonio gewijde geschrift zou pas compleet zijn als ik er al mijn dierbare en onwelgevallige herinneringen aan hem in kon neerleggen, liefst gevoegd bij die van door mij ondervraagde derden. Het verlies maakt onverzadigbaar. Om het onmogelijke verlangen naar volledigheid te bestrijden heb ik het geheugen associatief z'n gang laten gaan. (van der Heijden, 1053)

Aan de hand van de laatste romans wordt duidelijk dat het concept fictionaliteit binnensluipt en daar aandacht aan gegeven moet worden. Er ontstaat een polemiek over hoe de feiten moeten worden weergegeven. Het is duidelijk dat elke roman van mijn corpus de werkelijkheid anders benadert en weergeeft. Wat ze delen is dat er romaneske ingrepen zijn in de weergave van de werkelijkheid: *Levels of Life* vertelt eerst een ander verhaal om er metaforiek aan te ontlenen, *The Year of Magical Thinking* vertelt niet alles volledig en doet afbreuk aan een zekere chronologie, *Logboek van een onbarmhartig jaar* ondermijnt bewust de belofte van het genre, *Post Mortem* is alleen al doordat het als roman gepresenteerd wordt en gelijkenissen vertoont met de auteur een toonbeeld van de romaneske ingreep en *Tonio* verraad hoe de verteller alles schikt en steunt op zijn literaire technieken om een groter effect te bereiken. Nu dat allemaal is geduid en gestaafd, is de overgang nodig naar het deel *fictionaliteit*. Daarin bespreek ik de relatie tussen werkelijkheid en fictie en alle mogelijke vervormingen die al aan bod gekomen zijn zullen daarin opnieuw in toenemende mate een theoretischer kader krijgen.

Deel 3 Fictionaliteit

Kijk, dat de werkelijkheid iemands fictie achtervolgt, probeert in te halen, en soms zelfs voorbijstreeft of, nog erger, overbodig maakt, daar moet elke schrijver rekening mee houden. [...]
Ik klaagde nooit. Alleen vandaag drong de werkelijkheid met zo'n obscene en vernietigende directheid mijn fragiel geconstrueerde wereld binnen dat ik nog slechts het hoofd kon buigen - of laten hangen. (van der Heijden, 111)

In het voorgaande deel heb ik aangetoond dat ten gevolge van de *Bekentenis* (deel 1) van het falende geheugen, het magische denken en de romaneske ingreep de betrouwbaarheid van de verteller in het gedrang komt. Dit laatste deel bouwt voort op de voorgaande twee en zal de relatie tussen werkelijkheid en fictie thematiseren. De vertellers in mijn corpus doen uitspraken over het proces van fictionaliseren van de werkelijkheid. Het bovenstaande citaat van Van der Heijden toont ook de omgekeerde beweging: de werkelijkheid haalt de fictie in of maakt ze zelfs overbodig. Dat dit deel een logisch vervolg is op het voorgaande deel vertaalt zich ook in de bespreking van de centrale concepten *het falende geheugen*, *het magische denken* en *de romaneske ingreep*. In het eerste hoofdstuk (*het falende geheugen*) bespreek ik hoe het wegvallen van de bouwstenen voor het weergeven van de werkelijkheid ruimte maakt voor een fictionele weergave. In het tweede hoofdstuk (*het magische denken*) toon ik aan hoe de vertellers een fictionele wereld kort laten primeren op de werkelijkheid. In het derde en laatste hoofdstuk (*de romaneske ingreep*) bepleit ik hoe de vertellers de werkelijkheid bewust meer fictioneel maken.

Het verschil tussen autobiografie en fictie is te vinden op het vlak van de auteur.¹² Voor de autobiografie vallen de verteller en de auteur samen in “*direct telling from the author to audience*”¹³ Zoals aangetoond in het voorgaande deel, is voor de autobiografie de onbetrouwbaarheid vaak een geval van confrontatie met de ervaringskaders van de lezer, althans volgens Nünning.¹⁴ Het is aan de lezer om te oordelen of de verteller al dan niet betrouwbaar is.¹⁵ Daarnaast claimt Dorrit Cohn dat er in autobiografieën momenten zijn waarop de verteller feiten uit de werkelijkheid anders voorstelt, waardoor het fictionaliseren in het werk en in de beleefde ervaringen sluipt.¹⁶ Ook Hayden White draagt bij aan die discussie in de (meta)geschiedschrijving, waarvan de autobiografie een

¹² Shen, D. (2011) *Unreliability*, § 41-42

¹³ Phelan, J (2005) *Living to Tell about It*, p. 67

¹⁴ Nünning (2007) *An Introduction to the Study of English and American Literature*, p. 121

¹⁵ Shen & Xu (2007) *Intratextuality, Intertextuality and Extratextuality: Unreliability in Autobiography versus Fiction*, p. 47-49

¹⁶ Cohn, D. (1999) *The Distinction of Fiction*

verschijningsvorm is. Zoals White in *The Content of the Form* stelt, is het voornaamste belang van geschiedschrijving de narratieve verbeelding die er onlosmakelijk aan verbonden is. Het verleden geeft de historiograaf of schrijver weer in een vertelling en daardoor zullen de feiten zich altijd vervormd schikken in een verhaal.¹⁷ Aan de hand van mijn corpus zal ik de theoretische concepten die ik hierboven kort heb weergegeven verder toetsen.

¹⁷ White, H. (1990) *The Content of the Form*

Hoofdstuk 1 Het falende geheugen

De conclusie van het hoofdstuk over *het falende geheugen* in het vorige deel was dat de vertellers zich bewust zijn van hun singuliere visie op het verleden en dat besef in de openheid brengen maar niet slagen in de verruiming van perspectief en zo hun betrouwbaarheid ondermijnen. In dit deel ga ik na hoe dat zich verhoudt tot de fictionaliteit. Het wegvallen van de bouwstenen (feiten en meerdere perspectieven) voor het weergeven van de werkelijkheid maakt ruimte voor een fictionele weergave. Voor opnieuw respectievelijk *Levels of Life*, *The Year of Magical Thinking*, *Logboek van een onbarmhartig jaar*, *Post Mortem* en *Tonio* ga ik na hoe de ontwikkeling van het wegvallen van de werkelijke weergave naar de opbouw van een fictionele weergave plaatsgrijpt. Uiteindelijk zal ik door de analyse van mijn corpus en de theoretische kaders stellen dat het falende geheugen niet alleen tot onbetrouwbaarheid maar - daarmee verbonden - ook tot fictionaliteit leidt.

