

DE BESCHERMING VAN EEN BOEKMONUMENT

Een retorische benadering van de performativiteit van Nederlandse autobiografische kinderdoodliteratuur

K.C. (Klaas) la Roi
Studentnummer: 0809993
E-mailadres: klaaslaroi@gmail.com

MA-scriptie
Begeleider: Dr. R.A.M. (Rick) Honings
Tweede lezer: Dr. E.A. (Esther) Op de Beek
Aantal credits (ECTS): 20
Datum: 12 juni 2017

Opleiding Neerlandistiek
Specialisatie Moderne Nederlandse Letterkunde
Universiteit Leiden



Alles van waarde is weerloos
wordt van aanraakbaarheid rijk
en aan alles gelijk

Lucebert

Voor Marieke Kettlitz

(17 juni 1989 – 3 februari 2013)

INHOUDSOPGAVE

Inleiding	4
1 Theoretisch kader	11
1.1 Representaties van kinderdood	11
1.2 Definitieproblemen van autobiografische kinderdoodliteratuur	13
1.3 Autobiografisme en de taalhandelingstheorieën	16
1.4 Performativiteit en retorica	20
1.5 Methode en corpus	24
2 ‘Jij bent op verboden terrein! Weg jij!’	
<u>Exploitatie van de identiteit van het kind</u>	27
2.1 <i>Tonio. Een requiemroman</i> van A.F.Th. van der Heijden	28
2.2 <i>Gebr.</i> van Ted van Lieshout	39
2.3 Conclusie	47
3 ‘De wereld waar we zonder haar niet bijkunnen.’	
<u>Afwezigheid van de herinneringen</u>	49
3.1 <i>Schaduwkind</i> van P.F. Thomése	50
3.2 <i>Een roos van vlees</i> van Jan Wolkers	54
3.3 Conclusie	61
4 ‘Zaagt ge ooit een Moeder kalm, by ‘t lijkjen van haar kind?’	
<u>Excessiviteit van de rouwexpressie van vrouwen</u>	64
4.1 De poëzie van Katharina Wilhelmina Bilderdijk-Schweickhardt	65
4.2 <i>Contrapunt</i> van Anna Enquist	71
4.3 Conclusie	77
Conclusie	79
Bibliografie	81

INLEIDING

Wie een gelukkig mens bij een graf wil zien, zal zich onder archeologen moeten begeven. Toen in 2013 een archeologisch team een tand in de grond aantrof op een belangrijke historische plek, wisten ze dat ze misschien gingen vinden waar historici, theologen, arabisten, classici, mede-archeologen en vele anderen al decennia naar zochten: graven van Filistijnen. Deze ene tand in de grond leidde drie jaar later tot de blootlegging van de graven van 211 individuen, zoals te zien is op het voorblad.¹ Het waren de graven van Filistijnse mannen, vrouwen, kinderen, allemaal behorend tot het mystieke en gevaarlijke Bijbelse volk waar tot dan toe nog maar weinig over bekend was. Op het moment dat ik bezig was met mijn scriptieonderzoek, las ik toevalligerwijs over de opgravingen en mijn interesse werd direct gewekt, doordat er met de kindergraven iets bijzonders aan de hand was. Deze graven hadden namelijk allemaal dezelfde eigenschap: ze hadden een beschermlaag. De lichamen van de kinderen lagen bedekt onder gebroken potscherven die als een deken over hen waren uitgespreid, terwijl de graven van volwassenen dit niet hadden. Op de voorbladfoto is de schervenlaag er al af gehaald en de onderzoeker probeert de botten van het lichaampje voorzichtig bloot te leggen. Deze opgraving werd voor mij een metafoor voor mijn onderzoek naar autobiografische kinderdoodliteratuur: ik ben namelijk op zoek gegaan naar zulke beschermlagen in de literaire monumenten die auteurs oprichten voor hun overleden kind.

In de literatuur is de thematiek van het overleden kind tot een eigen genre uitgegroeid: kinderdoodliteratuur. Binnen de literatuurwetenschap is de afgelopen jaren de aandacht hiervoor toegenomen. De Nederlandse literatuur kent verschillende klassiekers over dit tragische thema. Bij de meeste mensen zal direct *De kleine blonde dood* (1985) van Boudewijn Büch of de nog recent verfilmde *Tonio. Een requiemroman* (2011) van A.F.Th. van der Heijden te binnen schieten, maar ook het canonieke gedicht ‘Kinder-lyck’ van Joost van den Vondel uit 1632 is nog altijd bekend gebleven. Het verliezen van een kind is een ervaring waar schrijvers niet omheen kunnen. De vraag rijst wat schrijvers motiveert om hun rouw om te zetten in een roman, verhaal of gedicht. Welk schrijfmotief schuilt er achter autobiografische kinderdoodliteratuur? Door de deelnemers aan het mastercollege *Effect en affect: Van Constantijntje tot Tonio* dat ik in het jaar 2015-2016 volgde, werden twee hoofdmotieven uit de romans en poëzie met deze thematiek gedestilleerd: het verwerken of verzachten van de pijn die geleden is of wordt, en het vastleggen van de herinneringen als

¹ Romey 2016.

monument voor het kind waardoor het (in taal) weer herleven kan. Kinderdoodliteratuur heeft dus een paradoxaal karakter: het kan zowel een bevestiging van het overlijden van het kind zijn, als een poging om het kind juist in leven te houden. Van der Heijden deed hier exemplarische uitspraken over in interviews naar aanleiding van de verfilming van zijn boek: ‘De film draagt bij aan het doel dat ik met het boek had, namelijk Tonio langer levend houden.’² En in een later interview: ‘Ik hoop natuurlijk dat zo veel mogelijk mensen Tonio gaan zien, tegen zijn vergetelheid, maar ook omdat de film een uniek en tegelijkertijd universeel beeld geeft van wat rouw is: een allesverwoestende kracht.’³

Er zijn schrijvers die de dood van een kind in een werk centraal stellen, zonder dat ze hier zelf in hun eigen leven mee in aanraking gekomen zijn. Boudewijn Büch is hier een opmerkelijk voorbeeld van, aangezien pas na zijn dood bekend werd dat het jongetje waarop hij het personage Micky uit *De kleine blonde dood* baseerde, niet zijn eigen zoon was en gewoon nog in leven was, terwijl Büch wel van vrienden geld kreeg voor de urn en zijn hele leven volhield dat het jongetje echt gestorven was.⁴ Maar hoewel er uitzonderingen zijn, lijkt over het algemeen kinderdoodliteratuur autobiografisch van aard te zijn en dus gebaseerd te zijn op een gestorven kind dat echt bestaan heeft. Het overlijden van een eigen zoon, dochter, broer of zus, dient vaak later ter inspiratie om een verhaal op te schrijven. Dit autobiografische karakter maakt een definitie van wat kinderdoodliteratuur nu precies is er echter niet makkelijker op. De grensproblemen van het genre van de autobiografische kinderdoodliteratuur en de definitie en afbakening die ik voor dit onderzoek heb gehanteerd, beschrijf ik aan het begin van mijn theoretisch kader in de paragrafen 1.1 en 1.2.

Dit onderzoek naar autobiografische kinderdoodliteratuur ben ik begonnen, omdat ik in het boekje *Voor het oog van Job* (2009) van Pieter van den Blink en Koos Breukel een metaforische Filistijnse tand in de grond aantrof. In vierentwintig verhalen en foto’s vertellen Volendamse ouders over het verlies van hun kind. Veel van de kinderen zijn slachtoffer geworden van de brand in café De Hemel op 1 januari 2001, net in het nieuwe jaar, maar er staan ook ouders tussen die hun kinderen op een andere wijze zijn kwijtgeraakt. Het zijn schrijnende verhalen, variërend van ouders die via spirituele media weer met hun kind proberen te spreken, tot ouders die gestopt zijn naar de kerk te gaan; ouders die hun hondje de naam van hun overleden dochter geven of ouders die de sterfdag angstvallig proberen te ontwijken.

² ‘Van der Heijden tevreden met verfilming Tonio’ 2016.

³ Ekker 2016.

⁴ Rovers 2016, 471; Kagie 2004, 10-15.

Wat mij in de verhalen opviel, was dat de geïnterviewden regelmatig ook metacommentaar geven op hoe rouwen wel of niet ‘hoort’ te gebeuren. Zo zei een van de Volendamse moeders, een zekere Bep: ‘Maar ik kan gelukkig nog lachen, hoor. Ik zie ook veel mensen die iets hebben meegemaakt, die blijven maar... zielig doen. Echt hoor, als ik ze zie aankomen dan mijd ik ze soms. Verdriet heb je in je eigen tijd zeg ik altijd.’⁵ Ook moeder Corry benadrukt het belang van rouwen in de eigen tijd:

Ik wil mezelf niet vergelijken met anderen, maar er zijn er die blijven echt dat verdriet vasthouden. Dan zitten ze echt op z’n Volendams vast in een klikje met elkaar, en als de een dan verdriet heeft, dan kan de ander niet vrolijk zijn. [...] Ik heb nooit gehuild met andere mensen erbij. Dat doe ik wel als ik alleen ben, vind ik. En dat vind ik dan ook wel lekker, dan is het toch weer even rein.⁶

Moeder van drie kinderen Aal had al een rouwproces bij haar schoonzus van dichtbij meegemaakt en besloot dat zij het anders wilde doen toen haar zoon terminaal werd:

Toen ik zag hoe zij omgingen met het verlies van hun zoon, en dan vooral mijn schoonzuster, heb ik geprobeerd om daar een les uit te trekken. Wij wisten toen al wat ons te wachten stond met Marcel, en ik dacht dat moeten wij toch anders doen. Om het hard te zeggen mijn schoonzuster is met haar zoon ook doodgegaan. Ze is opgehouden met lachen, de dingen die haar zoon lekker had gevonden mochten niet meer op tafel, haar hele gezicht is veranderd.⁷

Dergelijk metacommentaar laat zien dat mensen in de rouw ook ideeën kunnen hebben over goede en slechte vormen van rouw, waarbij de slechte variant vaak de excessieve is. Er zijn ook wel wat nuanceringen, zo vertelt een zekere Eric in het boek: ‘Kijk, dat is weer een positieve kant van het [overlijden van mijn kind]: dat mensen het stilzwijgen verbreken en ook eens een keer over hun eigen verdriet gaan praten. Uiten moet je. Want zoiets wegstoppen is niet goed, dat kan gewoon niet.’ Tegelijkertijd blijkt hij toch ook wel, net als moeder Bep, het pejoratieve woord *zielig* te gebruiken en ziet hij dit als een stempel dat in elk geval niet op

⁵ Van den Blink & Breukel 2009, 63.

⁶ Van den Blink & Breukel 2009, 71.

⁷ Van den Blink & Breukel 2009, 75.

hem geplakt dient te worden: ‘Ik voel mij absoluut niet zielig, ik heb alleen op jonge leeftijd erge grote pech gehad.’⁸

Wat je wel en niet ‘hoort’ te doen binnen een rouwproces en wat ‘goede’ en ‘slechte’ vormen van rouw zijn, is lastig vast te leggen, omdat dit waarschijnlijk per tijd, groep, gelegenheid, land, (sub)cultuur en individu verschilt. En wanneer rouw precies ‘excessief’ is en wanneer dit verkeerd is, is ook afhankelijk van zoveel factoren dat het erg moeilijk te bepalen is. Ik ben dan ook niet op zoek naar een soort ‘rouwetiquette’ met een vaste indeling van correcte en misplaatste vormen van rouw. Iets dergelijks bestaat niet. Toch is kritiek op rouwuitingen in het openbaar niet moeilijk te vinden. Zo schrijft bijvoorbeeld Mariëtte Baarda in een opiniestuk in *De Groene Amsterdammer* met de sprekende titel ‘Het zichtbaar gemaakte leed. De rouwexhibitionist’ dat ze het oprichten van monumenten voor overleden kinderen in het openbaar niet goed kan begrijpen en zelfs storend vindt.⁹ Vanuit het uitgangspunt dat er in de (toch enigszins emotioneel behoudende) Nederlandse maatschappij afkeuring van excessieve rouw kan bestaan, rees bij mij de vraag hoe auteurs hier in autobiografische kinderdoodliteratuur mee omgaan.

Kinderdoodromans kunnen gezien worden als een vorm van (te) excessieve rouw, omdat een roman in zichzelf het doel heeft om gelezen te worden. Daarmee wordt het een aandachttrekkende wijze om in de openbaarheid te treden met de rouw. Een zeer sprekend voorbeeld van negatieve oordelen op kinderdoodliteratuur is de snijdende recensie van Piet Gerbrandy in *de Volkskrant* over de dichtbundel *De tussentijd* (2004) van Anna Enquist, met daarin de sarcastisch klinkende zinnen:

Anna Enquist heeft een paar jaar geleden haar dochter verloren. Dat is heel rot voor haar. In plaats van zich met haar verdriet terug te trekken, heeft Enquist de publiciteit gezocht. Sindsdien gaat ze door het leven als die droevige mevrouw die zo aangrijpend over haar dochter schrijft.¹⁰

Uit eerder onderzoek dat ik uitvoerde naar de rol van gender in de receptie van het werk van Enquist blijkt dat recensenten over de bundel *De tussentijd* zeggen dat het leed van de auteur zo expliciet is, dat elke vorm van kritiek op de bundel een belediging aan haar adres zou

⁸ Van den Blink & Breukel 2009, 79-80.

⁹ Baarda 2008.

¹⁰ Gerbrandy 2004.

lijken.¹¹ Paradoxaal genoeg lijken de recensenten dus kritiek te leveren op het feit dat ze door de excessieve rouw in de poëzie geen inhoudelijke of stilistische kritiek zouden kunnen leveren. We zien hier dat excessieve rouw dus zeker wel op kritiek kan rekenen, maar ook een zekere beschermende werking heeft en dat het autobiografische aspect van de rouwrepresentatie niet onopgemerkt blijft door de lezers.

Naast kritiek op excessieve rouw, spelen er ook verwante kwesties van mogelijke negatieve reacties bij kinderdoodliteratuur. Men kan zich afvragen of de rouwende schrijver het overleden kind ‘exploiteert’ door het verhaal autobiografische elementen te geven en daar vervolgens geld aan te verdienen. Het feit dat Adri van der Heijden pas voor het eerst over zijn overleden zoon Tonio sprak in het programma *Collegetour* (2013) en ook meerdere prijzen met *Tonio. Een requiemroman* in de wacht wist te slepen, heeft positief voor zijn eigen bekendheid en publieke imago uitgekapt. In andere gevallen kan men het commentaar leveren dat het kind zo jong gestorven is, dat er nog niet genoeg herinneringen zijn om te gedenken. Het gaat immers om het leven van een overleden kind, met een eigen identiteit, niet alleen over het leven van de auteur. Daarnaast wordt er allicht gedacht dat gender invloed heeft op hoe de rouw door lezers wordt gezien. Léon Hanssen stelt bijvoorbeeld in *Trouw* dat vrouwelijke auteurs van autobiografische kinderdoodliteratuur meer kritiek zouden krijgen dan mannelijke.¹²

Doordat het onderwerp van kinderdoodliteratuur zo precair is, kan de reactie van het publiek ook negatief uitvallen. Hoe bereiden auteurs zich dan voor op het publiekelijk delen van het rouwverhaal? Moeten ze zich verdedigen? Rouwende schrijvers kunnen zelf ook oordelen vormen over wat goede en slechte vormen van rouw zijn (al dan niet onbewust) en dit kan doorwerken in het schrijfproduct in metacommunicatie zoals we die ook zagen bij de Volendamse ouders. Hoewel ik dus niet een ‘rouwetiquette’ zal proberen vast te leggen, kan het bestaan van negatieve oordelen over rouw wel uitdagen tot onderzoek naar ‘beschermlagen’ in de monumenten die auteurs oprichten voor hun overleden kind.