In *Levels of Life* wordt uiteindelijk duidelijk wat de rouw met de verteller doet. Het geheugen faalt, alles wordt anders en dat uit zich in het verlies van tijd en ruimte. In het onderstaande citaat wordt dan ook meteen aangestuurd op ‘*a new geography, mapped by a new cartography*’ (Barnes, 108) waardoor de fictionele weergave mogelijk wordt:

Grief reconfigures time, its length, its texture, its function: one day means no more than the next, so why have they been picked out and given separate names? It also reconfigures space. You have entered a new geography, mapped by a new cartography. (Barnes, 108)

Het wordt duidelijk dat de standvastigheid op losse schroeven komt te staan: ‘*There is a grotesquerie to grief as well. You lose the sense of your existence being rational, or justifiable. You feel absurd...*’ (Barnes, 109) Daarop volgt de intrede van de fictionaliteit. Hoewel de dood eerst nog het einde van alle patronen inluit, overwint de noodzakelijke behoefte om zich opnieuw te hechten aan patronen:

Perhaps grief, which destroys all patterns, destroys even more: the belief that any pattern exists. But we cannot, I think, survive without such belief. So each of us must pretend to find, or re-erect, a pattern. Writers believe in the patterns their words make, which they hope and trust add up to ideas, to stories, to truths. This is always their salvation, whether griefless or griefstruck. (Barnes, 111-112)

Als schrijver is Barnes veroordeeld tot de patronen die zijn woorden maken. Fictie is een wezenlijk onderdeel van zijn bestaan als schrijver en dat is zijn waarheid en zijn redding. Voor Barnes gaat het om een houvast vinden in de chaos, hoe gefingeerd het hervinden van de patronen ook is. De lus is compleet: de verteller is van de fictie naar de werkelijkheid geslingerd en keert nu terug naar de fictie.

In *The Year of Magical Thinking* beschrijft ook Didion hoe het geheugen faalt en wat daarvoor in de plaats komt. Ze vreest voor het vertroebelen van het beeld van haar man en het beeld zal bovendien vervormen tot wat het meest dienstbaar is voor haar leven als weduwe:

I did not want to finish the year because I know that [...] certain things will happen. My image of John at the instant of his death will become less immediate, less raw. It will become something that happened in another year. My sense of John himself, John alive, will become more remote, even “mudgy,” softened, transmuted into whatever best serves my life without him. (Didion, 293)

Door de dood van haar man is Didion overgeleverd aan haar verbeelding, net als Barnes: de schrijvers doen het van nature. Door het verdwijnen van de herinnering ten gevolge van het falende geheugen komt er ook hier plaats voor een nieuwe invulling van de schrijver: er wordt fictie gecreëerd en daar is Didion zich bewust van. Hoewel het haar tweede natuur blijkt, is de fictie door haar singuliere en dus onbetrouwbare perspectief obsceen en doet het de dode geweld aan:

I am a writer. Imagining what someone would say or do comes to me as naturally as breathing. Yet on each occasion these pleas for his presence served only to reinforce my awareness of the final silence that separated us. Any answer he gave could exist only in my imagination, my edit. For me to imagine what he could say only in my edit would seem obscene, a violation. (Didion, 254)

De vorige twee boeken vinden ook in *Logboek van een onbarmhartig jaar* een bondgenoot. De meest herkenbare theorieën in dit hoofdstuk zijn die van Hayden White en Dorrit Cohn. De eerste neemt de hele zogenaamd objectieve geschiedschrijving op de korrel. Volgens White is het zo dat wanneer men schrijft over het verleden dat steeds in een narratieve vorm gebeurt, waardoor er narratieve elementen en eisen aan bod komen.¹⁸ Cohn bepleit dan weer specifiek voor het genre autobiografie dat er verschillende momenten zijn waarop het duidelijk is dat de feiten omgeruild worden voor fictie. De verteller stelt ze anders voor dan de werkelijkheid en daardoor treedt de fictie in het werk op.¹⁹ In het citaat van Connie Palmen is hetzelfde thema herkenbaar:

Het eigen geheugen is een verhalenmaker met jezelf als hoofdpersonage. Ieder ander personage is een bijfiguur die in jouw verhaal alleen een rol krijgt toebedeeld als hij de integriteit van het hoofdpersonage intact laat. Je stuit pas op de vervorming van je eigen ik-figuur als je jezelf opgevoerd hoort, of ziet, in de verhaalde herinneringen van anderen. Je wordt nooit herinnerd zoals je jezelf herinnert. Niet ten goede, en niet ten kwade. (Palmen, 269)

Daarnaast wordt in dit citaat nogmaals het belang van het verhalende aspect van eenieders geheugen benadrukt. Niet alleen bij zichzelf maar ook in het geheugen van anderen kan een

¹⁸ White, H. (1990) *The Content of the Form*

¹⁹ Cohn, D. (1999) *The Distinction of Fiction*

persoon zich vervormd (en dus net echter) zien. Het is Palmens openbaring wanneer ze merkt dat het geheugen ook zelfbeschermend is, als ze de *'integriteit van het hoofdpersonage intact laat.'* (Palmen, 269) Het is door dit fragment en de voorgaande analyse van *Levels of Life* en *The Year of Magical Thinking* duidelijk dat het geheugen faalt en daardoor de ruimte openlaat voor fictie. Die fictie is gericht op zelfbehoud: bij Barnes als redding, bij Didion onvermijdbaar en rustgevend maar gevaarlijk en bij Palmes als narratief maar vervreemdend.

In de roman *Post Mortem* klinkt al vrij vroeg in de roman een toespeling op dezelfde beweging: een gebrek aan herinneringen, het falende geheugen, is de wegbereider van de fictie. Het is opnieuw de gelaagdheid van Terrins boek dat het mogelijk maakt Steegman dit gedeelte leed te laten opperen. Nu Terrin (en Steegman) als schrijver hun eigen leven als vertrekpunt gebruiken, is de schrijver niet meer vrij. Dat leidt bij beide schrijvers, de reële en de fictieve, tot de vraag naar de autobiografische verantwoordelijkheid: voor Steegman het proces over Sandra V. en voor Terrin de overeenkomst met Steegman. Ze zijn beiden niet langer vrij en de schrijvers zijn niet langer 'onzichtbaar' zoals voordien:

Nooit voordien had hij zich tijdens het schrijven van een roman om zijn leven bekommerd. [...] Steegmans gebrek aan herinneringen was mogelijk zijn enige, echte talent. Hij had het in menig interview trots verkondigd, het was zijn antwoord op de onvermijdelijke vraag naar het autobiografische gehalte van zijn werk. Hij was vrij. [...] Hij creëerde, en omdat hij verzon wat het verhaal beliefd, waren zijn boeken gestroomlijnd en precies. De schrijver viel nergens te bespeuren, hij was onzichtbaar [...] (Terrin, 51)

Terrins keuze voor de roman is daardoor het resolute doordrijven van dezelfde beweging als bij de andere boeken uit mijn corpus. De gelijkenis is treffend maar bevindt zich op een ander niveau, niet in de roman zelf: ook Terrin gaat van fictie naar het autobiografische maar creëert al opnieuw fictie voor hij aan zijn boek begint. Hij hervindt zijn patronen, zoals Barnes het zegt, eerder dan de anderen. Het is Terrins manier om er iets van te maken, een manier om zich meer onzichtbaar te maken en zijn boeken meer gestroomlijnd en preciezer. Terrin plaatst zijn hele relaas in een fictioneel kader, wat de vermeende scheiding tussen fictie en werkelijkheid in autobiografieën compleet ondermijnt.

In *Tonio* wordt duidelijk hoe de aanvankelijk ongeschonden herinneringen worden gecorrumpeerd door Tonio's dood. In dezelfde lijn als de andere romans zal er door het wegvallen van de betrouwbare herinnering een nieuwe herinnering in de plaats moeten komen. Dat worden onzuivere herinneringen met een voorspellende functie, ze worden in het verhaal van Tonio's dood gepast en neigen zo naar fictie:

We kunnen ons wel blijven voorhouden dat we zijn leven tot aan 23 mei 2010 nog hebben om in de herinnering te koesteren, maar dat is niet meer hetzelfde leven dat we van nabij gekend hebben. Het is in al z'n verschijningsvormen aangetast door de dood die het afsneed. Geen

herinnering is meer puur en onbevagen. Het geheugen verstikt in de schaduw van Tonio's vroege einde, en de erin opgeslagen beelden raken in hun vorm en lichtheid aangetast. Het ergste: de ooit zo zuivere herinneringen worden met terugwerkende kracht verklikkers van de dood. (van der Heijden, 367)

Dezelfde kritiek op de herinnering komt even later: de rouwende verteller spreekt nu over 'bewegende beelden in ontbinding'. (van der Heijden, 368) De aantasting van het geheugen weerklinkt opnieuw en daarbij komt de finale opmerking dat de dood elke herinnering vervalst en van waarde ontdoet. (van der Heijden, 368) Dat vervalsen en ontwaarden duidt weer op het fictionele aspect van de nieuwe versie van de herinneringen. Ze verliezen hun werkelijke waarde van betrouwbaarheid en zijn verworpen tot niks anders dan wrang, lelijk en ontbonden:

Ook zonder die voorspellende kracht zijn veel van mijn herinneringen aan Tonio aangetast – al was het alleen maar omdat ik ze niet voor hem navertel, als weemoedige resten uit zijn jeugd, dingen die hijzelf vergeten is. Ik kan ze niet langer met hem delen, en dat maakt ze wrang en lelijk: bewegende beelden in ontbinding.

De dood vervalst en ontwaardt elke herinnering. (van der Heijden, 368)

Over het fictionele aspect van het falende geheugen is er in het corpus een sterke overeenkomst te merken. Bij elk boek uit mijn corpus is te merken hoe het geheugen faalt en hoe het verdwijnen van de oude herinneringen nieuwe herinneringen vereist. De nieuwe herinneringen zijn niet evenwaardig aan de oude, ze zijn minder betrouwbaar. Doordat ze minder betrouwbaar zijn, ervaart de verteller ze als vervormd en sluipt de fictie binnen. Het is bovendien opvallend hoe toepasbaar zowel Dorrit Cohn als Hayden White zijn op dit punt. Voor het hele corpus geldt immers dat er momenten zijn waarop te merken is dat fictie zijn weg zoekt in het geheugen in de lijn van de theorie van Cohn. White is dan weer toepasbaar doordat de narrativiteit van de nieuwe herinnering vooropstaat. De herinneringen moeten passen binnen een verhaal zoals bijvoorbeeld elke herinnering aan Tonio in het teken staat van zijn dood. Dit hoofdstuk kende een machteloze verteller: het geheugen faalt en de herinneringen ontglippen hem of haar. In stijgende lijn komt eerst de tussenpositie in *het magische denken* waar al iets meer macht en activiteit van de verteller uitgaat en uiteindelijk in *de romaneske ingreep* waar de macht en activiteit van de verteller zijn hoogtepunt kent.

Hoofdstuk 2 Het magische denken

Het hoofdstuk *het magische denken* uit het deel *Betrouwbaarheid* eindigde met de conclusie dat het einde van het magische denken of de herkenning ervan door de verteller een verhoogde betrouwbaarheid inluidt. De verteller is aanvankelijk overgeleverd aan het magische denken, daarna volgt er een periode van ambivalentie en uiteindelijk is er de doorbreking van de illusie, wat tot nieuwe inzichten leidt. In dit hoofdstuk ga ik na hoe de vertellers een fictionele wereld kort laten primeren op de werkelijkheid. Ze maken zo het rouwproces even draaglijker door de fictie te verkiezen boven de werkelijkheid. Dat moet evenwel genuanceerd worden: het bewustzijn en de sturing van de verteller bij het magische denken bevindt zich zoals eerder gezegd tussen het falende geheugen en de romaneske ingreep. De verteller gaat zich tegenover *het falende geheugen* iets meer bewust zijn en sturend kunnen zijn maar nog niet in de extreme mate als bij *de romaneske ingreep*.