Eerder beschreef ik twee motieven die auteurs kunnen hebben voor het schrijven van kinderdoodliteratuur, het verwerken van de pijn en het herinneren via een monument, maar allicht is er een derde motief dat onderzocht moet worden: het verdedigen van het bestaansrecht van de kinderdoodliteratuur, het verdedigen van het bestaan van deze vorm van

¹¹ La Roi 2018.

¹² Hanssen 2004. Er dient opgemerkt te worden dat uit mijn onderzoek naar de receptie van Enquists werk blijkt dat deze kwestie complexer in elkaar zit dan Hanssen stelt (La Roi 2018).

rouw.¹³ In hoeverre reageren schrijvers op de negatieve oordelen over excessieve rouw in de openbare ruimte en op welke manier verdedigen zij zich hiertegen door middel van literatuur? Deze eigenschap van autobiografische kinderdoodliteratuur is nog niet beschreven of onderzocht.

Daarom heb ik de volgende onderzoeksvraag geformuleerd: Hoe wordt in autobiografische kinderdoodliteratuur door middel van retorische performativiteit van de tekst een verdediging gevoerd tegen kritiek op het rouwvertoon? Ik heb deze onderzoeksvraag begeleid met drie deelvragen die elk op een ander aspect van kinderdoodliteratuur de focus leggen. Allereerst heb ik mij afgevraagd of kinderdoodliteratuur ingaat tegen de kritiek dat de identiteit van het kind ongewild openbaar gemaakt en geëxploiteerd wordt. Daarnaast heb ik onderzocht of de afwezigheid van herinneringen – omdat het kind zo jong gestorven is dat deze nog nauwelijks waren gevormd – invloed heeft op de representatie van de rouw. En ten slotte ben ik nagegaan of het geslacht van de ouder kan worden ingezet als verdediging van de excessiviteit van de rouw.

Om onderzoek te doen naar deze verdediging van rouw in autobiografische kinderdoodliteratuur, ben ik op zoek gegaan naar handvatten binnen verschillende performativiteitsgerichte benaderingen. Die heb ik gevonden door benaderingen uit de semantiek en de retorica met elkaar in verband te brengen. De koppeling tussen de retorische benadering en autobiografische kinderdoodliteratuur kan het beste gemaakt worden via de semantische theorie over taalhandelingen, aangezien autobiografisme al meerdere malen als een performatieve taalhandeling beschreven is. Hoe de performativiteit van autobiografisme voortkomt uit de *speech-act theory* zal ik beschrijven in paragraaf 1.3. Om de retorische elementen van een tekst te beschouwen als performatieve taal, zal ik in paragraaf 1.4 een kort overzicht geven van twee stromingen in de literatuurwetenschappelijke toepassing van de retorica en hoe de analyse van expliciete en impliciete retorische elementen een lezing kan opleveren die de argumentatieve structuur van een literaire tekst blootlegt. Deze benadering waarin performativiteit, taalhandelingen en retorische elementen samengaan, is al eerder in Lars Bernaerts' onderzoek naar waanzinliteratuur gevormd en deze zal ik ook ten dele volgen. Mijn methode en corpus zal ik hierna uiteenzetten in paragraaf 1.5.

Ik heb de presentatie van mijn zes analyses ingedeeld volgens de drie hoofdkritieken die uit het corpus naar voren kwamen en tot mijn deelvragen hebben geleid: de identiteit van

¹³ Het woord 'motief' vat ik niet op als schrijversintentie. Het verdedigen kan ook onbewust of ongewild in een roman gebeuren. 'Motief' staat hier eerder voor een zekere effectgerichtheid dat het werk zelf kan uitdragen in een performatieve lezing, dan voor een vooraf door de schrijver bepaald idee.

het (nog naar zelfstandigheid toegroeiende) kind wordt geëxploiteerd en diens recht op privacy wordt doorbroken; er zijn te weinig herinneringen aan het leven van het kind om opgetekend te kunnen worden of tot monument te kunnen dienen; en de excessiviteit van de rouwexpressie houdt verband met het geslacht van de ouder. Deze onderwerpen bespreek ik in respectievelijk de hoofdstukken 2, 3 en 4 steeds aan de hand van twee literaire werken. In de conclusie zal ik uiteindelijk het overkoepelend beeld schetsen dat uit de zes casussen naar voren komt om iets toe te kunnen voegen aan de algemene karakterisering van kinderdoodliteratuur en een argument te kunnen leveren dat dit genre een apart onderscheid verdient.

1 – THEORETISCH KADER

1.1 *Representaties van kinderdood*

In de afgelopen jaren is er internationaal veel aandacht voor rouwliteratuur geweest, maar in slechts weinig studies naar doodsrepresentaties wordt aandacht besteed aan het overlijden van kinderen.¹⁴ Met de bundel *Representations of Childhood Death* (2000) die onder redactie van Gilian Avery en Kimberley Reynolds verscheen, is geprobeerd deze ontstane leegte op te vullen door een inkijk te geven in de manieren waarop in verschillende tijden in uiteenlopende mediale representaties omgegaan wordt met de dood van kinderen. Elke bijdrage is door een andere wetenschapper geschreven en beschrijft een representatie in een specifieke periode. Om een duidelijk beeld te geven van de (wellicht iets te) uitgebreide waaier aan soorten onderzoek die de bundel bevat, zal ik drie bijdragen eruit kort bespreken.

Jacqueline Simpson beschrijft hoe kinderen in folkloristische verhalen terugkeren als ‘wisselkind’¹⁵ of als geestverschijning en hoe emoties als bezorgdheid, schuldgevoel en angst dominante karakteristieken van middeleeuwse folklore rondom kinderdood zijn.¹⁶ De terugkerende aanwezigheid van zulke sterke emoties in verhalen is volgens haar een teken dat zowel religie als het algemeen voorkomen van kinderdood de rouw niet afzwakt. Er valt niet te wennen aan kinderdood.¹⁷ Een andere bijdrage, die van Kevin McCarron, gaat over twee populaire horrorromanseries voor tieners, waarin personages (van tienerleeftijd) op grafisch beschreven, extreem gewelddadige wijze om het leven worden gebracht. Dit soort tienerhorror heeft echter een markante houding ten aanzien van de dood, omdat de dood nooit natuurlijk optreedt in de romans. Er is altijd sprake van een moord of een ongeluk. Volgens McCarron dragen dergelijke representaties bij aan een gevoel dat de dood juist niet bestaat. Hij zegt dat het tieners hierdoor voorbereidt op een volwassenwereld waarin het natuurlijke proces van de dood óók onnoembaar is.¹⁸ Elizabeth Clarke schrijft in haar bijdrage over de representatie van kinderdood in zeventiende-eeuwse niet-gepubliceerde dagboeken van vrouwen. In wél gepubliceerde zeventiende-eeuwse (doorgaans door mannen geschreven)

¹⁴ Avery & Reynolds 2000, 1.

¹⁵ Een kobold in de gedaante van de baby, die de plek van het kind ingenomen heeft.

¹⁶ Simpson 2000, 27.

¹⁷ Dit laatste wordt door Marita Mathijssen in *De gemaskerde eeuw* (2002) ook genoemd in haar bespreking van dood en rouw in de negentiende eeuw. Hoewel kindersterfte in vroegere tijden een veel meer voorkomend fenomeen was dan in het huidige Westen (door de medische ontwikkelingen in de afgelopen eeuw), was het overlijden van een kind ook in de negentiende eeuw een uiterst ondraaglijke pijn waar men niet tegen bestand was (Mathijssen 2002, 104-131).

¹⁸ McCarron 2000, 189-190, 198-199, 202.

teksten waarin de thematiek van ouderlijke rouw wordt behandeld, keert steeds een discussie terug over de balans tussen het behouden van een degelijke, vrome houding en het uitdrukken van rouw. Hierbij roept de mannelijke auteur dan doorgaans een vrouwelijke focalisator in het leven waartegen een mannelijk personage op autoritaire wijze moet vertellen hoe de rouw moet plaatsvinden, omdat de vrouw sneller geneigd zou zijn om te vervallen in ‘zonde’. De teksten staan vol met impliciete en expliciete argumentaties via moraliserende dialogen. Uit niet-gepubliceerde dagboeken van vrouwen komt echter een veel genuanceerder beeld naar voren, waar eerder de moeders zich sterk staande houden, terwijl de vaders hun tranen rijkelijk laten vloeien. Clarke verklaart dit vanuit voorselectie: doordat alle keuzes van wat wel en wat niet gepubliceerd werd door mannen werden gemaakt, werden publicaties waarin niet de autoriteit van de man gold afgewezen.¹⁹

Aan de hand van deze drie bijdragen wordt al wel duidelijk dat het erg lastig is om een algemene thematiek in de bundel van Avery en Reynolds te ontdekken. Waar het onderzoek van Simpson bovennatuurlijke wezens koppelt aan religie en emotie, en het onderzoek van McCarron stelt dat de horror van kinderdood tieners op volwassenheid voorbereidt, ontrafelt Clarke een genderconflict uit zeventiende-eeuwse dagboeken. De onderzoeken lopen dusdanig uiteen, dat het hoogstens de breedte van het genre van de kinderdoodrepresentaties kan laten zien, maar verder weinig algemene kenmerken, thema's of eigenschappen van kinderdoodliteratuur blootlegt.

Het doel dat Avery en Reynolds in de inleiding beschrijven is dan ook niet om een volledig beeld te schetsen, maar meer om een balans te brengen in het onderzoek naar doodsrepresentatie. In studies naar sterven in media wordt weinig aandacht besteed aan de kinderdood en met *Representations of Childhood Death* wordt een poging gedaan om de vraag op te roepen *waarom* dat eigenlijk zo weinig gebeurt.²⁰ Er wordt beschreven dat kinderdood in vele genres, tijden en culturen een groot leed voor ouders is en dus ook op velerlei wijzen wordt gerepresenteerd. Hierdoor heeft de bundel een belangrijke eerste stap gezet voor vervolgonderzoek. Tegelijkertijd laat de opzet van de bundel nog een grote leegte over: namelijk een duidelijke definitie of begrenzing van deze representaties van kinderdood, of een poging om karakteristieke elementen te ontdekken. Er zijn nagenoeg geen overkoepelende elementen in de bundel aan te treffen, op de termen ‘dood’ en ‘kind’ na, maar ook die termen zijn in hun betekenis niet eenduidig. Om diepgaand onderzoek te kunnen

¹⁹ Clarke 2000, 67, 69, 79.

²⁰ Avery & Reynolds 2000, 9.

verrichten naar autobiografische kinderdoodliteratuur is het daarom belangrijk om eerst te onderzoeken of het mogelijk is om een sluitende definitie van dit genre te geven.

1.2 Definitieproblemen van autobiografische kinderdoodliteratuur

Een belangrijk probleem van de afbakening van autobiografische kinderdoodliteratuur is dat zowel autobiografische literatuur als kinderdoodliteratuur een heleboel grijze gebieden, grensen en probleemgevallen kent. Het is bij autobiografische literatuur en bij literatuur over kinderdood moeilijk om soort *checklist* te maken waaraan een tekst moet voldoen om binnen het genre gerekend te worden. Ik zal eerst de begrenzingsproblemen bij kinderdoodliteratuur bespreken, om me daarna te richten op het autobiografische aspect, waarna ik op het einde drie criteria noem die ik heb bepaald om mijn onderzoekscorpus in te kaderen.

Dat het genre van de kinderdoodliteratuur lastig te definiëren valt, hangt in de eerste plaats samen met de ondefinieerbare term ‘kind’. Wanneer is iemand een kind? Of misschien meer: wanneer is iemand géén kind? De term kan een jonge leeftijd aanduiden, maar ook een positie binnen een gezin zijn. In principe gaat elke roman waar ouders in voorkomen ook over een kind. Als er een leeftijdsgrens van achttien jaar gehanteerd zou worden om te bepalen of een roman gaat over de dood van een kind, vallen direct werken zoals *Tonio. Een Requiemroman* (2011) van A.F.Th. van der Heijden en *Contrapunt* (2008) van Anna Enquist af, en zou ook de poëzie van Willem Bilderdijk en Katharina Wilhelmina Bilderdijk-Schweickhardt over hun zoon Julius Willem niet tot het genre behoren. Toch gaan zulke werken wel thematisch net zo veel over ouderschap en rouw als andere werken waarbij het kind nog geen achttien geworden was en worden zulke werken ook door recensenten, publiek, uitgeverijen en auteurs als literatuur over de dood van een kind gezien. Er speelt meer dan alleen de jonge leeftijd, ook de band van het kind met de ouders heeft doorgaans een grote rol (maar ook weer niet altijd).

Naast de problemen door de meervoudige betekenis van de term ‘kind’ spelen er ook een aantal narratieve kwesties. Allereerst is er niet een vaste positie voor het overlijden in de plot. Zo kan het verhaal beginnen vanaf de dood van het kind, maar kan het er ook juist naartoe werken. Dit bepaalt of de focus op de rouw van de ouders of het leven van het kind komt te liggen. Hierin wordt de auteur beperkt door het autobiografische aspect: of een kind twee of twintig is geworden bepaalt de mogelijkheden om het leven te gedenken. Daarnaast is het ook geen harde regel dat de ouders vanuit hun rouw het verhaal moeten focaliseren. Dit kan ook gedaan worden door een broer of zus, of een buitenstaander, of in zeldzame gevallen

zelfs door het overleden kind zelf.²¹ De rouw van de ouders hoeft geen centrale rol te vervullen, maar kan in andere gevallen juist ook het hele boek overnemen.

Elke poging om een essentiële eigenschap van kinderdoodliteratuur te definiëren, sluit werken buiten die juist ook weer volledig aan andere essentiële eigenschappen van het genre voldoen. Er zijn daardoor weinig kenmerken vast te stellen die een sluitend beeld geven van ‘de’ kinderdoodliteratuur. Wel kunnen een aantal kenmerken vastgelegd worden die met grote regelmaat terugkeren in kinderdoodliteratuur en dit creëert een overzicht van algemene tendensen binnen het genre: het kind was in de ogen van de focalisator(s) jong bij overlijden, de ouders zijn aanwezig in het verhaal, de rouw om het kind is een centraal thema en de dood van het kind is gebaseerd op de dood van een kind uit het leven van de auteur. Maar geen van deze vier kenmerken is een ‘harde grens’ om het genre vorm te geven.