In *Levels of Life* maakt de verteller de hele ontwikkeling van het magische denken met al zijn aspecten door. De verteller is zich bewust van het fictionele aspect van het magische denken maar verkiest die wereld kort boven de werkelijkheid om het rustgevende gevoel dat hij ervan krijgt:

She never reproaches or rebukes me, or makes me feel guilty or neglectful (though since I regard these dreams as self-generated, then I must also regard them as self-serving, even self-satisfied). Perhaps the dreams are as they are because there is enough regret and self-reproach in real, lived time. But they are always a source of comfort. (Barnes, 124)

Het is merkbaar in dit citaat hoe de verteller zich tegenover het falende geheugen bewuster is en hoe hij de werkelijkheid meer kan sturen. De verteller voert de dode op, hij heeft het bijvoorbeeld expliciet over 'ventriloquism' in het volgende citaat dat tevens de limieten van zijn fictionaliseren belicht: *'Though she always answers when I talk to her, there are limits to my ventriloquism. I can remember - or imagine - what she will say about something that has happened before, or is being closely repeated. But I cannot voice her reaction to new events.'* (Barnes, 135) Zoals gezegd in het vorige deel is de herkenning van het magische denken bij zichzelf een reden om de verteller uiteindelijk betrouwbaarder in te schatten. Ook de fictie die de verteller actief en bewust creëert en herkent, draagt bij tot zijn nieuwe ethiek of moraliteitsprincipes:

The paradox of grief: if I have survived what is now four years of her absence, it is because I have had four years of her presence. And her active continuance disproves what I earlier pessimistically asserted. Grief can, after all, in some ways, turn out to be a moral space. (Barnes, 134)

Vanzelfsprekend gaat de verteller in *The Year of Magical Thinking* ook praten over het magische denken. Didion beschrijft hoe ze het verleden als narratief beschouwt, zoals de theorie van Hayden

White beklemtoont.²⁰ Ze creëert net als de andere vertellers in mijn corpus fictie om de verhaalelementen te herschikken, om de uitkomst van de dood te veranderen:

It was deep into the summer, some months after the night when I needed to be alone so that he could come back, before I recognized that through the winter and spring there had been occasions on which I was incapable of thinking rationally. I was thinking as small children think, as if my thoughts or wishes had the power to reverse the narrative, change the outcome. In my case this disordered thinking had been covert, noticed I think by no one else, hidden even from me, but it had also been, in retrospect, both urgent and constant. (Didion, 45-46)

Hoewel de herkenning van het magische denken, zoals ik in het vorige deel al aangaf, een grotere betrouwbaarheid bewerkstelligt, blijft Didion zich vastklampen aan de fictie: *'The recognition of this thought by no means eradicated the thought. I have still not tried to determine (say, by giving away the shoes) if the thought has lost its power.'* (Didion, 48) Didion kiest er openlijk voor om te blijven geloven in haar zelfgecreëerde en dienstbare fictie. Alles is erop gericht om er een ander verhaal van te maken waarbij zelfbehoud en behoud van de overledene primeren. Pas helemaal op het einde van het boek, na een jaar rouw, kan ze volledig afscheid nemen van haar man en het magische denken: *'I also know that if we are to live ourselves there comes a point at which we must relinquish the dead, let them go, keep them dead. Let them become the photograph on the table.'* (Didion, 291)

Palmen verlaat in *Logboek van een onbarmhartig jaar* al vrij vlug het magische denken: *'De sensorische hallucinatie van de nacht is aangener. [...] ik durf me niet te bewegen uit angst de illusie te verjagen. Na een paar weken houdt ook dat op. Geen hand meer op mijn hoofd, geen illusies meer.'* (Palmen, 11) Het is niet dat ze het niet wil; het kan gewoon niet meer door de feitelijkheid van de dood. Die laat zodanig weinig ruimte voor de verbeelding open dat er geen fictie aan te pas kan komen volgens Palmen:

Het is de ontzagwekkende feitelijkheid van de dood die voortdurend verbijstert, die de werkelijkheid onwerkelijk maakt. 'De niet-werkelijkheid als een nachtmerrie,' noemt C.S. Lewis het. Je weet dat je iemand nooit meer zult zien, maar het definitieve van het nooit meer is te absoluut voor de verbeelding. Het voldongen feit is de doodsteek voor de illusie. De verbeelding bestaat bij gratie van het onvolmaakte, het onaffe, het onbekende, en daardoor van het mogelijke. De verbeelding teert op de kans. Daarom blijft ze hangen in ongelooft om het kansloze feit. (Palmen, 140)

Uiteindelijk komen Palmen en Didion toch op hetzelfde uit: de dode tot leven wekken lukt niet door het magische denken, dat ontmaskerd wordt als illusie. Het enige verschil is dat Palmen dit sneller herkent en daardoor eerder de betrouwbaarheid verkrijgt dat met die herkenning gepaard gaat alsook de berusting in de finaliteit van de dood:

²⁰ White, H. (1990) *The Content of the Form*

These fragments I have shored against my ruins. Magisch denken is jouw fictie opdringen aan een onverdraaglijk geworden werkelijkheid. Door een aantal zinnen eindeloos te herhalen, laat Didion ze werken als verdovende bezweringen, als toverformules waarvan de schrijfster verwacht dat, als ze ze maar vaak genoeg herhaalt, ze uiteindelijk de dode weer tot leven kunnen roepen. Het ontroerende aan *The Year of Magical Thinking* is dat het ook haar niet lukt. (Palmen, 214)

In *Post Mortem* toont Steegman zich ook vatbaar voor het magische denken. Als heel erg zelfbewust personage gaat de herkenning gepaard met het doorbreken van de illusie en het afscheid van het magische denken. Zo verkrijgt ook deze verteller de betrouwbaarheid na de herkenning:

Hoe langer ik erover nadenk, hoe groter de verbijstering. Ik voel mijn vingernagels in mijn handpalmen drukken, alsof ik met mijn roerloze vuisten mezelf te lijf ga. Ik druk harder, wil mijn huid doorboren, maar mijn nagels zijn niet lang genoeg, stomp. Belachelijk. Alsof dat iets zou veranderen, alsof een tuttige blijk van zelfhaat mij kan vrijpleiten. (Terrin, 237)

Steegman verliest zich in een soort causaal denken. Hij wil een pact sluiten, zichzelf op het spel zetten om een stuk van Renée te herwinnen. Dat die ruil onmogelijk is, heeft Steegman al gauw door, hoewel hij, als ongelovige, blijft hopen op een magische tussenkomst van God: *'Is de man in de wachtkamer God? Misschien treedt Hij één keer in een mensenleven op, een cameo. Misschien is Hij niet in alles, niet in alles tegelijk, maar zeer af en toe in één enkel iets. Nooit op verzoek, geen circusaap.'* (Terrin, 261) Ook hier gaat het om een kort primeren van de fictie, als instrument om de werkelijkheid te controleren, aan te passen naar de noden van zichzelf. Ook het schrijven is voor Steegman een manier om een deal te sluiten. Net als God is het schrijven een mediator om de hoopvolle fictie en de tragische werkelijkheid te verzoenen en voor Steegman de manier om zichzelf daar als actor in te zien: *'Het is een geweldige illusie: hoe meer ik schrijf, hoe beter Renée wordt. Haar redden door woorden op papier te slaan. Ik tik blind, speur intussen naar kleine veranderingen op haar gezicht, in haar hartslag.'* (Terrin, 241)

In *Tonio* is de niet-sturende rol van de verteller bij het magische denken erg duidelijk. Dat toont het duidelijke verloop en verschil van sturen en macht tegenover *het falende geheugen en de romaneske ingreep*:

Ik klaagde nooit. Alleen vandaag drong de werkelijkheid met zo'n obscene en vernietigende directheid mijn fragiel geconstrueerde wereld binnen dat ik nog slechts het hoofd kon buigen – of laten hangen. (van der Heijden, 111)

Het gaat erg duidelijk om de geconstrueerde wereld tegenover de werkelijkheid. De verteller is zich bewust van het verzonden aspect ervan maar blijft erop steunen. Doordat hij er zich bewust van is en er toch niks tegen onderneemt wordt deze verteller onbetrouwbaarder dan de anderen, zoals we al zagen in het deel *Betrouwbaarheid*.

De laatste dagen betrap ik mezelf erop dat ik, dagdromenderwijs, de ergste conflicten met Tonio aan het verzinnen ben. Het gebeurt altijd in vlagen van vermoeidheid en

verstandsbeneveling, als de waarheid omtrent zijn dood minder harde contouren krijgt. (van der Heijden, 962)

De spanning tussen het magische denken en de aanvaarding raakt nooit volledig opgelost en de verteller haalt de uiteindelijke gemoedsrust uit zingeving, het voortbestaan van het magische denken. Hier raakt de fictie nooit opgelost, hij raakt erin vast en het is de manier van de verteller en zijn vrouw om met de dood van hun zoontje om te gaan.

Minchen, wat hadden we nou besloten? Ons niet te verzetten tegen het verdriet om Tonio. Sterker, we zouden de zenuw open houden, de pijn liefst erger laten worden, omdat die onze laatste band met Tonio vormt. Als we hem alleen zo nog, via die snijdende pijn, levend kunnen houden, dan moeten we tot het uiterste proberen zo oud mogelijk te worden. We mogen niet te gauw door de dood van onze pijn afgesneden worden, want daar is het voortbestaan van Tonio niet bij gebaat. (van der Heijden, 1050)

Samenvattend: niet bij elk boek uit mijn corpus raakt het magische denken en het daarmee gepaard gaande verkiezen van de fictie boven de werkelijkheid opgelost. Hoewel dat bij *Levels of Life*, *The Year of Magical Thinking*, *Logboek van een onbarmhartig jaar* wel zo is, lukt dat maar deels bij *Post Mortem* en moeizaam in *Tonio*. Het einde van het magische denken gaat vaak gepaard met de aanvaarding van de werkelijkheid, van de dood. Het is meteen ook het einde van de creatie van fictie en de narratie die aanvankelijk hielpen bij de rouw en dat verleent de vertellers dan ook een verhoogde betrouwbaarheid. Daarnaast was merkbaar hoe de vertellers het bij *het falende* geheugen nog eerder hadden over 'binnensluipen' en nu bij *het magische denken* over 'binnendringen'. Het doet vermoeden dat de climax naar 'binnenlaten' bij *de romaneske ingreep* zal plaatsvinden.

Hoofdstuk 3 De romaneske ingreep

In het sluitstuk van deze thesis staat de fictionaliteit bij de romaneske ingreep centraal. De vertellers maken de werkelijkheid bewust fictioneler en er ontstaan gelijkenissen en verschillen over hoe die werkelijkheid moet worden weergegeven. Daarbij richt ik me dus vooral op de expliciet metafictionele uitspraken (werkintern en werkextern) in de boeken uit mijn corpus. Aan de hand daarvan zal ik een algemene stelling opwerpen over de romaneske ingreep van de vertellers in de rouwliteratuur. Zoals eerder aangegeven benadruk ik hier de vertellers omdat er bij de romaneske ingreep in extreme mate macht en sturing van de verteller uitgaat. De betrouwbaarheid en de verwerking tot fictie hebben ze bijgevolg in eigen handen. Wat dat voor verdere gevolgen heeft zal duidelijk blijken na de analyse van mijn corpus.

Barnes schrijft in zijn essay 'For Sorrow There Is No Remedy' enkele expliciete commentaren over de rouwliteratuur. Aan de ene kant onderschrijft Barnes de rouwliteratuur en diens onbetrouwbaarheid met veelzeggende zinnen als: *'But there can be no general rules, nor standard time-scale. Those pesky neurons just can't be relied upon.'*²¹ Barnes gaat nog verder door te verklaren waarom precies de normale criteria voor de betrouwbaarheid niet gelden voor de rouwliteratuur:

In some ways, autobiographical accounts of grief are unfalsifiable, and therefore unreviewable by any normal criteria. The book is repetitive? So is grief. The book is obsessive? So is grief. The book is at times incoherent? So is grief.²²

Barnes stelt wel grenzen aan de uitzonderlijke positie van de rouwliteratuur. Eerst start hij nog voorzichtig met: *'You could argue that those writing about grief make their own literary terms more than most.'*²³ maar daarna zegt hij dat bijvoorbeeld Didion niet had mogen verzwijgen dat ook haar dochter stierf wanneer haar boek eindigt. Dat is enigszins in tegenstrijd met zijn eerdere stelling dat verdriet zowel tijd als ruimte onbetrouwbaar maakt: *'Grief dislocates both space and time. The grief-struck find themselves in a new geography, where other people's maps are only ever approximate. Time also ceases to be reliable.'*²⁴ Barnes thematiseert dat ook in *Levels of Life* door te wijzen op het verdwijnen van (het geloof in) patronen bij de rouwende schrijver. Nieuwe patronen moeten desnoods geacteerd worden en leiden tot verhalen en waarheden (meervoud). De fictie die zo gecreëerd wordt is enerzijds waarheid maar tevens fictioneel.