Het autobiografische aspect van een groot deel van de kinderdoodliteratuur creëert een extra kwestie, namelijk de kwestie van wat precies ‘autobiografisme’ is. Hoe de term autobiografisme begrensd moet worden is al geruime tijd onderwerp van veel discussie, wat ook de basis is geweest voor Lut Missines studie *Oprecht gelogen. Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985* (2013). Het genre van de ‘zelf-literatuur’ heeft een behoorlijk uiteenlopende breedte van subcategorieën; van dagboeken tot brievenboeken en van zelfportretten tot reisverslagen, het is er allemaal.²² Maar duidelijke kenmerken om de veelheid van teksten met autobiografische elementen in te delen, lijken er nauwelijks te zijn.

Missine doet hiertoe een voorzichtige poging door de autobiografische roman te beschrijven als ‘een roman (een narratief dat fictioneel en literair is) waarin de lezer autobiografische elementen herkent of vermoedt. Deze elementen worden niet expliciet door een naamsidentiteit bevestigd, maar toespelingen in die richting zijn niet uitgesloten.’²³ Dat een autobiografische roman elementen bevat die bij een authenticiteitslezing worden opgemerkt, wordt referentialiteit genoemd. Als er door de lezer een leeshouding van authenticiteit wordt aangenomen, wordt het autobiografische opgemerkt. Deze leeshouding ontstaat door de vorm en stijl van de roman.²⁴ Daarnaast zal allicht de wijze waarop de uitgever het boek onder de aandacht brengt in combinatie met de vormgeving van de roman (bijvoorbeeld de achterflap) ook bijdragen aan deze autobiografische lezing. Paul de Man vindt echter dat deze lezing in principe voor iedere literaire tekst kan gelden; zelfs de meest

²¹ Bijvoorbeeld *Malva* (2017) van Hagar Peeters.

²² Missine 2013, 29.

²³ Missine 2013, 34-35.

²⁴ Missine 2013, 39.

‘fictieve’ tekst kan op autobiografische wijze worden gelezen.²⁵ Het onderscheid tussen autobiografische en fictionele genres lijkt maar met moeite vol te houden.

Uiteindelijk beschrijft Missine een indeling van autobiografie, autofictie en autobiografische roman. Een autobiografie gaat een waarheidspact aan met de lezer, waarbij autofictie en autobiografische romans juist een strategie van ambiguïteit hanteren. Bij autofictie en een autobiografie is er sprake van naamsgelijkheid, maar bij een autobiografische roman wordt de identiteit van de schrijver enkel gesuggereerd.

In haar bespreking van autobiografische werken houdt Missine echter geen rekening met een mogelijkheid die zich juist in rouwliteratuur sterk opdringt: de schrijver staat, ondanks dat het werk autobiografisch is, meestal niet centraal in de tekst. In de indelingen van de verschillen tussen autobiografische literatuur, autobiografieën en autofictie die Missine aanhaalt, wordt voornamelijk naar de identiteit van de auteur gerefereerd, terwijl bij kinderdoodliteratuur juist het motief van herinneringen ophalen en het maken van een monument als effect hebben dat het werk (doorgaans) gericht is op het leven van het kind en diens overlijden. Toch is het niet louter biografisch, omdat tegelijkertijd de auteur dikwijls óók een grote rol in het werk vervult als verteller of focalisator. Wanneer er veel nadruk op diens rouwperiode en eigen identiteit ligt, valt dat weer als autobiografisch kenmerk te karakteriseren. In ‘kinderdood-autobiografisme’ is dus een zekere wisselwerking of een competitie om de aandacht tussen de auteur en het kind gaande. Hierdoor compliceert het autobiografische aspect van kinderdoodliteratuur de definitie van het genre.

Voor autobiografische kinderdoodliteratuur zou een volgende definitie gegeven kunnen worden: Het overlijden van de persoon die de focalisator en/of verteller als ‘kind’ beschouwt, is een element dat referentialiteit creëert naar gebeurtenissen in het leven van de auteur en in het werk staat de relatie van ouder(s) en kind centraal, waarbij de rouw om het kind en de herinneringen aan diens leven beiden aandacht kunnen krijgen. Toch werkt deze definitie alsnog niet compleet foutloos. Een goed voorbeeld is de roman *Malva* (2017) van Hagar Peeters over de dochter van de Chileense dichter Pablo Neruda. De hoofdpersoon Malva Marina Reijes verwijst wel naar een kind dat werkelijk geleefd heeft en de relatie tussen vader en dochter is een belangrijk thema in de roman, maar toch zou het werk niet gekarakteriseerd kunnen worden als ‘autobiografisch’, omdat Peeters zelf geen relatie ertoe heeft. En de eerder genoemde roman *De kleine blonde dood* van Boudewijn Büch is meer een soort pseudo-autobiografische vorm van kinderdoodliteratuur. Het verhaal is wel op

²⁵ Missine 2013, 41.

gebeurtenissen uit de werkelijkheid gebaseerd, er is alleen sprake van een zeer leugenachtige representatie (al was het door het publiek wel ontvangen als ‘zuiver’ autobiografisch en lijkt de schrijver bijna zijn eigen leugens te geloven). Ook valt er zelfs te verdedigen dat er zeldzame gevallen van autobiografische kinderdoodliteratuur bestaan zoals Peter Terrins *Post Mortem* (2012), waarbij kindersterfte en een door de dood bedreigde ouder-kindrelatie wel centrale en referentiële elementen zijn die als een alles overschaduwende angst in het werk naar voren komen, maar waarbij het kind uiteindelijk in leven blijft.

Dergelijke grensgevallen zullen in elke inkadering blijven bestaan en hoewel deze kwesties allemaal interessant zijn voor onderzoek, is dit onderzoek er niet op gericht om daarvoor een oplossing te bieden. Om toch enige beperkingen toe te passen die nodig zijn voor mijn benadering, heb ik een drietal criteria opgesteld voor de samenstelling van mijn corpus. Het gaat hier dus niet om een voorstel voor ‘de kerncriteria van autobiografische kinderdoodliteratuur’. Het zijn enkel door mij gestelde criteria die in het licht van dit onderzoek nodig waren om tot een gelijkvormig corpus te komen.

Ten eerste moet in het verhaal het overlijden van ‘het kind’ en de rouw die daarop volgt centraal staan. Op de een of andere wijze moet het moment van overlijden in het verhaal verweven zijn (al hoeft dat niet uitgebreid te zijn) en de rouw om het kind moet een centrale plek hebben in de focalisatie. Ten tweede moet het kind door de focalisator als ‘kind’ worden gedefinieerd, of dit nu jonger dan achttien is of niet. Een of beide ouder(s) dienen ten minste een relevante (in de meeste gevallen een focaliserende) rol in de vertelling te hebben. En ten derde moeten het kind in het verhaal en de wijze van overlijden voldoende overeenkomsten vertonen met de werkelijkheid: er moet aan de hand van referentiële elementen verwezen zijn naar gebeurtenissen uit het persoonlijke leven van de auteur. De criteria zijn voor een performatieve en retorische benadering relevant: een centrale rol voor rouw rondom het kind in de vertelling, de focalisator beschouwt het kind als ‘kind’ en het overlijden van het kind is een autobiografisch aspect.

1.3 Autobiografisme en de taalhandelingstheorieën

Om retorische elementen in een autobiografische kinderdoodsrepresentatie te kunnen begrijpen, moet eerst duidelijk zijn hoe het autobiografische aspect aan de retorische lezing van de tekst bijdraagt door middel van performativiteit. In de theorievorming over autobiografische literatuur is de speech-acttheorie van filosoof John Austin over taalhandelingen ingezet om het effect van performativiteit op de leeswijze van

autobiografische romans te bestuderen. Hoewel in deze theorievorming Austins ideeën soms te vrijzinnig of onvolledig worden geïnterpreteerd, is deze koppeling tussen autobiografisme en performativiteit van belang om de retorische elementen in autobiografische kinderdoodliteratuur te kunnen onderzoeken. Ik zal na een korte uitleg van Austins theorie en Mary Louise Pratts theoretische pleidooi om de principes van Paul Grice in de literatuurwetenschap toe te passen, laten zien hoe Missine, vanuit Austins theorie en Elizabeth Bruss' interpretatie van performatieve taalhandelingen in de literatuur, autobiografische romans als een performatieve taalhandeling verdedigt.

De invloedrijke taalhandelingstheorieën van Austin die hij in twaalf lezingen aan de universiteit van Harvard introduceerde, genoten in de taalkunde al snel grote bekendheid. Ze werden postuum gebundeld in het boek *How to Do Things with Words* (1962). Door te laten zien dat sommige specifieke zinnen zoals 'Hierbij verklaar ik u tot man en vrouw' of 'Ik doop dit schip de koningin Elizabeth' niet zomaar een beschrijving van een handeling zijn, maar ook *de handeling zelf* zijn, is de manier waarop naar taal gekeken wordt wezenlijk veranderd. Taal is niet alleen een communicatiemiddel, maar kan ook iets *doen*. Naast constatering, stellingen, vragen en beschrijvingen, bestaan er ook wat Austin taalhandelingen of ook wel *performatieve uitingen* noemt: talige uitingen die (een onderdeel van) een handeling zijn. Dit soort taalhandelingen staan echter in een volledige taalsituatie, de omstandigheden waarin bepaald wordt of de taalhandeling slaagt of niet.²⁶ Wie bijvoorbeeld op zondag in de sauna twee honden tot man en vrouw verklaart, heeft daarmee niet succesvol een huwelijk voltrokken. Performatieve uitingen hebben dus een zeker effect op de werkelijkheid, maar zijn ook afhankelijk van de context waarin ze plaatsvinden.

Austins taalhandelingstheorie is na zijn dood door John Searle binnen de taalkunde verder ontwikkeld met Paul Grices theorie rondom het coöperatieprincipe uit *Studies in the Way of Words* (1989), maar het heeft in de literatuurwetenschap ook een eigen richting gekregen. Mary Louise Pratt maakt in *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (1977) een begin om de taalhandelingstheorieën van Austin en Grice in de literatuurwetenschap een plek te geven. Ze opent de aanval op een in het structuralisme gevoerde stelling dat poëtische taal wezenlijk van gewone taal verschilt, door daar juist tegenover te zetten dat literatuur helemaal niet linguïstisch autonoom is.²⁷ Door literair taalgebruik te onderzoeken vanuit de taalhandelingstheorieën betoogt ze dat de afbakening van literair taalgebruik niet standhouden kan: 'The point here is not to argue whether

²⁶ Austin 1962, 5, 6, 8.

²⁷ Pratt 1977, xi; 4.

advertising jingles are poetry but to show that a definition of verbal art in terms of the projection principle and the poetic dominant does not provide a basis for excluding them.’²⁸

Dit brengt een voordeel met zich mee voor de literatuurtheorie: door ‘literair taalgebruik’ te beschouwen als een van de vele vormen van communicatieve activiteit ontstaat de mogelijkheid Grices coöperatieprincipe, met conversationele implicatuur, binnen het narratieve discours toe te passen.²⁹ Volgens Grice gaan de zender en de ontvanger van een taaluiting een ‘sociaal contract’ met elkaar aan, waarbij taaluitingen volgens regels (maximes) functioneren of juist regels overtreden om een dieperliggende bedoeling (implicatuur) duidelijk te maken.³⁰ Ontvangers verwachten van de zender dat deze zich aan de maximes houdt, maar als dit niet gebeurt, merkt de ontvanger dat er iets anders bedoeld wordt, een conversationele implicatuur. We kunnen bijvoorbeeld een verzoek doen met de vraag: ‘Kun je mij de suikerpot aangeven?’ In deze vraag is duidelijk dat de zender niet bedoelt te vragen naar de capabiliteit van de ontvanger om de suikerpot aan te geven, waardoor de ontvanger weet dat de taalhandeling ‘verzoek’ wordt uitgevoerd. Het is dan ook niet voor de zender een gewenste uitkomst wanneer de ontvanger enkel een boodschap terugzendt als: ‘Ja, dat kan ik.’ Er wordt ook verwacht dat de suikerpot uiteindelijk bij de verzoeker terechtkomt. Het toepassen van de maximes van Grice binnen de literatuurwetenschap opent een nieuwe manier om naar literatuur te kijken. Er is een sociaal contract tussen lezer en auteur, waarbij beiden hun best doen om de regels te volgen en overtredingen van de regels waar te nemen. De taalsituatie van een roman kan dus gedefinieerd worden vanuit een afspraak tussen lezer en schrijver. Deze taalsituatie heeft een belangrijk gevolg voor autobiografisme.

Om het autobiografische effect dat een autobiografische roman op een leeswijze van een lezer heeft nader te bestuderen, keert Missine zich tot de taalhandelingstheorie door het concept van performativiteit van Austin toe te passen. Deze toepassing is waardevol, omdat het de mogelijkheid creëert om in een tekst de oorsprong van een authentieke lezing te vinden en deze te koppelen aan het effect of de leeswijze bij de lezer. Zij beschrijft de autobiografische roman als een performatieve taalhandeling, waarbij ze de intentie van de schrijver om waarachtig te schrijven indeelt als een illocutionair aspect en de overtuiging bij de lezer van het autobiografische en ware karakter van de tekst als een perlocutionair aspect.³¹ Missine hanteert hier echter een erg vrije interpretatie van Austins taalhandelingstheorie. Allereerst beschouwt Austin ‘eerlijkheid’ van de ontvanger niet als een illocutionair aspect

²⁸ Pratt 1977, 56.

²⁹ Pratt 1977, 100-116.

³⁰ Grice 1989, 24-31.

³¹ Missine 2013, 58-59.

van de tekst. De locutie van een tekst is het talige middel waar de tekst uit bestaat en de illocutie ervan is de achterliggende bedoeling (vergelijkbaar met het verzoek om de suikerpot bij Grice). Eerlijkheid kan niet een bedoeling zijn, men kan wel bedoelen iemand van een eerlijk karakter te overtuigen. Die overtuiging van de waarachtigheid of eerlijkheid die bij de ontvanger (lezer van de roman) plaatsvindt, is echter niet een perlocutionair aspect van de tekst, maar een perlocutionaire consequentie ervan *buiten de tekst*. De perlocutie is een zeker effect dat de taaluiting bij de lezer tot gevolg heeft.

Daarnaast kan de sprong die Missine maakt in haar interpretatie van wat ‘een taalhandeling’ is op basis van de tekst van Austin niet worden ondersteund. De gedachte dat een gehele roman een taalhandeling kan zijn, zou Austin direct van de hand hebben gewezen, omdat in zijn theorie locuties enkel losse talige uitingen (zinnen) zijn.³² Ook beschouwt hij poëtisch taalgebruik als een vorm van ‘niet serieuze’ of ‘niet volledig normaal gebruikte’ taal, zoals grappen maken en acteren.³³ Dat Missine toch deze sprong zo gemakkelijk maakt, kan ermee te maken hebben dat ze niet naar de bron³⁴ teruggaan is of zich ten dele toch ook gebaseerd zou kunnen hebben op Grice. Pratt kan immers ook de tegenstelling tussen literair taalgebruik en alledaags taalgebruik hoofdzakelijk aanvallen doordat Grice taaluitingen als tekstdelen beschouwde.³⁵ Zoals Missine de performativiteit van een autobiografische tekst beschrijft, lijkt het veel op een soort taalafpraak tussen schrijver en lezer, wat mede doet vermoeden dat ze hoofdzakelijk teruggaat op Grice, ook omdat ‘eerlijkheid’ wél een maxime van Grice is. Missine lijkt het echter wel als een eenrichtingsverkeer van de schrijver naar de lezer te beschrijven, wat lijkt te suggereren dat autobiografisme al ontstaat voor het bij de lezer aankomt.

De grote overstap van een performatieve zin als taalhandeling naar een autobiografische roman als taalhandeling wordt ook door Elizabeth Bruss gemaakt in *Autobiographical Acts* (1976). Hierin wordt voor het eerst de connectie tussen performativiteit en taalhandelingen gelegd binnen autobiografische literatuur. Zij beschrijft de *literary act* als een apart genre, waarbinnen het autobiografische genre dan als *autobiographical act* gezien kan worden.³⁶ Een genre kan zich onderscheiden wanneer het

³² Austin 1962, 108.

³³ Austin 1962, 104, 22.

³⁴ Missine spreekt over ‘latere publicaties van Austin’ op p. 57, terwijl Austins theorie over locutie, illocutie en perlocutie in taalhandelingen naar voren komt in lezing IX in *How to Do Things with Words*. Austin was al overleden toen zijn lezingen werden uitgegeven. Er is dus niet sprake van een latere publicatie waarin dit concept geïntroduceerd wordt, maar van een latere lezing in hetzelfde boek. Wie de oorspronkelijke bron gebruikt, weet dit.

³⁵ Grice 1989, 31-40.

³⁶ Bruss 1976, 5.

binnen de regels van de taalsituatie (*institute*) als onderscheiden wordt gedefinieerd. De autobiografische taalhandeling is onderdeel van een cultureel systeem, waarbinnen het tot autobiografische taalhandeling wordt gemaakt.³⁷ Bruss betoogt dus dat het autobiografische ontstaat in het bredere patroon van de taalsituatie, ook buiten schrijver en lezer.

In mijn onderzoek zal ik een autobiografische lezing door de lezer beschouwen als een perlocutionaire consequentie van de locuties in de tekst. De referentiële elementen in de taaluitingen leiden gezamenlijk tot een autobiografische leeshouding. Deze perlocutionaire consequentie komt voort uit de taalafpraak die de lezer en de schrijver hebben om ofwel de maximes van het coöperatieprincipe te volgen, ofwel een breuk ervan te interpreteren als een teken van implicatuur. Hierbij richt ik mij dus op een leeswijze waarin de ontvanger de roman interpreteert als een collectie van vele taalhandelingen met een zeker perlocutionair doel. Dit is het performatieve aspect van autobiografisme. Ik beschouw in navolging van Austin taalhandelingen en taaluitingen als losstaande zinnen, locuties, maar volg Grice in de gedachte dat ook tekstdelen of teksten een zekere implicatuur kunnen bezitten en zo perlocutionaire consequenties teweeg kunnen brengen als geheel. Hierdoor kan ik ook alinea's of door de tekst verspreide betekenisvelden interpreteren als performatieve tekstdelen. Met een aantal grote aanpassingen aan Missines toepassing van taalhandelingen op autobiografisme, heb ik zo een koppeling gemaakt tussen het autobiografische karakter van een tekst en performativiteit ervan. Als immers de taalhandelingen in een tekst maximes volgen of breken, implicatuur bezitten en referentialiteit uitdragen, kunnen deze bijdragen aan een perlocutionaire consequentie. De specifieke perlocutionaire consequentie waar dit onderzoek zicht op richt, die van retorische overtuiging, wordt in de volgende paragraaf toegelicht.

1.4 Performativiteit en retorica

In de retorische benadering binnen de literatuurwetenschap zijn er grofweg twee stromingen te onderscheiden. Aan de ene kant staat een stroming die teruggrijpt op de klassieke redenaars, waarbij centraal staat hoe de verschillende vormstructuren een retorisch doel

³⁷ Wie dit met een achtergrond in de taalbeheersing leest, kan merken dat Bruss hier (zonder de terminologie te gebruiken) spreekt van iets wat lijkt op de *activity types* die later door Van Eemeren en Grootendorst zijn gedefinieerd in hun theorie over strategisch manoeuvreren. Strategisch manoeuvreren heeft wel oog voor een roman als geheel, maar onderzoekt verder echter niet wat de effecten van dat geheel dan kunnen zijn, enkel wat het effect van het geheel op het deel (de taaluiting) is. Literatuur en romans zijn in zichzelf een activity type, maar het performatieve effect van een complete roman laten zij achterwege. Het is voor hen enkel een middel om strategische manoeuvres in een context te plaatsen. Daarnaast is de pragma-dialectische stroming meer gericht op conversatie-analyse dan op het onderzoek naar betogende elementen in literaire teksten.

dienen dat de schrijver nagestreefd heeft. Aan de andere kant staat een stroming die deels ontstond als tegenbeweging tegen de eerste en zich hoofdzakelijk baseert op de pragma-dialectische stroming in de taalbeheersing, in combinatie met Paul de Mans *Allegories of reading* (1979). Ik zal beide zijden kort illustreren om te kunnen onderscheiden hoe ik de retorische elementen in een tekst in een performatieve lezing incorporeer.

Aristoteles legde met zijn *Retorica* (2004) de basis van de klassieke statusleer met onder andere zijn nog steeds veel gebruikte onderscheid in *logos*, *ethos*, en *pathos*, respectievelijk de ratio, de deskundigheid en het gevoel.³⁸ Daarnaast hebben zijn lijst van soorten drogredenen en zijn structuurindeling van een overtuigende presentatie van argumenten ook een grote invloed gehad op de analyse van discussies en betogen.³⁹ In de literatuurwetenschap heeft het onderzoek naar retorische elementen dat op de klassieke statusleer gestoeld is zich vooral geconcentreerd op het Renaissancetheater en de -poëzie. Aangezien de laat-zestiende-eeuwse en zeventiende-eeuwse schrijvers graag expliciet teruggrepen op technieken van de redenaars uit de klassieke oudheid zoals Quintilianus, Cicero, of Aristoteles, is het niet verwonderlijk dat de retorische studie naar dit tijdperk in de literatuurwetenschap gefloreerd heeft. Om immers het denken te kunnen benaderen van de schrijvers en het publiek uit dat historische tijdperk, dienen ook de technieken te worden gebruikt van waaruit men dacht.⁴⁰

Een goed voorbeeld van deze retorische benadering is de bundel *Rhetoric, Rhetoricians and Poets* (1999) waarmee Marijke Spies een brede etalering van eigen retorische studies naar zestiende- en zeventiende-eeuwse schrijvers en rederijkerskamers heeft uitgebracht. Doordat bijvoorbeeld haar analyse van Joost van den Vondels poëzie zich richt op het gebruik van de klassieke volgorde van het ideale betoog, kan zij laten zien dat hij zich in zijn werk heeft laten beïnvloeden door Vossius' interpretatie van Aristoteles en Quintilianus.⁴¹ Hiermee kan zijn gekozen volgorde van de presentatie van de argumenten in een bredere historische ontwikkeling en een nieuw intertekstueel veld worden geplaatst.

Toch heeft de klassiek retorische studie zich niet enkel tot de Renaissance-studies beperkt. Zo geeft bijvoorbeeld de diachroon samengestelde bundel van verschillende retorische literatuurstudies door Craig Kallendorf, *Landmark Essays on Rhetoric and Literature* (1999), in twee artikelen een inzicht in hoe de klassieke retorische benadering in de moderne letterkunde een plek heeft. Het eerste artikel over moderne letterkunde bevat een

³⁸ Aristoteles 2004, 98-131.

³⁹ Aristoteles 2004, 145-184.

⁴⁰ Konst 2000, 162-164.

⁴¹ Spies 1999, 128-129.

analyse van James Joyce' modernistische roman *Ulysses* (1922) door Brian Vickers, waarin hij laat zien dat Joyce een literaire hommage aan de klassieke retorica brengt door de retorische elementen op thematisch niveau te laten fungeren, in plaats van op vormelijk niveau.⁴² Kenneth Burke laat in het tweede artikel zien hoe een verhaaltechniek in de poëzie van John Milton via identificatie met de morele problematiek van de hoofdfiguur Samson een retorisch effect heeft.⁴³ Naast dat zijn analyse relatief aan de oppervlakte blijft wat betreft de definiëring van hoe dat retorische effect tot stand komt, lijkt zijn analyse ook minder voort te komen uit de klassieke retorische benadering en meer uit effecttheorie. Het is niet zo zeer een klassieke retorische benadering die op twintigste-eeuwse literatuur toegepast is.

De klassieke retorische benadering vindt voornamelijk haar hoogtepunt in literatuur van auteurs die teruggaan op dezelfde klassieke retorische filosofie. Wanneer de retorische benadering zich focust op een analyse van een klassiek georiënteerde narratologische structuur, is deze benadering vruchtbaar. De functie van de vormstructuur of argumentatiesoorten is in de zestiende en zeventiende eeuw van groter belang dan in latere literatuur. Niettegenstaande laat Frans-Willem Korsten in een discussie met Jan Konst over Vondels *Jeptha, Of offerbelofte* (1659) zien dat een moderne retorische benadering, niet gericht op expliciete elementen in de vormstructuur maar gericht op impliciete retorische elementen, juist ook bij Renaissancetheater interessante perspectieven op kan leveren.⁴⁴

De discussie tussen Konst en Korsten is hierin exemplarisch: Waar Konst vanuit de klassieke statusleer wil analyseren om recht te doen aan het historische kader waarin Vondel schreef, probeert Korsten naar de tekst te kijken, los van de schrijversintenties en publieksachtergrond.⁴⁵ Hij stelt hiermee een interpretatie te geven waarvan hij verwacht dat ten minste een deel van het publiek deze zou kunnen hebben gehad.⁴⁶ Een zwak punt aan deze argumentatie vindt Konst dat die bewering makkelijk te doen is, omdat er relatief weinig bekend is over het publiek dat de theatervoorstellingen van Vondel bijwoonde en ook creëert het losweken van de intenties van de schrijver allicht een interpretatie die a-historisch is.⁴⁷

Tegelijkertijd is Korstens poging om het betekenispotentieel van de tekst te vergroten via impliciete retorische elementen wel in zichzelf waardevol voor wie een retorische benadering wil kiezen in een moderne literaire tekst. Door een hypothese te vormen over hoe de talige elementen in de tekst in zichzelf een zeker effect kunnen beogen, kunnen we

⁴² Vickers 1999, 218.

⁴³ Burke 1999, 238.

⁴⁴ Korsten 1999, 328-331.

⁴⁵ Konst 2000, 158-160.

⁴⁶ Korsten 1999, 328.

⁴⁷ Konst 2000, 164

duidelijker kijken naar de performatieve kracht van de tekst als geheel. Korsten benadrukt het belang van zowel expliciete en impliciete retorische elementen in de analyse. Hiermee lijkt hij de benadering te concretiseren die raakt aan de benadering die ik vanuit de taalhandelingstheorieën volg. De idee dat de retorische werking van een tekst zich niet alleen in expliciete elementen hoeft te openbaren, maar zich ook kan verschuilen in impliciete retorische elementen is een aspect dat belangrijke overeenkomsten vertoont met de conversationele implicatuur. Toch laat ik de klassieke indeling van logos, ethos en pathos hier niet helemaal los, hoewel Korsten dit wel doet. Het biedt namelijk een mogelijkheid om de verschillende retorische elementen, expliciet dan wel impliciet, in te delen in soorten perlocutionaire consequentie. Een ratio-argument heeft een andere impact dan een deskundigheids- of een gevoelsargument. Daarnaast lijkt een lezing van de retoriek van autobiografische literatuur minder op te leveren wanneer het historische perspectief volledig wordt losgelaten en enkel naar het betekenispotentieel van de tekst gekeken wordt. Als dit niet wordt gerelateerd aan referentiële elementen in een tekst, kunnen de retorische elementen niet op dezelfde manier binnen de performativiteit van de tekst worden bekeken.

Uit de tweede stroming binnen de retorische benadering van literatuur, waar Korstens analyse ook binnen geplaatst kan worden, zijn veel vernieuwende studies voortgekomen, die in *De canon onder vuur. Nederlandse literatuur tegendraads gelezen* (1990) tot de 'kritische retorica' worden gerekend. Door de retorische lading van een tekst te benaderen vanuit een ideologiekritische achtergrond, wordt zichtbaar dat een tekst verbonden is met maatschappelijke, sociologische en politieke thema's.⁴⁸ Zo laat bijvoorbeeld Wilbert Smulders zien dat de roman *Karakter* (1970) van Ferdinand Bordewijk twee werelden creëert waarin twee maatschappelijke standen verschillend worden gerepresenteerd en dat deze representatie zowel zich op niveau van de romanwereld als op het niveau van de tekst manifesteert.⁴⁹ Doordat de personages van karakter veranderen door op deze niveaus naar een andere stand over te stappen of grijze gebieden te betreden, kan de roman ideologiekritisch worden gelezen. Hoe in de roman de maatschappelijke standen op niveau van de romanwereld en niveau van de tekst interfereren, is een voorbeeld van impliciete retorische elementen die een perlocutionaire consequentie zouden kunnen hebben en zo de tekst een performatief karakter geven.

De grootste studie waarin de moderne klassieke retorische benadering en de taalhandelingstheorieën overkoepeld zijn, is het proefschrift *De retoriek van waanzin*.

⁴⁸ Alphen & Meijer 1990, 14.

⁴⁹ Smulders 1990, 168.

Taalhandelingen, narratieve onbetrouwbaarheid en delirium van drie waanzinnige ik-vertellers uit de Nederlandse literatuur (2008) van de Gentse Neerlandicus Lars Bernaerts. Hij beschouwt, in navolging van James Phelan, de retorische benadering van een roman als een veronderstelling van aandacht voor de interactie tussen de lezer en de auteur-in-de-tekst.⁵⁰ Deze leeswijze brengt een onderliggend ontwerp van de verteller en de auteur, de retorische structuur, aan het licht. Bernaerts maakt, om zijn retorische benadering vorm te geven, gebruik van de taalhandelingstheorieën, onder andere hoe deze door Pratt in de literatuurwetenschap geïntroduceerd zijn en later door Soshana Felman ingezet zijn bij deconstructie.⁵¹ Bernaerts opvatting wat een onderliggende retorische structuur is, laat echter zien dat hij het begrip ‘retoriek’ breder opvat dan binnen de klassieke retorische benadering gebeurt. De gedachte dat iedere taaluiting een argument is voor een zeker wereldbeeld sluit goed bij zijn analyse aan.