²¹ Barnes, J. (2011) *For Sorrow There Is No Remedy*, p. 7

²² Barnes, J. (2011) *For Sorrow There Is No Remedy*, p. 6

²³ Barnes, J. (2011) *For Sorrow There Is No Remedy*, p. 8

²⁴ Barnes, J. (2011) *For Sorrow There Is No Remedy*, p. 7

Perhaps grief, which destroys all patterns, destroys even more: the belief that any pattern exists. But we cannot, I think, survive without such belief. So each of us must pretend to find, or re-erect, a pattern. Writers believe in the patterns their words make, which they hope and trust add up to ideas, to stories, to truths. This is always their salvation, whether griefless or griefstruck. (Barnes, 110)

In *The Year of Magical Thinking* komt Didion uiteindelijk vrij scherp terug op haar schrijven van de eerste acht maanden na de dood van haar man. Dat ze daarin probeert om de tijd om te keren heb ik aangetoond in het deel *Bekentenis* maar voor dit deel verdient een andere zin meer aandacht:

I realized that since the last morning of 2003, the morning after he died, I had been trying to reverse time, run the film backward.

It was now eight months later, August 30, 2004, and I still was.

The difference was that all through those eight months I had been trying to substitute an alternate reel. Now I was trying only to reconstruct the collision, the collapse of the dead star.

(Didion, 242)

Ik wil hier de nadruk leggen op het verschil dat Didion maakt tussen de eerste acht maanden en het heden van het bovenstaande citaat. De periode meteen na de dood van haar man was anders voor haar schrijven omdat ze een alternatieve werkelijkheid probeerde te creëren. Het blijkt een rode draad doorheen het corpus om als schrijver met fictie te reageren op de eindigheid van de dood. Dat Didion na die acht maanden meteen een betrouwbaar en volledig verslag geeft is ook niet het geval. Zoals ik in het deel *Betrouwbaarheid* en in de vorige paragraaf heb gesuggereerd is er daardoor een kritiek gekomen van Barnes op het onvolledige werk van Didion. Daarvoor heeft ze zich misschien wel werkindern ingedekt door te benadrukken hoe zijn inderdaad haar eigen literatuurnormen maakt:

I have been a writer my entire life. As a writer, even as a child, long before what I wrote began to be published, I developed a sense that meaning itself was resident in the rhythms of words and sentences and paragraphs, a technique for withholding whatever it was I thought or believed behind an increasingly impenetrable polish. The way I write is who I am, or have become, yet this is a case in [...] which I need whatever it is I think or believe to be penetrable, if only for myself. (Didion, 11)

Bij Palmen is dezelfde beweging in *Logboek van een onbarmhartig jaar* merkbaar, maar dan in de andere richting. Eerst is ze overgeleverd aan niet meer dan schabouwelijke aantekeningen in haar logboek. De aantekeningen dienen enkel het herinneren en krijgen geen structuur mee:

Ik maak deze aantekeningen tegen het afscheid van het vergeten, omdat ik geen afscheid meer verdraag. Schrijven kun je het niet noemen. Schrijven doe je als je een vorm hebt gevonden, een structuur die de zinnen onderling verbindt, een span ideeën dat ze bijeenhoudt, aanjaagt en stuurt. Deze teugelloze aantekeningen verdienen de naam niet. (Palmen, 13)

Dat is te wijten aan de onmogelijkheid om te ontsnappen aan de vorm van het genre. Palmen noemt het een gebrek aan literaire varianten:

Zo veel literaire varianten vallen er niet te bedenken voor de toestand waarin de rouwende neergesmeten is. Je bent naakt, je bent gek. Wat in je hoofd omgaat valt met de beste wil geen denken te noemen, het is een hardnekkige herhaling van hetzelfde in de hoop dat de repeterende breuk eens een andere som oplevert dan nul, niks. En dat doet hij niet. Het kost me moeite hetzelfde verhaal steeds opnieuw te lezen, ook al wijken aanpak, stijl, structuur van het verhaal van de dood nog zo af van de mijne. Het blijft hetzelfde verhaal. (Palmen, 218)

Uiteindelijk zet ook Palmen de betrouwbaarheid en de rechtlijnige relatie tussen werkelijkheid en fictie op losse schroeven. Meer nog: Palmen noemt het bedrieglijk: *'Het bedrieglijke aan de narratieve belofte van dagboeken, logboeken, memoires en autobiografieën, is dat ze eerlijk zijn, dat ze de waarheid vertellen. Ik weet nu hoe het gaat. Ik weet dat je meer níet opschrijft dan wel.'* (Palmen, 269) Door de romaneske ingreep heeft ze het gevoel van een zege, ze verkiest uiteindelijk de macht van de taal en literatuur boven die van de dood:

Tegenover het altijd van de dood staat het altijd van de literatuur. Naast het genot van de literaire ingreep onderga ik de trieste euforie van een zege. [...] De macht van de dood, van zijn voorgoed voorbij, moet buigen voor de macht van de taal, voor het voor altijd dat de literatuur kan scheppen. (Palmen, 138)

Bij *Post Mortem* heeft Terrin de keuze gemaakt om alles in een fictioneel kader te plaatsen met een rijke en veelzijdige mise-en-abyme. Terrin laat de fictie bijgevolg meer voorgaan op de werkelijkheid dan de andere vertellers. Nochtans zijn door de talloze kruisverwijzingen en de overeenkomsten onmiskenbaar heel wat feiten uit de werkelijke wereld overgenomen. In plaats van de werkelijkheid het overgewicht te geven, overheerst de fictie dus. Uit een interview blijkt dat Terrin beoogde om iets anders te schrijven dan 'een tweede *Schaduwkind*':

Er was geen andere manier, het diende zich zo aan. Ik besloot niet zelf de thriller te schrijven die ik al in mijn hoofd had, maar de laag Steegman toe te voegen. Alles klopte. Het had geen zin een tweede *Schaduwkind* te schrijven, P.F. Thoméses non-fictieverhaal over zijn jonggestorven dochttertje. Toch wou ik het vertellen. Als ik morgen sterf, dacht ik, dan heeft Renée tenminste dit boek dat ze later kan lezen. Over hoe groot mijn liefde voor haar is. Over mijn liefde voor de literatuur. Ik wil dat ze dat weet als ik verdwenen ben.²⁵

*'Het had geen zin een tweede Schaduwkind te schrijven'*²⁶ laat zien hoe Terrin het non-fictionele rouwverhaal die de lezer al kan kennen wil ondermijnen. De grenzen tussen fictie en werkelijkheid worden opzettelijk onscherp gemaakt om de schrijver via zijn vak weer te geven. Terrin kiest ervoor

²⁵ Vullings, J. (2012) *Schrijver Peter Terrin: 'Zulk verdriet knauwt aan je'*. Interview met Peter Terrin voor Vrij Nederland.