Dit is ook begrijpelijk: een centraal thema van waanzinliteratuur op elk niveau is de onbetrouwbaarheid van de spreker, waardoor het belangrijk is elke taaluiting als een argument van een wereldbeeld te lezen en los te laten dat dit een coherent beeld oplevert. Daarin is het ook logisch dat Bernaerts gekozen heeft voor literaire werken die niet autobiografisch zijn. Dat zou anders het onderzoek ernstig compliceren. Hij heeft de methodologische keuze gemaakt om zich alleen te richten op de taalhandelingen van de tekstinterne verteller. Hierdoor krijgen zijn onderzoek naar waanzinliteratuur en mijn eigen onderzoek naar kinderdoodliteratuur een andere methodologische inkleuring. Waar waanzin de regels van waarheid opzoekt en overtreedt, probeert autobiografisme zo dicht mogelijk bij authenticiteit te komen (of in ieder geval te veinzen dit te doen). De werking van de maximes beweegt zich in tegenovergestelde richting en met name de deskundighedsargumentatie (ethos) speelt in autobiografische kinderdoodliteratuur een significant grotere rol dan in waanzinliteratuur. Ik zal dus, ondanks de overeenkomstige koppeling van taalhandelingen en retorica, een aantal dingen anders moeten doen in de methode die ik bij mijn onderzoek hanteer.

1.5 Methode en corpus

Voor mijn onderzoek heb ik een methode uitgedacht waarmee ik met een analyse van zes werken tot een performatieve leeswijze kom. Ik onderzoek de performativiteit van een tekst door deze te verbinden met de perlocutionaire doelen en consequenties die ik uit de impliciete

⁵⁰ Bernaerts 2008, 98.

⁵¹ Bernaerts 2008, 136-137.

en expliciete retorische elementen destilleer. De retorisch geladen performativiteit van een tekst kan dienen als de verdediging tegen de kritiek die bij excessieve rouw en herinneringen aan de identiteit van een overleden kind te verwachten valt.

Doordat de werken uit het corpus als autobiografisch kunnen worden gemarkeerd, kan de verteller of focalisator met gepaste voorzichtigheid gezien worden als een element dat referentieel is naar de auteur van het werk. Hierdoor kan de verdediging die uit de tekst naar voren komt binnen de leeswijze ook referentieel worden naar de werkelijkheid en daardoor maatschappijkritisch geïnterpreteerd worden. De retorische performativiteit beweegt zich tussen het perlocutionaire doel achter een tekst en de perlocutionaire consequentie die eruit voortkomt. Deze twee zaken zijn echter niet meetbaar. Ik voer geen receptieonderzoek uit en hou geen diepte-interview met de auteurs (al zijn auteurs überhaupt niet zo zeer betrouwbare meetinstrumenten van perlocutionaire doelen), ik beperk mij tot de tekst. Wel neem ik aan dat het leescontract tussen lezer en schrijver tot gevolg heeft dat de lezer een auteur-in-de-tekst formuleert om overtredingen van maximes te kunnen herkennen. Dit sluit aan bij het autobiografische aspect. Dat heeft tot gevolg dat uit een leeswijze ook een perlocutionair doel geformuleerd kan worden.

Het perlocutionaire doel zal voortkomen uit een analyse van de expliciete en impliciete retorische elementen. Zo kan, door het betekenispotentieel te vergroten, een analyse van betekenisvelden impliciete retorische elementen aan het licht brengen die bijvoorbeeld een bijdrage aan de deskundigheid van de auteur-in-de-tekst kunnen leveren via ethos, of tot een zekere meelevendheid met deze auteur-in-de-tekst kunnen leiden via pathos. Onder de expliciete retorische elementen versta ik alle argumenten die direct inspelen op kritiek die te leveren valt op de rouwrepresentatie. Hiermee creëer ik een leeswijze waarin de onderliggende retorische structuur van kinderdoodliteratuur duidelijk wordt.

Voor mijn corpus heb ik gekozen voor zes Nederlandse werken die binnen de door mij gestelde criteria vielen: een centrale rol voor rouw rondom het kind in de vertelling, de focalisator beschouwt het kind als 'kind' en het overlijden van het kind is een autobiografisch element. Het gaat om de werken *Tonio. Een requiemroman* (2013) van A.F.Th. van der Heijden, *Gebr.* (2011) van Ted van Lieshout, *Schaduwkind* (2003) van P.F. Thomése, *Een roos van vlees* (1964) van Jan Wolkers, *Contrapunt* (2008) van Anna Enquist en de rouwpoëzie van Katharina Wilhelmina Bilderdijk-Schweickhardt zoals die postuum gepubliceerd is in *De dichtwerken van vrouwe Katharina Wilhelmina Bilderdijk* (1859-1860) onder redactie van Isaäk da Costa. Ik heb geprobeerd om werken te kiezen die qua stijl, formaat, publicatiejaar, receptie en leeftijd van het kind uiteenliepen, zodat in mijn onderzoek

een zo breed mogelijk beeld geschetst kan worden, binnen de gestelde kaders die ik voor het corpus aangehouden heb.

Ik ben mij ervan bewust dat mijn corpuskeuze ten dele ook invloed heeft op de retorische structuren die bovenkomen. Zo zal er bijvoorbeeld weinig aandacht worden besteed aan theologische discussies waar een tekst op in kan spelen. Dit zou waarschijnlijk wel het geval zijn geweest als ik hoofdzakelijk werken uit een ander tijdvak gekozen had. De keuze voor ten hoogste zes werken is echter een noodzakelijke beperking, gelet op het formaat van dit onderzoek. Aan de hand van zes werken, kunnen drie kritieken worden besproken waar de werken zich tegen verweren. Deze zijn respectievelijk: De identiteit van het (nog naar zelfstandigheid toegroeiende) kind wordt geëxploiteerd en diens recht op privacy wordt doorbroken; er zijn te weinig herinneringen aan het leven van het kind om opgetekend te kunnen worden of tot monument te kunnen dienen; en de excessiviteit van de rouwexpressie houdt verband met het geslacht van de ouder.

2 – ‘JIJ BENT OP VERBODEN TERREIN! WEG JIJ!’

Exploitatie van de identiteit van het kind

Wanneer een auteur een verhaal wil schrijven over het leven van een kind, levert dit een probleem op wanneer het kind niet meer ter autorisatie gevraagd kan worden. In kinderdoodliteratuur worden veel momenten uit het leven openbaar gemaakt, die men allicht niet zomaar zou opschrijven als het kind nog in leven was geweest. Doordat deze rouwuiting echter tegelijkertijd een poging kan zijn om het kind te doen herleven, stelt dit auteurs in een lastige positie. In autobiografische kinderdoodliteratuur speelt hierdoor vaak een kwestie van identiteit en privacy. Om deze kwestie te onderzoeken, lever ik een analyse van twee romans. Het gaat om *Tonio. Een requiemroman* (2013) van A.F.Th. van der Heijden en om *Gebr.* (2011) van Ted van Lieshout.

De gelauwerde, vuistdikke roman *Tonio* bestaat uit twee delen: een eerste deel waarin focalisator Adri met zijn vrouw Mirjam in een politiebusje naar het ziekenhuis rijdt waar hun zoon Tonio ligt, Adri continu flashbacks naar het leven van zijn zoon heeft en waarin uiteindelijk Tonio aan de gevolgen van een aanrijding overlijdt, en een tweede deel waarin Adri probeert zoveel mogelijk details over de laatste dagen van Tonio te weten te komen via vrienden en ooggetuigen. De roman bevat erg veel referentiële elementen. De naamgeving van de personages is gelijk aan de leden van het gezin van Van der Heijden, de gebeurtenissen die geleid hebben tot de dood van de zoon van de auteur lijken zo nauwgezet mogelijk te zijn opgetekend in de roman en ook siert een foto van Tonio van der Heijden de omslag waarop over zijn dood op Eerste Pinksterdag 2010 verteld wordt. Het is dan ook niet verwonderlijk dat in de publieke receptie deze roman als een autobiografisch verhaal is gepercipieerd.

De roman *Gebr.* leest als een brievenboek. Focalisator Luuk gaat in het dagboek van zijn overleden broer Maus verder schrijven, waarbij hij zich steeds tot zijn broer richt. Ook leest hij op den duur de stukken die Maus zelf geschreven had, waarbij hij er rechtstreeks op reageert. Door de ‘conversatie’ tussen de beide broers verandert het beeld dat Luuk van Maus had, maar leert Luuk ook zijn eigen identiteit te accepteren. De roman bevat veel minder referentiële elementen en laat de gebeurtenissen uit de werkelijkheid grotendeels los. De naam van de focalisator is niet gelijk aan die van de auteur. Toch staat op de achterflap duidelijk dat de roman is gebaseerd op gebeurtenissen uit het leven van de schrijver. In een interview met Henk Peters zegt Van Lieshout hierover dat het autobiografische karakter van zijn werk niet tot een-op-een-interpretaties van de werkelijkheid moet leiden, maar tegelijkertijd niet geheel

moet worden genegeerd.⁵² De roman valt dus, door de aankondiging op de achterflap, wel degelijk in zekere mate te interpreteren als autobiografische kinderdoodliteratuur, maar er moet in acht genomen worden dat er veel minder referentiële elementen zijn.

2.1 Tonio. Een requiemroman van A.F.Th. van der Heijden

Via retorische elementen wordt in *Tonio* geageerd tegen mogelijke kritiek dat de identiteit van Tonio zonder zijn toestemming wordt prijsgegeven en in een gepubliceerd werk is ingezet. De focalisator geeft meerdere malen (soms elkaar tegensprekende) motivaties om de roman te schrijven, enerzijds gevoed door schuldgevoel en plicht, anderzijds erop gericht zo dicht mogelijk bij Tonio te komen. Doordat de auteur zichzelf in de roman representeert als zowel exhibitionist als voyeur, kan de lezer niet eenduidig zeggen dat de auteur excessief in openbaarheid rouwt, omdat hij juist de aandacht richt op het heimelijke, de identiteit van Tonio, in plaats van het eigen verdriet. Maar door de voyeuristische zelfrepresentatie zou de auteur anderzijds kritiek kunnen verwachten dat hij allemaal persoonlijke zaken over zijn zoon openbaart die de zoon liever niet in de publieke ruimte had willen zien, iets wat de auteur zelf ook problematiseert in de roman. Focalisator Adri ‘exploiteert’ in feite zijn overleden kind.

Doordat Adri zichzelf echter via handelingen als kijken en luisteren presenteert als een ‘goede’ voyeur in een wereld van ‘foute’ voyeurs, worden de (voortdurend genoemde) gelijkenissen tussen hem en zijn zoon (ook een ‘goede’ voyeur) extra benadrukt en wordt zijn openhartige, openbare zoektocht naar de intiemste details van zijn zoons leven en sterven verdedigd. De zoektocht wordt neergezet als niet opdringerig en illustreert een motivatie die in de roman genoemd wordt: het naderen van Tonio en het inlossen van een belofte aan hem. Het wordt een wederzijdse kijkrelatie, niet alleen bekijkt Adri Tonio, Tonio bekijkt ook Adri. Tonio is zowel geportretteerde als portretteur, waardoor het exhibitionisme ook nader gedefinieerd moet worden: wie stelt wie tentoon?

Meervoudige motivatie

Wat de motivatie was om een requiem voor zijn zoon Tonio te schrijven, lijkt niet eensluidend te destilleren uit het verhaal dat ik-verteller Adri levert. Er worden meerdere motivaties in verschillende varianten gegeven, die soms elkaar tegenspreken of later weer

⁵² Peters 1996, 445.

ontkend worden. Zo wordt bijvoorbeeld voorafgaand aan de inhoudsopgave het gedicht van Ben Jonson ‘On my first son’ geciteerd: ‘Here doth lie Ben Jonson his best piece of poetry’.⁵³ Eerst zegt Adri hierover dat hij zoiets nooit in ernst over Tonio zou durven zeggen. Tonio is niet zijn beste stuk proza, maar hij kan wel proberen hem met proza in leven te houden, zodat hij mensen een Tonio van vlees en bloed levert. Later zegt hij echter dat hij het requiem beschouwt als een ‘plicht aan Tonio’ en hierbij citeert hij weer het gedicht van Jonson om juist uit te drukken dat het wél voelt alsof zijn beste proza (Tonio) achter hem ligt.⁵⁴ De dubbele houding tegenover dit citaat illustreert een motivatie die op het eerste gezicht ook tweeledig lijkt: Adri heeft schuldgevoelens over de dood van Tonio en voelt zich verplicht diens leven op te tekenen, maar ook wil hij met het requiem Tonio wanhopig in leven houden en zo dicht mogelijk bij hem houden. De schrijfmotivatie zit echter nog iets complexer in elkaar. Hoewel rouw een belangrijke rol in de roman speelt, wordt het niet noodzakelijk zo gepresenteerd alsof Adri zijn rouw met de wereld wil delen. De motivatie wordt hoofdzakelijk gebracht als een externe invloed.

Ik-verteller Adri steekt zijn schuldgevoelens voor Tonio’s dood niet onder stoelen of banken. Op talloze plekken in de roman mijmert hij over zijn eigen vaderlijke schuld. Allereerst voelt hij zich schuldig dat hij de dood van zijn zoon niet heeft kunnen voorkomen. Het voelt als verraad dat hij lag te slapen tijdens het ongeluk en niet bij het dodelijke kruispunt aanwezig was om de weg te versperren, of tenminste bij zijn zoon neer te knielen terwijl die bloedend op het asfalt lag.⁵⁵ Adri’s streven was om altijd zijn zoon heelhuids door de wereld te loodsen, door elk gevaar heen. Door hierin te falen, voelt Adri zich verantwoordelijk voor het ongeluk. Daarnaast ervaart hij ook schuld doordat hij via de dood van zijn zoon, ook diens geboorte op zijn geweten heeft. Hij betwijfelt of zijn motivaties om een kind te krijgen wel goed waren, doordat hij eerst met veel moeite haast dwangmatig Mirjam overtuigt een kind te willen en daarna ineens beseft twijfel te voelen.⁵⁶ Hij beschouwt hierdoor Tonio’s dood als een persoonlijke consequentie die hij moet aanvaarden: ‘Ja, misschien was dat de boodschap... dat wie zich niet met volle overtuiging in het vaderschap begaf, weer elk moment van dat vaderschap beroofd kon worden.’⁵⁷

Verder manifesteert het schuldgevoel van Adri zich nog op andere manieren: zo vergat hij bij het aangeven van de geboorte van Tonio de uitstervende achternaam (van Mirjam)

⁵³ Van der Heijden 2013, 6.

⁵⁴ Van der Heijden 2013, 269, 565.

⁵⁵ Van der Heijden 2013, 272, 373.

⁵⁶ Van der Heijden 2013, 101, 91, 46-47, 53-55.

⁵⁷ Van der Heijden 2013, 230-231.

Rotenstreich aan zijn zoon mee te geven; zit hij de eerste jaren na de geboorte van Tonio als nieuwe vader voornamelijk tot laat in cafés te schrijven en vooral te drinken; vindt hij zich verantwoordelijk voor Mirjams pijn doordat hij haar zwanger gemaakt heeft; en als hij zich door *Tonio Kröger* (1903) van Thomas Mann realiseert dat Tonio allicht de pijn van de klap en het snijwerk van het chirurgenteam urenlang ondergaan heeft, vindt hij dat hij dit met zijn eigen pijn moet rechtekken.⁵⁸ Ook het plannen van de begrafenis ziet hij als een verraad aan Tonio. Adri beeldt zich in dat Tonio achter hem staat en hoofdschuddend toekijkt. Hij kan de foto van Tonio als Oscar Wilde niet bekijken omdat elke rouwbrief die hij verstuurt bijdraagt aan het verraad. Hij kan zelfs niet naar het bloemstuk op de grafkist kijken, omdat dat voelt alsof hij Tonio recht aankijkt en dat wil hij niet. Het gevoel dat hij ergens schuldig aan is, is overweldigend in zijn leven aanwezig en bestaat overal waar hij kijken kan.⁵⁹

Maar tegelijkertijd problematiseert ik-verteller Adri de schuld kwestie. Hij vindt dat er iets of iemand de ramp op z'n geweten moet hebben. Een of andere instantie, mens of instituut, moet verantwoordelijk zijn. Omdat hij echter niets en niemand kan aanwijzen, komt hij bij zichzelf uit. Dan voelt hij zich dus schuldig bij gebrek aan schuldige. En later zegt hij dat zijn bijna detectiveachtige reconstructie van Tonio's laatste dagen nauwelijks een *whodunit* te noemen is doordat er volgens hem géén dader is, hoogstens als hij het Noodlot als dader aanwijzen zou.⁶⁰ Heel soms neemt hij het ook Tonio kwalijk. In een korte alinea uit hij verwijten aan Tonio's adres dat hij eerder naar huis had kunnen gaan, minder had kunnen drinken, beter naar links had kunnen kijken of licht op zijn fiets had kunnen hebben. Vrijwel direct herstelt Adri zich echter en legt hij het weer bij zichzelf neer: 'Nee, *ik* neem alle schuld op me. [...] Je dood is de optelsom van mijn nalatigheden.'⁶¹

Toch is dat schuldgevoel nog niet direct een interne motivatie om publiekelijk zijn rouw te delen. De motivatie is een samenvoeging van Adri's alomtegenwoordige schuldgevoel en een belofte aan zijn zoon. Hij heeft Tonio op jonge leeftijd toegezegd een dagboek over hem te schrijven, dat hij zou krijgen als hij achttien werd. Op de achttiende verjaardag is het boekje nog niet klaar en Tonio vraagt er ook niet naar, waardoor de belofte altijd is blijven openstaan. Tijdens het schrijven van de roman ervaart Adri het als het inlossen van die oude belofte, alleen laakt hij dat hij nu niet kan volstaan met de jonge jaren en dat Tonio's laatste dag onlosmakelijk met zijn hele leven verbonden is geraakt.⁶² Door zijn

⁵⁸ Van der Heijden 2013, 18-21, 110, 92, 426.

⁵⁹ Van der Heijden 2013, 234-235, 252, 261.

⁶⁰ Van der Heijden 2013, 410, 464.

⁶¹ Van der Heijden 2013, 530.

⁶² Van der Heijden 2013, 183.

afpraak met Tonio na te komen, kan Adri een deel van zijn schuldgevoel kwijtraken. Het schrijven van de roman is niet per se iets dat Adri wil; hij is het ook aan Tonio verplicht.

Naarmate de roman verder vordert, begint de motivatie zich meer te richten op het in leven houden van Tonio en minder op het schuldgevoel. Een omslag zoals in Adri's interpretatie van het gedicht van Jonson vindt ook plaats in de roman. Het requiem over Tonio is een reis door diens leven, waarbij Adri alles doet wat mogelijk is om hem nog op te roepen en vast te houden.⁶³ Soms wordt Tonio zelfs rechtstreeks aangesproken alsof hij nog zou kunnen reageren ('Zeg eens eerlijk, Tonio').⁶⁴ Tonio is degene die Adri aan het schrijven houdt:

Voor en over hem schrijven is *de* manier om zo dicht mogelijk bij hem te komen [...] en met hem te praten en zwijgen. Zo houd ik hem in leven, en als het werk straks gedaan is, dan kan het requiem hem, in samenspraak met de lezer, hopelijk nog een tijd in leven houden.⁶⁵

Hij stelt het zelfs uiteindelijk zo sterk dat het requiem 'geen ander doel [dient] dan hem op te sporen en terug te vinden.'⁶⁶ Dat zou eigenlijk ontkennen dat de roman het doel heeft om met zijn schuldgevoel om te gaan. Tegelijkertijd blijft Adri de onderneming van het schrijven ook als een plicht jegens Tonio verwoorden.⁶⁷

Hier en daar schemeren ook wat meer diffuse beschrijvingen van de motivaties door. Wanneer de redactrice langskomt om over Adri's werkzaamheden te praten, stelt ze voor om eerst andere schrijfwerkzaamheden te pauzeren en een boek over Tonio te schrijven. Het boek wordt dan, zoals personage Adri het zegt, een verslag van binnenuit, rechtstreeks vanuit de gevoelsverwarring. Het schrijven van de roman en de worsteling met het verdriet worden onderdeel van elkaar.⁶⁸ Hij besluit met de constatering dat hij niet anders *kán* dan over Tonio te schrijven. Hij moet wel. Doordat het voorstel voor de roman van de redactrice komt en doordat Adri de keuze buiten zichzelf stelt door niks anders te *kunnen* dan over Tonio schrijven, wordt de motivatie wederom extern en wordt de plichtmatigheid van het schrijven benadrukt. Het is niet zomaar een belofte aan Tonio die alleen hij zich herinnert of een schuldgevoel dat aan hem knaagt, zijn capaciteiten schieten tekort om iets anders te doen en

⁶³ Van der Heijden 2013, 355.

⁶⁴ Van der Heijden 2013, 516.

⁶⁵ Van der Heijden 2013, 552.

⁶⁶ Van der Heijden 2013, 574.

⁶⁷ Van der Heijden 2013, 565.

⁶⁸ Van der Heijden 2013, 431-432.

zijn redactrice heeft het oorspronkelijke voorstel gedaan. Het schrijven van het requiem wordt meer als een plicht of een noodzaak gerepresenteerd, dan als een eigen verlangen.

Bij het reconstrueren van de laatste dagen van Tonio's leven zien we iets soortgelijks. Eerst worden de eindeloze pogingen om de gebeurtenissen te achterhalen gemotiveerd vanuit de poging om het model van de fotoshoot op te sporen (al twijfelt Adri ook over het nut daarvan), maar zodra ze haar contactgegevens vinden, verandert dit. Adri en Mirjam moeten dan de foto's aan haar overhandigen omdat Tonio het niet meer kan doen. Dat lijken extern aangestuurde motivaties, maar tegelijkertijd wordt de uitgebreide reconstructie ook besproken als een poging om niet lijdzaam te zijn. Adri wil in opstand komen tegen het noodlot, door zo precies mogelijk uit te vinden hoe het noodlot Tonio te grazen genomen heeft. Het is zowel een zoektocht naar rust als een verplichting om het verhaal van zijn leven af te ronden.⁶⁹ Ook hier wordt de motivatie dus (ten dele) extern gemaakt. Dit wordt met expliciete retorische elementen verdedigd, doordat Adri schrijft dat het zo nauwkeurig mogelijk reconstrueren 'van alle tijden is'.⁷⁰ Elke achtergeblevene houdt zich bezig met het achterhalen van de laatste dagen. Daarnaast helpt de keuze voor een beroepsmatig woord als 'detectiveachtige' om de reconstructie voor te stellen als iets dat zo 'hoort'.⁷¹

Toch zit er zeker ook wel een intern aangestuurde motivatie voor het reconstrueren en het schrijven in de roman verwerkt. Adri zegt in zijn bespreking van een citaat van Shakespeares *Love's Labour Lost* (1598) dat hij iets begint te begrijpen van de mysterieuze 'School der Nacht' die in het toneelstuk genoemd wordt. Door alle nachten die hij sinds de dood van Tonio meegemaakt heeft, merkt hij iets leerzaams meegekregen te hebben waarvan hij hoopt dat er in het requiem een fractie van wordt weergegeven. Er lijkt hier dus een wens door te schemeren dat hij ook iets van zijn eigen rouw met de wereld wil delen. Dat heeft iets exhibitionistisch. Zijn openheid over eigen intieme zaken draagt bij aan dit idee. Hij vertelt op verschillende momenten over de liefde tussen Mirjam en hemzelf, zowel over hun seksleven, als over een stormachtige periode in het huwelijk.⁷² Ook komt een vroegere geliefde voorbij, wordt hun zeldzame gebruik om elkaar te slaan niet onbesproken gelaten en beschrijft hij gedetailleerd hoe hij rillingen over zijn scrotum voelt zodra hij Tonio in het ziekenhuisbed ziet liggen.⁷³ Dit soort openhartige beschrijvingen, gezamenlijk met de overweldigende rouw en verhulde wensen om iets van die rouw te delen, kunnen als exhibitionisme worden gezien.

⁶⁹ Van der Heijden 2013, 251, 341, 358, 321.

⁷⁰ Van der Heijden 2013, 310.

⁷¹ Van der Heijden 2013, 464.

⁷² Van der Heijden 2013, 51, 125, 381, 292.

⁷³ Van der Heijden 2013, 39, 292, 151.

Desalniettemin krijgt de roman juist een heel voyeuristische invulling, als gevolg van de manier waarop het schuldgevoel en de plicht om Tonio's leven te reconstrueren worden beschreven. Door de motivatie tot schrijven grotendeels te presenteren als een verplichting, boetedoening en iets dat buiten zijn eigen keuze ligt, wordt Adri iemand die niet *wil* kijken, maar dat wel *moet* doen, waardoor de focus ook meer gericht lijkt te zijn op datgene wat hij ziet, in plaats van datgene wat hij van zichzelf laat zien. Zijn afkeer om foto's van Tonio recht aan te kijken versterkt dit nog meer: het bekekene wil hij eigenlijk helemaal niet aanzien, maar tegelijkertijd kijkt hij wel.

Waarnemingen van het heimelijke

Waar de motivatie tot schrijven en reconstrueren die in het verhaal gegeven wordt zowel iets exhibitionistisch als iets voyeuristisch heeft, draagt de manier waarop focalisator Adri dingen waarneemt sterk aan het voyeuristische deel bij. Er zijn talloze momenten waarop hij gesprekken of gebeurtenissen hoort, die niet per se voor hem bestemd zijn. Zo hoort hij bijvoorbeeld een roddelgesprek tussen verpleegsters, luistert hij stilletjes mee als Tonio en jeugdvriendin Merel in de badkamer praten over urine en plassen, beschrijft hij op geluid hoe Mirjam naar de douche loopt en zich uitkleedt, en hoort hij juist niets zodra fotoshootmodel Jenny in Tonio's oude kamer afscheid neemt (maar luistert hij aandachtig).⁷⁴ Als tijdens de huwelijks crisis zijn sleutels niet meer op het slot van het huis passen en Mirjam hem binnenlaat, loopt hij naar boven en klinken er harde mannenstemmen uit de kamer (waaronder die van Mirjams ex-vriend). Hij was letterlijk buitengesloten en neemt nog voor hij volledig binnen is een gesprek van anderen waar. Slechts in een zeldzaam geval bemoeit hij zich met zo'n gesprek, bijvoorbeeld bij een ruzie tussen terrassgasten, maar vaker besluit hij bewust het gesprek op de achtergrond waar te nemen, bijvoorbeeld wanneer enkele details over Tonio's finale fietsroute en diens wens om sigaretten te halen besproken worden door vrienden.⁷⁵

Naast het luisteren komt ook Adri's manier van kijken voyeuristisch over. Hij bekijkt regelmatig mensen door een ruit of raam, in mogelijk intieme momenten.⁷⁶ Daarnaast neemt hij een paar keer in de roman de tijd om te zien hoe Tonio slaapt, iets wat een gewoonte voor hem lijkt te zijn. Hierbij moet opmerkt worden dat Tonio onder andere een keer met een meisje in bed ligt en een andere keer zich blootgewoeld heeft.⁷⁷ Ook is Adri bij de geboorte zo ongeveer een buitenstaander. Mirjam stuurt hem weg omdat zijn adem te sterk naar koffie

⁷⁴ Van der Heijden 2013, 119, 179-180, 458, 630.

⁷⁵ Van der Heijden 2013, 133, 346, 247.

⁷⁶ Van der Heijden 2013, 129, 169, 176, 210, 257.

⁷⁷ Van der Heijden 2013, 152, 188, 228-229.

stinkt. Hij beschrijft nauwgezet de (grotendeels vieze) details van de geboorte alsof hij zich het liefst zo afzijdig mogelijk wil houden. En hij neemt al toekijkend gefluister en geheime blikken tussen de verpleegsters waar, die hem maar weinig bevallen. Van zowel Mirjam, als de verpleegsters, als zijn eigen walging ‘mag’ hij de geboorte niet waarnemen, maar hij doet het toch.⁷⁸

Niet alleen bij de geboorte, ook bij de dood is Adri een voyeur. Zodra Tonio na de aanrijding in het ziekenhuis ligt, mogen Adri en Mirjam er eerst nog niet naartoe.⁷⁹ Als ze vervolgens uren later bij hem kunnen om afscheid te nemen, ziet Adri hem eerst tussen gordijnen door ‘die [doen] denken aan het soort douchegordijn dat aan je natte lijf blijft plakken’.⁸⁰ De associatie met een persoonlijke ruimte als de douche versterkt de intieme sfeer waarin gekeken wordt. En achter het gordijn nemen ze vervolgens een naakte Tonio waar.⁸¹ Het daadwerkelijke moment van sterven van Tonio missen ze door even weg te lopen, waarop Adri zegt: ‘Hadden ze het obscene moment waarop door mensenhand zijn leven onherroepelijk werd stopgezet voor ons verborgen willen houden? Of hadden wij, door weg te lopen, zelf aangegeven dat we er geen getuige van wensten te zijn?’⁸²

Het personage Adri geeft door de roman heen regelmatig aan dat hij intieme dingen van Tonio wil weten. Hij denkt aan Tonio’s geslachtsdeel, als baby en als overledene. In een imaginair gesprek stelt Adri de vraag of Tonio nog maagd is en in dagdromen bedenkt hij als een oude koppelaarster erotische avonturen voor zijn zoon.⁸³ Onder de douche denkt Adri aan hoe Tonio met meisjes en seksualiteit bezig was en herinnert hij zich het geluk dat hij ooit ervoer nadat hij het sperma van zijn zoon in het doucheputje aantrof. De billen van Tonio worden door Adri met enige regelmaat beschreven.⁸⁴

Er zit echter een probleem aan deze openhartigheid dat vooral door het kinderdood-autobiografische aspect van de roman ontstaat: deze onthullingen gaan niet meer enkel over het rouwproces van (het referentiële personage van) de auteur, maar juist ook over zijn zoon, die geen zeggenschap meer heeft over wat er wel en niet in de openbaarheid wordt gebracht. Personage Adri bespreekt deze problematiek en concludeert eruit dat de roman een ‘ongeauteuriseerd requiem’ is.⁸⁵ Hij vraagt zich expliciet af of Tonio zich de dingen anders herinnert en sommige dingen liever onvermeld zou hebben gezien. Een echt antwoord op deze

⁷⁸ Van der Heijden 2013, 92-94.