²⁶ Vullings, J. (2012) *Schrijver Peter Terrin: 'Zulk verdriet knauwt aan je'*. Interview met Peter Terrin voor Vrij Nederland.

om het verhaal in een fictieel kader te plaatsen omdat zowel zijn dochtertje als de fictie een wezenlijk deel van zijn leven uitmaken en dat ook zo moet weergegeven worden. Het boek is duidelijk een poging om de twee geliefden, zijn dochter en de literatuur, tezamen vast te leggen, voor wanneer ook hij verdwenen is.

Ten slotte is er *Tonio* waarin de verteller, zoals voorheen gezegd, zijn onbetrouwbaarheid nooit lijkt op te lossen. De keuze is die van de fictie, om zijn zoon levend te houden: de verteller neigt uiteindelijk naar een religieuze beschouwing van zijn schrijven. Toch blijven ook de technieken die hij als schrijver bezit om de werkelijkheid meer fictieel te maken belangrijk: *'Het aldus aangeleverde materiaal heb ik ondergebracht binnen een structuur die enigszins op die van een roman lijkt, in de hoop dat Tonio er, ondanks de leemten, zo veelkantig mogelijk uit oprijst.'* (van der Heijden, 1053) Het lijkt enigszins op een roman, met dezelfde intentie als de anderen: de dode te laten herrijzen en herinneren.

'Met een requiemachtig boek kan ik twee kanten op,' zei ik. 'Over twee, drie jaar schrijven... of over vijf... en dan krijgt het een retrospectief karakter. Een terugblik op wat er toen, jaren terug, aan verschrikkelijks gebeurd is. Een herwaardering van het verdriet, zoals het achteraf wordt ervaren. Hoe de levens van de direct betrokkenen zijn veranderd. Als ik het nu schrijf, deze zomer al, wordt het een verslag van binnenuit. (van der Heijden, 724)

Van der Heijden kiest voor het laatste wat impliceert dat hij alles uit de kast zal moeten halen om Tonio ten volle te beschrijven, een gelijkaardige bedenking als die van Terrin. Het gaat om nieuwe technieken om los te komen van een louter reële beschrijving en een voor hem waarachtiger maar ook fictiever portret te bereiken. Dat is *'allemaal poëticaal geleuter.'* (van der Heijden, 725) om niks anders te doen dan *'hem, met woorden en beelden, naar zijn vroegere leven terug te kunnen toveren.'* (van der Heijden, 726)

Ik moet, met aanwending van al mijn verworvenheden, laten zien hoe bijzonder zijn bestaan was, en hoe bijzonder de betekenis ervan nog steeds is. Het betekent dat ik boven op mijn bestaande capaciteiten nieuwe technieken moet ontwikkelen – om hem niet zomaar levendig te beschrijven, maar hem in heel zijn levendigheid terug te halen. (van der Heijden, 758)

De schrijvers laten door de romaneske ingreep de fictie bewust in het werk toe. Steeds maakt het voor de schrijver een voller, maar fictioneler portret van de dode mogelijk. De geïmpliceerde narratieve belofte van betrouwbaarheid en probleemloze relatie tussen het boek en de werkelijkheid wordt ondermijnd en de grenzen van het genre worden opengetrokken. In plaats van beschrijvingen van de werkelijkheid krijgen we in elk boek een vermenging van fictie en werkelijkheid. Dat geeft voor de schrijvers telkens een surplus dat te danken is aan de fictie of het nu gaat om de eeuwigheid, de vrijheid of de liefde die literatuur bewerkstelligt. De nieuwe meer fictionele manieren om om te gaan met het verlies komt de veelzijdig van de rouwliteratuur ten goede.

Conclusie

Aan de hand van drie inhoudelijke bewegingen die ondersteund zijn door de structuur van mijn thesis geef ik het resultaat van mijn thesis beknopter weer. De eerste beweging, steunende op elke vraag die het voorgaande deel doet rijzen, is die van deel 1 *Bekentenis* naar deel 2 *Betrouwbaarheid* naar deel 3 *Fictionaliteit*. Als er in mijn corpus telkens wordt bekend dat de verteller niet altijd betrouwbaar is, moet dat eerst worden aangetoond met tekstueel bewijs. Het is duidelijk gebleken door deel 1 dat voor elk van de boeken van mijn corpus de verteller zichzelf compromitteert door te duiden op het falende geheugen, het magische denken of de romaneske ingreep. Daarna heb ik in deel 2 die onbetrouwbaarheid aangetoond en genuanceerd aan de hand van dezelfde concepten door middel van theorie en citaten. Uiteindelijk is de onbetrouwbaarheid aan de fictionaliteit gekoppeld in deel 3 doordat de vertellers onbetrouwbaar worden wanneer er fictie in het werk sluipt.

De tweede beweging is die binnen elk deel van hoofdstuk 1 *het falende geheugen* naar hoofdstuk 2 *het magische denken* naar hoofdstuk 3 de romaneske ingreep. Zoals al duidelijk is aangegeven in het laatste deel is er toenemende macht en sturing per hoofdstuk. *Het falende geheugen* is iets wat de verteller overkomt, zonder dat hij of zij daar in kan sturen. De enige mogelijke reactie is om alles neer te schrijven opdat het vergeten, het tweede verlies, zo minder pijnlijk wordt. *Het magische denken* is iets waar de verteller zich al meer bewust van is van de fictionaliteit. Toch gaan de vertellers in mijn corpus er zich tijdelijk in nestelen door het rustgevende effect van de illusies. *De romaneske ingreep* is het summum van de macht en de sturing van de vertellers. Het is hun manier om fictie in het werk te laten sluipen naar eigen goeddunken. Zo kunnen ze de harde werkelijkheid verzachten en als schrijver iets toevoegen wat hen dagelijks bezighoudt: de fictie. Zo ondermijnen ze tevens de betrouwbaarheid van de verteller en daardoor het genre van de autobiografische rouwliteratuur.