⁷⁹ Van der Heijden 2013, 100.

⁸⁰ Van der Heijden 2013, 149-150.

⁸¹ Van der Heijden 2013, 152.

⁸² Van der Heijden 2013, 159-160.

⁸³ Van der Heijden 2013, 164-165, 198, 336, 438.

⁸⁴ Van der Heijden 2013, 465, 468, 154, 244, 514, 522.

⁸⁵ Van der Heijden 2013, 469.

vragen komt echter niet, omdat Adri enkel te rade kan gaan bij herinneringen aan zijn zoon.⁸⁶ Deze herinneringen geven geen oplossing voor het probleem van autorisatie, ze illustreren het juist ten volle.

Adri citeert uit een brief van een zekere Mensje dat hij verliefd is op Tonio. Deze innige vorm van liefde en Tonio als een mannelijke muze worden later nog herhaald.⁸⁷ Adri ziet ‘intieme overeenkomsten’ tussen hem en zijn zoon, die enigszins rechtvaardigen dat hij zich zo dorstig in de private zaken van Tonio mengt.⁸⁸ Daarnaast blijkt later dat er weinig preutsheid in huis was: Tonio moet schaterlachen om Adri’s geslachtsdeel na het douchen en de zoon trekt als jong kind een keer zijn broek naar beneden om zijn (geïrriteerde) voorhuid aan zijn vader te laten zien.⁸⁹ De intimiteit tussen Adri en Tonio was er ook bij leven al. Dat de zoektocht naar Tonio’s kwijtgeraakte horloge – een leidmotief voor het niet verstrijken van de tijd – uiteindelijk wordt afgerond wanneer ze het uurwerk tussen de douche en de wc, twee intieme ruimtes, terugvinden, benadrukt dat de tijd is stil blijven staan voor een van de intiemste bindingen tussen mensen: die van ouder en kind. Adri’s openhartigheid over het leven van zijn zoon wordt verdedigd door het benadrukken van de intimiteit van de ouder-kindrelatie.

Ik-verteller Adri wordt in de roman gepresenteerd als voyeur, maar tegelijkertijd worden anderen als indringers of pottenkijkers beschouwd. Er komt een overweldigende hoeveelheid van mensen in de roman voor die zich onrechtmatig, opzichtig of vanuit eigenbelang en nieuwsgierigheid opdringen aan de dingen die ze bekijken, soms ten koste van Adri’s zicht: van verloskundigen in opleiding die een muurtje rond de barende Mirjam vormen tot een opdringerige fotograaf die niet kan stoppen baby Tonio te bewonderen en moet worden weggestuurd, en van een bemoeizuchtige grootmoeder die met nieuwe telefoonnummers ontweken moet worden tot brutale interviewers die onthullingen ruiken.⁹⁰ Regelmatig beïnvloedt de verwoording van Adri de manier waarop het kijken van de ander wordt omgevormd tot iets negatiefs. Mirjams ex, de ‘Correspondent’, wordt aangeduid als ‘grenzeloos’, een term die meer dan alleen natiegrensleloos lijkt te betekenen; *RTL Boulevard* wordt aangevallen als ‘wezenloos gekwetter’ en later wordt beschreven hoe ze ‘misbruik maken’ van een gat in het politiebotenkordon tijdens de inhuldiging; de toeschouwende oranjessupporters worden ‘onverzadigbaar’ genoemd; en wanneer zijn broer Frans hem vraagt

⁸⁶ Van der Heijden 2013, 470.

⁸⁷ Van der Heijden 2013, 345, 379, 461.

⁸⁸ Van der Heijden 2013, 368.

⁸⁹ Van der Heijden 2013, 465-466.

⁹⁰ Van der Heijden 2013, 95-96, 115, 274-275, 452-453, 499, 291, 327, 359.

naar wat er precies gebeurd is tijdens de aanrijding van Tonio, beschrijft Adri het als ‘zelfvernedering’ om hierover te moeten praten. Uiteindelijk moet zelfs het bijzettafeltje in de huiskamer eraan geloven. Het is een ‘rinkelende getuige’ van Adri’s intiemste doodswalging.⁹¹

Adri heeft van zichzelf via de motieven voor de reconstructie en het requiem juist een beeld neergezet van de voyeur die niet uit eigenbelang kijkt, zich niet opdringt en een zeker recht geniet om intieme terreinen te betreden. Door de motivatie voor het schrijven van de roman te laten voortkomen vanuit een alomtegenwoordig schuldgevoel en een externe plicht, komt de presentatie van het rouwproces ook in een ander licht te staan. Het vormt een impliciet retorisch element dat Adri’s motieven tot schrijven verdedigt. Hij is een ‘goede’ voyeur, waardoor moeilijk te zeggen valt dat hij een exhibitionistisch rouwvertoon laat zien, en hij heeft, in tegenstelling tot vele anderen, zowel de plicht als het recht om zich te richten op heel persoonlijke delen uit Tonio’s leven. Dit wordt pas echter helemaal goed geïllustreerd wanneer we onder de loep nemen hoe Tonio in de roman wordt gepresenteerd ten opzichte van Adri.

Tonio als voyeur

Er wordt alleszins geen geheim van gemaakt dat focalisator Adri gelijkenissen ziet tussen hemzelf en Tonio. Ze hebben dezelfde lange haren, ze hebben hetzelfde haarpatroon op de schouders, ze krijgen eenzelfde gebochelde houding wanneer ze een meisje willen imponeren, ze hebben alcohol nodig om goed te kunnen versieren, ze kunnen beiden goed luisteren, zijn slordig en meer. Na het ongeluk ontdekt Adri meer overeenkomsten tussen hemzelf en zijn zoon dan ooit.⁹² Maar bij leven merkte hij ook al de gelijkenissen. Als hij bijvoorbeeld eens het bargedrag van zijn zoon bestudeerd heeft, ziet hij bij zijn zoon een wanordelijkheid die hij herkent van toen hij zelf zo oud was. Hij wordt naar eigen zeggen ‘gedwongen’ zich te herinneren hoe hij als eenentwintigjarige was, doordat hij steeds vaker op overeenkomsten stuit.⁹³ Dit stemt hem echter voor Tonio zorgelijk: die gaat nog moeilijke jaren tegemoet als hij zoveel op zijn vader lijkt. De woordkeuze voor ‘gedwongen’ stuurt, zoals vaker in de roman, aan op een plichtmatige motivatie.

De gelijkenissen tussen vader en zoon worden in de roman ten overvloede benadrukt, terwijl de dingen waarin Tonio op Mirjam lijkt nauwelijks aan bod komen. De enkele keer dat

⁹¹ Van der Heijden 2013, 129, 448, 578, 589, 238, 617.

⁹² Van der Heijden 2013, 143, 151, 199, 255, 365, 479, 485.

⁹³ Van der Heijden 2013, 88.

Adri een overeenkomst tussen moeder en zoon opmerkt – de vingers van Tonio zijn groezelig, een erfenis van Mirjams pigmentkleur in haar vingers – stapt hij direct over op de viezigheid onder de nagels. De poging om Tonio alsnog ‘Rotenstreich’ te noemen op de grafsteen wordt hoofdzakelijk vanuit het uitsterven van die achternaam gemotiveerd, niet noodzakelijk als connectie tussen moeder en kind. Mirjam huilt regelmatig in de roman, terwijl Adri dit juist nauwelijks doet, net als Tonio. Een van de weinig keren dat hij wel de tranen laat gaan, is vlak na de geboorte, maar pas als baby Tonio ook huilt. Jaren later, op de begrafenis van Adri’s vader, is Tonio erop gebrand net zo veel of weinig te huilen als Adri. Voor Mirjam lijkt reukvermogen een belangrijke manier om haar zoon te identificeren, bijvoorbeeld via zijn jongenszweet. Tonio’s waarnemingsvermogen met een goed oog voor fotografie en een talent voor luisteren, lijkt hierdoor meer overeenkomsten met Adri’s observaties te vertonen die in zijn voyeuristische rol heel erg veel luistert en kijkt, en nauwelijks ruikt.⁹⁴

Tonio is al van jongs af aan een gulzige kijker. Hij wordt toegelaten tot een fotografieopleiding door ‘de intieme treurigheid’ van de Joodse eetclub van zijn grootvader in beeld te brengen. Hij is hierin geheel niet opdringerig: wanneer hij een spastische man ziet, vraagt hij zijn vader of het oneerbiedig is om deze te fotograferen. Adri zegt dat Tonio de ‘achterkant’ of het ‘inwendige’ wil bestuderen of blootleggen en dat hij daar vaak ook in slaagt. Door de diverse cameraogen kon hij ongestraft mensen bestuderen. Ook vriend Dennis vertelt dat Tonio het leuk vond om dansende mensen van bovenaf te bekijken. Het lijkt erop dat de blik van Tonio overeenkomt met die van zijn vader: niet opgedrongen en op de achtergrond kijkend naar mensen die niets doorhebben.⁹⁵

Met de dood van Tonio ligt het in de lijn der verwachting dat hij met zijn blik niet meer kijken kan, maar in een specifieke scene vlak nadat Adri en Mirjam het nieuws van de aanrijding horen, lijkt het tegendeel waar te zijn:

Zo stond in de hoek van de kamer een statief, zonder camera erop, maar wel met een zilverige lichtparaplu eraan vastgeschroefd. Rondom grote, sneeuwwitte piepschuimen platen, die de fotograaf tot lichtscherm hadden gediend. 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.⁹⁶

⁹⁴ Van der Heijden 2013, 96, 273, 154, 311. Hier is ook nog een connectie in verborgen met de opdringerige interviewer die onthullingen *ruikt* op p. 327.

⁹⁵ Van der Heijden 2013, 112, 262-264, 266, 491, 332.

⁹⁶ Van der Heijden 2013, 33.

In deze scene wordt een beeld geschetst van Adri op een privaat moment. In onderbroek staat hij versteend naar fotografische spullen te kijken, maar de camera die het intieme beeld vast kan leggen, is juist als enige verdwenen. Er zou een foto gemaakt kunnen worden, maar met de fotograaf (Tonio) is het vastleggen verdwenen. Toch lijkt de verstening van Adri te suggereren dat we een foto van hem zien.

De reden dat Adri niet naar foto's van Tonio kan kijken, en zelfs niet naar het bloemstuk op de grafkist, wordt uiteindelijk gegeven wanneer Jenny langskomt en moeite ervaart om de foto's te bekijken die Tonio van háár gemaakt heeft. Adri beseft dat Tonio, hoewel hij buiten beeld is, haar vanaf elke foto recht aankijkt.⁹⁷ Door naar haar foto's te kijken wordt ze bewust van de prangende blik van de fotograaf. Hoewel Tonio in deze roman postuum bekeken wordt door Adri, blijft er ook een sterke nadruk liggen op de Tonio als kijker. De openhartige besprekingen van Adri's persoonlijke leven dienen niet alleen om de overeenkomsten tussen hem en zijn zoon te voeden (doordat Adri juist op het intieme vlak zoveel gelijkenissen vindt), het creëert ook een situatie waarin Adri degene is die bekeken wordt. Het geeft een invulling aan een motivatie die Adri formuleerde: 'dan kan het requiem hem, in samenspraak met de lezer, hopelijk nog een tijd in leven houden.'⁹⁸ Voor Mirjam en Adri was Tonio zowel portretteur als geportretteerde, wat ook de reden is dat ze zijn zelfportret als Oscar Wilde zo'n essentiële foto vinden.⁹⁹

Adri probeert eenmaal met een bureaulamp via de lichtparaplu en piepschuimen platen het licht te recreëren dat Tonio gebruikte tijdens de fotoshoot met Jenny, maar hij slaagt er niet in.¹⁰⁰ Het is een betekenisvolle scene: Adri probeert na te bootsen wat zijn zoon zag, maar het lukt hem niet omdat het licht veranderd is. Het licht is een belangrijke voorwaarde om te kunnen zien. Zijn laatst beschreven herinnering aan Tonio gaat over eclipsbrillen en leidt uiteindelijk tot een vergelijking met rouw:

Op momenten dat zijn dood *echt* tot me doordringt, en de kou en de schrik me om het hart slaan, ligt weer dat ziellose schijnsel van de eclips over de wereld, die net als toen z'n adem met vogelgefluit inhoudt. [...] Er is een schaduw over gevallen – niet de vitale schaduw, die de sterkte en de beweeglijkheid van de zon aangeeft, maar de

⁹⁷ Van der Heijden 2013, 483.

⁹⁸ Van der Heijden 2013, 552.

⁹⁹ Van der Heijden 2013, 242. In de oorspronkelijke editie uit 2011 siert deze foto de omslag van de roman. Op de editie uit 2013 die voor dit onderzoek gehanteerd is, staat een foto van Tonio van der Heijden die, verscholen achter een camera, recht door de lens naar de lezer kijkt. In beide gevallen is hij zowel geportretteerde als portretteur, maar de nadruk bij de nieuwere editie ligt nog meer op het kijken van Tonio. Wanneer de lezer de roman openslaat, richt Tonio's camera zich plots op A.F.Th. van der Heijdens foto op de achterflap.

¹⁰⁰ Van der Heijden 2013, 230.

valse, giftige schaduw van de zonsverduistering, allesdoordringend en alles besmettend.¹⁰¹

In *Tonio* wordt personage Adri als exhibitionist en als voyeur neergezet. Doordat het (wederkerige) exhibitionisme vanuit de roman verklaard kan worden als een ‘reële’ poging om Tonio in leven te houden, kan de tentoonspreiding van de rouw moeilijker gezien worden als excessief; het is immers functioneel en de motivaties zijn hoofdzakelijk extern. Door de voyeuristische karakteristieken van Adri kan het hem echter worden toegeschreven dat hij de identiteit en het leven van zijn zoon exploiteert door lezers mee te laten kijken. Hij maakt zaken openbaar die allicht Tonio niet in de publieke ruimte had willen delen en hij is zich daar bewust van. Door zichzelf echter af te kunnen zetten tegen ‘foute’ voyeuristen en door zijn reconstructie te verklaren vanuit schuld, plicht en gewoonterecht, in plaats van eigenbelang, nieuwsgierigheid en opdringerigheid, wordt met deze impliciete retorische elementen een verweer geleverd tegen de kritiek.

Hij verweert zich ook expliciet. Adri benoemt dat hij niet alleen bemoedigende post, maar ook juist haatberichten ontvangen heeft tijdens de rouwperiode, en dat iedereen toch uiteindelijk ook weer heel snel het leven oppakt. Hij vindt het opmerkelijk dat mensen niet in stilzwijgen vervallen bij dit heftige leed, maar de boel willen blijven rechtspreken.¹⁰² Hij reageert op deze kwesties uiteindelijk met een expliciet retorisch element: ‘Wat kun je anders doen, als ouders, dan aan de vernietiging van zo’n jongen te gronde te gaan? [...] Het zou betekenen dat onze liefde voor hem sterker is dan onze overlevingsdrang, onze zucht tot zelfbehoud.’¹⁰³

2.2 *Gebr. van Ted van Lieshout*

Hoewel in *Gebr.* personages gevolgd worden die niet een-op-een te herleiden zijn naar personen in de werkelijkheid, mengt de tekst zich toch in een discussie rondom privacy van de overledene met een perlocutionair effect. De motivatie om in het dagboek van Luuks overleden broertje Maus te schrijven, verandert naarmate het verhaal vordert. Focalisator Luuk lijkt zelf ook op zoek te zijn naar de juiste motivatie om binnen te dringen in de persoonlijke ruimte van zijn broer. Waar Luuk het gerechtvaardigd vindt om het dagboek te

¹⁰¹ Van der Heijden 2013, 628-629.