De derde beweging is die binnen het hoofdstuk van boek naar boek. *Levels of Life* van Julian Barnes, over de dood van zijn vrouw, kende de volledige beweging van verlies van details door het falend geheugen naar de illusoire invulling ervan door het magische denken en het meer gecontroleerde romaneske ingrijpen. *The Year of Magical Thinking* van Joan Didion bood dan weer een uitstekend voorbeeld van de onbetrouwbaarheid omdat Barnes in *For Sorrow There Is No Remedy* expliciet kritiek had op het weglaten van de chronologie. *Logboek van een onbarmhartig jaar* van Connie Palmen stond ook niet toevallig in het midden: het was het meest metafictionele boek van mijn corpus. Palmen onderzoekt de rouwliteratuur en stuurt haar eigen poëtica voortdurend bij al schrijvend waardoor alle pendelbewegingen en dilemma's expliciet werden aangegeven. Dat maakte haar boek tot een uitzonderlijk dienstbaar boek voor algemene en veelzeggende citaten en

duidelijke probleemstellingen met tastbaar bewijs. *Post Mortem* van Peter Terrin toonde hoe ver die fictie kon gaan in autobiografische literatuur. Terrin doet dat net als Van der Heijden om er een vollediger portret van te maken maar daarenboven ook om de liefde voor de literatuur mee te nemen in zijn roman. *Tonio*, ten slotte, was een voorbeeld van hoe het magische denken of de onbetrouwbaarheid in tegenstelling tot de andere boeken in mijn corpus nooit volledig opgelost raakt. Andere vertellers herkennen het probleem en kaarten het aan wat voor een gedeeltelijke betrouwbaarheid zorgt. De verteller in *Tonio* kent een onaffe ontwikkeling, maar dat is precies ook een nuance op de claim naar algemene geldigheid van mijn these. Mijn corpus heeft duidelijk gemaakt dat ze het genre van de autobiografische rouwliteratuur openlijk ondermijnen maar daar zijn natuurlijk telkens nuances of verschillen in te vinden.

In ieder geval kan deze literaire lezing van rouwliteratuur de lezer iets leren over zowel de rouw als de betrouwbaarheid van vertellers. Het gaat er om patronen en mechanismen te herkennen en te toetsen aan meerdere werken om er iets van te leren. In elk verschil, overeenkomst of nuance schuilt een surplus aan betekenis voor de lezing van mijn corpus. Verder onderzoek kan ingaan op de botsing tussen de verschillende delen: is de bekentenis van onbetrouwbaarheid uiteindelijk een vorm van betrouwbaarheid? En is de gefictionaliseerde werkelijkheid niet de werkelijkheid voor de schrijver? Ook de concepten *het falende geheugen*, *het magische denken* en *de romaneske ingreep* kunnen in de rouwliteratuur verder bestudeerd worden en vergezeld worden van nieuwe concepten die het patroon van de vertellers verrijken. Evengoed kunnen extra boeken, zowel de kernwerken van de rouwliteratuur als de periferie, door hun overeenkomsten en verschillen een genuanceerdere conclusie opleveren. Ik laat, door de veelzeggende citaten die ik net heb geloofd, deze thesis eindigen met een conclusie van Connie Palmen: *‘Er is maar één reden om een dergelijke bekentenis te doen en dat is de ondermijning van de belofte van het genre. Geschriften die zich presenteren als autobiografisch, als memoires, als bekentenissen an sich, impliceren dat ze de lezer de waarheid zullen vertellen en, zoals ik al in De wetten (1991) schreef: tussen de waarheid en het schrijven botert het niet.’*²⁷

²⁷ Palmen, persoonlijke e-mail, 1 april 2014

Bibliografie

CORPUS

Palmen, C. (2011) *Logboek van een onbarmhartig jaar*. Amsterdam: Prometheus. E-book, pp. 422.

Terrin, P. (2012) *Post Mortem*. Utrecht: De Arbeiderspers. E-book, pp. 382.

Barnes, J. (2013) *Levels of Life*. Londen: Random House UK. E-book, pp. 157.

Didion, J. (2005) *The Year of Magical Thinking*. New York: Vintage Books. E-book, pp. 305.

Van der Heijden, A. F. Th. (2011) *Tonio*. Amsterdam: De Bezige Bij. E-book, pp. 1076.

SECUNDAIR

Booth, W. C. (1961) *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press. pp. 572.

Nünning, A. (2007) *An Introduction to the Study of English and American Literature*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag GmbH. pp. 199.

Herman, L. & Vervaeck, B. (2001) *Vertelduivels*. Nijmegen: Vantilt. pp. 221

Keirse, M. (2003) *Helpen bij verlies en verdriet*. Tiel: Lannoo. E-book. pp. 674

Barnes, J. (2011) *For Sorrow There Is No Remedy*. Essay in The New York Review of Books. pp. 9

Gepubliceerd op 7 april 2011, geraadpleegd op 3 oktober 2013:

<http://www.nybooks.com/articles/archives/2011/apr/07/sorrow-there-no-remedy/>

- White, H. (1990)** *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: John Hopkins University Press. pp. 264
- Shen, D. (2011)** *Unreliability*. The Living Handbook of Narratology. Hamburg: Hamburg University Press. Geraadpleegd op 4 december 2013 op:
http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Unreliability#Works_Cited
- Phelan, J (2005)** *Living to Tell about It*. Ithaca: Cornell University Press. pp. 256
- Shen, D. & Xu, D. (2007)** *Intratextuality, Intertextuality and Extratextuality: Unreliability in Autobiography versus Fiction*. *Poetics Today* 28.1. pp. 43-88.
- Cohn, D. (1999)** *The Distinction of Fiction*. Baltimore: John Hopkins University Press. pp. 208
- Vullings, J. (2012)** *Schrijver Peter Terrin: 'Zulk verdriet knauwt aan je'*. Interview Vrij Nederland. Gepubliceerd 29 oktober 2012, geraadpleegd op 13 mei 2014 op:
<http://blogs.vn.nl/boeken/fictie/schrijver-peter-terrinn-zulk-verdriet-knauwt-aan-je/>