¹⁰² Van der Heijden 2013, 301, 350-352.

¹⁰³ Van der Heijden 2013, 450.

openen om de gedachten van Maus te redden, wil de moeder de gedachten van Maus beschermen door het boek gesloten te laten.

De verschillende manieren van omgaan met de privacy van de overledene leiden tot botsingen en discussies. Deze discussies creëren als expliciete retorische elementen een perlocutionair effect buiten de tekst door de functie van ruimte en plaats in de roman. Hoewel Luuk zichzelf beschrijft als iemand die genoodzaakt is om regels te overtreden door zich niet alleen te begeven in de persoonlijke ruimte van een ander, maar ook door zich de identiteit van die ander toe te eigenen, verraadt zijn nieuwsgierige kant toch ook wel dat dit gewoner voor hem is dan hij doet voorkomen. Uiteindelijk worden deze overtredingen hoofdzakelijk gerechtvaardigd en verdedigd door het effect dat het heeft: Maus blijft in leven, zelfs voor de ouders die beiden op hun eigen manier al afscheid van hem genomen hadden. De vrijheid die in de roman genomen wordt in de referentialiteit, leidt ertoe dat er een nieuwe mogelijkheid ontstaat om het rouwproces te representeren.

Motivatie in ontwikkeling

Wanneer Luuks moeder besluit om via een kampvuur in de achtertuin alle spullen van Maus¹⁰⁴ te verbranden op diens verjaardag, interpreteert hij dit alsof zij Maus de deur uit doet. Hij vindt dat ze dan doet alsof Maus nooit bestaan heeft. Als je zijn spullen bewaart, kan je nog in zijn kamer zitten en rondkijken. Moeder werpt hier tegenin dat ze spullen niet nodig heeft om Maus' bestaan te herinneren en dat ze niet een bedevaartsoord wil. Luuk drijft het nog verder door wanneer hij stelt dat het opruimen van Maus' kamer haast moord is. In feite zet ze Maus op de brandstapel. De vader kan zowel de standpunten van de moeder als van Luuk begrijpen en wil er het liefst buiten blijven. Omdat het verbranden van spullen iets wegheeft van een ritueel, spreekt de (religieuze) vader dit toch iets meer aan.¹⁰⁵

Als Luuks gedachten óók in het dagboek van Maus komen te staan, kan het niet verbrand worden, is zijn redenering. Daarom sluipt hij naar Maus' kamer, snuffelt hij in diens bureauladen en smokkelt hij het dagboek naar zijn eigen kamer mee, terwijl zijn moeder hem expliciet verboden heeft in het bureau van Maus te kijken. Hij heeft nog niet gelezen wat Maus heeft geschreven, want zijn motivatie komt naar eigen zeggen niet uit nieuwsgierigheid voort (al bekent hij wel benieuwd te zijn).¹⁰⁶ Als hij triomfantelijk aan zijn ouders vertelt wat hij gedaan heeft, worden ze boos en geloven ze niet dat hij wel in het boek geschreven heeft,

¹⁰⁴ Luuks naam voor Marius.

¹⁰⁵ Van Lieshout 2011, 10-14

¹⁰⁶ Van Lieshout 2011, 16, 9, 12, 17.

maar het niet gelezen heeft. Moeder zegt vervolgens dat ze gewoon Luuks schrijfsels uit het dagboek scheuren zal. Op dit punt verandert Luuks motivatie enigszins: hij moet nu zó veel in het boek gaan schrijven, dat zijn moeder het hele boekje zal moeten vernielen om Luuks pagina's eruit te halen. Het dagboek wordt dan meer van Luuk dan van Maus. Hier verandert de reddingsactie al langzaam in een toe-eigening, al wordt het nog steeds als reddingsactie gepresenteerd. Vrij snel daarna gaat Luuk ook al in de slaapkamer van Maus aan het bureau verder schrijven in het dagboek, omdat de dag erna de kamer in een naaikamer zal veranderen en het dus niet meer kan.¹⁰⁷

Dat Luuk zo graag het dagboek wil bewaren, komt doordat hij langzaam herinneringen aan zijn broertje vergeet. Die herinneringen helpen hem om te zien dat Maus ooit een leven had waarin hij blij kon zijn. Het dagboek is een bewijs om aan te tonen dat Maus geleefd en gedacht heeft, voor iedereen die dit niet geloven zou. Deze formulering van de motivatie, een poging om de identiteit van zijn broertje te conserveren, lijkt in schril contrast te staan met het feit dat Luuk vervolgens bij wijze van persoonlijke carnaval de kleding van Maus aandoet, diens 'lichaam' aantrekt, en elpees meeneemt die Maus in Luuks formulering 'voorgoed aan [hem heeft] uitgeleend'.¹⁰⁸ Hij lijkt daarmee weinig conserverende motieven te hebben. Hij is ook een beetje bang dat de spullen in de kamer hem zullen aanvallen om hem van het verboden terrein weg te sturen. Als hij de stemmen van zijn ouders hoort, rent hij naar zijn eigen kamer terug, uit angst om betrappt te worden. Hoe nobel zijn intenties ook worden geformuleerd, hij kan tegelijkertijd niet verhullen zich ervan bewust te zijn dat hij iets doet wat verboden is, omdat hij dat zelf gewoon graag wil. Hij houdt immers Maus' kleren aan, omdat hij vindt dat ze prettig knellen. Hij vindt het fijn om de identiteit van Maus langzaam over te nemen, ook al weet hij dat hij niet Maus kan zijn of worden. Wanneer hij zich een 'ordinaire indringer' voelt, doet hij dit af als irrationeel schuldgevoel aan de dood van Maus.¹⁰⁹

Zodra Luuk aan zijn moeder vertelt dat hij meer in het dagboek geschreven heeft dan Maus, oppert ze dat ze dan gewoon de pagina's van Maus eruit zal scheuren. Het leidt tot een felle discussie waarin de moeder benadrukt dat het dagboek privé is, zelfs als Luuk er nog niet eens Maus' delen uit gelezen heeft. Dit leidt bij Luuk aanvankelijk tot reflectie: hij vraagt via het dagboek aan Maus hoe erg die het zou vinden als Luuk de pagina's van zijn broer zou lezen. Dit verandert echter direct in het plan van Luuk om dan maar om en tussen de delen

¹⁰⁷ Van Lieshout 2011, 20-21, 31.

¹⁰⁸ Van Lieshout 2011, 36-38.

¹⁰⁹ Van Lieshout 2011, 31, 29, 40-41.

van Maus te gaan schrijven, zodat zijn moeder het niet meer scheiden kan. Doordat volgens Luuk de moeder het dagboek wil vernietigen en daarmee Maus' persoonlijke ruimte ontoegankelijk wil houden, ontkomt hij er niet aan Maus' gedachtenwereld te beschermen door het binnen te dringen en toe te eigenen.

Deze toe-eigening motiveert hij echter nog steeds als een reddingsactie en niet als een persoonlijke wens. Wanneer hij leest over een seksuele ervaring van Maus, schrijft hij:

Het is niet dat ik een rooie kop heb gekregen van die stengels van jullie, maar ik heb wel een beetje het gevoel alsof ik door een sleutelgat loer. Ik weet niet of ik dat allemaal wil weten, want het staat zo gluurderig. Maar eigenlijk is het gênanter dat ik nooit gemerkt heb wat er tussen Alex en jou speelde. Alsof ik expres de andere kant op keek.¹¹⁰

Luuk wil dus geen gluurder zijn en vindt zelfs dat hij misschien te weinig gekeken heeft. Ook is hij geïrriteerd dat Maus zo veel over hem heeft geschreven. Dit komt hoofdzakelijk voort uit Maus' uitgebreide bespreking van zijn eigen en Luuks seksuele geaardheid. Hoewel Maus zichzelf al helemaal beschouwt als homo, heeft Luuk zijn eigen geaardheid nog niet vastomlijnd, al weet Maus wel zeker dat zijn broer óók homo is. Maus lijkt zich dus eerder Luuks identiteit toe te eigenen dan andersom – Luuk zegt ook bang te zijn geweest het verwijt van zijn ouders te krijgen dat zijn broertje hem na-aapte in seksuele geaardheid – en Luuk vindt het niet gepast om te gluren.¹¹¹ Hoewel de handeling die eruit voortkomt steeds verandert, (eerst schrijven, dan véél schrijven, dan in Maus' tekstdelen schrijven) blijft de motivatie eigenlijk voortdurend gelijk. Hoe ver Luuk ook gaat in zijn handelen, hij blijft het als een reddingsactie presenteren en wil zichzelf niet als indringer of gluurder zien, waardoor hij het dus nog steeds als een goede zaak ziet, ondanks de kritiek van zijn moeder.

Dit wordt nog eens extra benadrukt doordat de behandelende dokters er niet in slagen om Maus correct te diagnosticeren door het tegenovergestelde te doen van wat Luuk doet. Ze schrijven steeds over wat de eerste dokter gezegd heeft, zonder zelf naar de casus te kijken en hun eigen gedachten eraan toe te voegen, en de dokters lijken niet eens Maus aan te kijken of zijn naam te leren, alsof zijn identiteit er niet toe doet. Luuk voegt juist wél zijn eigen gedachten toe aan wat zijn voorganger (Maus) in het dagboek geschreven heeft en doet dit om

¹¹⁰ Van Lieshout 2011, 72.

¹¹¹ Van Lieshout 2011, 61-64, 109.

diens identiteit te koesteren. Hierdoor ontstaat een contrast met de dokters die nauwelijks moeite doen om Maus te redden en Luuk die het zo hard mogelijk probeert.¹¹²

Het binnendringen van de persoonlijke ruimte

Hoewel Luuk het betreden van Maus' persoonlijke ruimte als een reddingsactie presenteert, en het nadrukkelijk niet motiveert vanuit zijn eigen nieuwsgierigheid, blijkt hij toch ook opvallend veel plekken in de tekst persoonlijke ruimtes met voeten te treden. Zijn vader sluit zich 'onbereikbaar ver weg' op in zijn studeerkamer, maar zodra die even naar de wc gaat, maakt Luuk van de gelegenheid gebruik om te spreken wat zijn vader aan het doen is en hij leest teksten in een ordner die niet voor hem bestemd zijn. Later betrapt hij zijn vader als die in een weggestopt hoekje in de garage staat te huilen. Hij wordt wild de garage uitgejaagd. Als tijdens de ziekteperiode van Maus hun vader zich afzondert in de garage om kleding voor Afrika te sorteren, bemoeit Luuk zich ermee, wat hem een draai om zijn oren oplevert.¹¹³

Op het kerkhof is Luuk nieuwsgierig naar de namen en jaartallen op de graven van de mensen die om Maus heen liggen. Ook heeft hij zich er wel op betrappt te fantaseren over hoe het lichaam van zijn broertje ligt te ontbinden in de kist. Hij laat de doden niet met rust, wat ook wel blijkt uit zijn gedrag om de kleding van zijn broertje aan te trekken en diens muziek af te spelen in Maus' stil geworden slaapkamer. Als Luuk tijdens carnaval een jaar eerder moet kiezen welke kleding hij aantrekt, is het veelzeggend dat hij ervoor kiest om verkleed te gaan als spion.¹¹⁴

Tegelijkertijd is Luuk absoluut niet de enige in het gezin die zichzelf het recht toekent om de persoonlijke ruimte van anderen te verstoren of onrechtmatig te betreden, wat blijkt uit de ruzies met zijn moeder. Omdat Luuk nogal gesloten is en het liefst in zijn eentje op zijn kamer zit, dwingt zijn moeder hem om naar het carnaval toe te gaan, met Alex en Maus mee. Ook ontdekt Luuk tijdens een ruzie met zijn moeder over Maus' dagboek, dat zij op de hoogte is van Luuks eigen dagboek en ze zegt hierbij dat ze door een rotmoeder te zijn zichzelf zijn dagboek ingewerkt heeft. Als ze een positieve moeder was geweest, had Luuk niks gehad om over te schrijven. Als klap op de vuurpijl wijst ze hem erop dat zijn gulp 'zo gastvrij' openstaat, wat hij gênant vindt.¹¹⁵ Later stuurt ze Luuk naar een psycholoog of psychiater¹¹⁶ (omdat ze vindt dat hij zich te veel afzondert in bomen en op zijn kamer) die hem allerlei zeer

¹¹² Van Lieshout 2011, 127.

¹¹³ Van Lieshout 2011, 22-23, 26, 68.

¹¹⁴ Van Lieshout 2011, 27, 21, 37-38, 69.

¹¹⁵ Van Lieshout 2011, 67, 44-45.

¹¹⁶ Luuk twijfelt of het een psycholoog of psychiater is en dit wordt uit het verhaal niet duidelijk.

persoonlijk vragen stelt over zijn masturbeergedrag en seksuele fantasieën. Luuk neemt dit zijn ouders kwalijk. Als Maus uiteindelijk op een ziekenafdeling ligt, wil die op den duur niet meer dat zijn moeder langskomt. Daar zegt ze zich bij neer te leggen, maar alsnog probeert ze elke dag met vruchtensap langs te gaan. Soms wordt ze door de verpleging tegengehouden, soms lukt het haar wel om binnen te komen.¹¹⁷

De duidelijkste momenten van indringing in persoonlijke ruimte worden door Maus zelf gegeven. Regelmatig loopt hij Luuks kamer binnen, wat die niet wil, met als gevolg dat Maus zich buitengesloten voelt. Daarnaast gaat hij een keer als hij ziek thuis is op ‘snuffeltocht’ door zijn eigen kamer, zijn ouders’ kamer en Luuks kamer. Hierdoor vindt hij een proefversie van een brief van Luuk aan zijn ouders waarin hij zegt op jongens te vallen. Luuks grootste geheim wordt ontdekt doordat Maus zonder toestemming in Luuks kamer gaat rondzoeken. De broers liggen ook een keertje samen in de bosjes een zigeunerkamp te bespieden als een zigeunerjongen hen ontdekt. Maus rent weg en Luuk klimt in een boom. De jongen, Tibor, overtuigt Luuk uiteindelijk door middel van gebaren dat hij geen kwaad in de zin heeft en dat Luuk veilig uit de boom komen kan. Luuk, die in bomen klimt om alleen te zijn, komt door Tibor vrijwillig uit zijn schuilplaats. Dit staat in contrast met Maus die juist Luuk een paar keer met zijn homoseksualiteit wil confronteren om dichterbij zijn broer te komen. De gebeurtenis leidt tot een kortstondige liefde tussen de twee jongens, die uiteindelijk abrupt ten einde komt als Tibor met het zigeunerkamp weer verder reist.¹¹⁸

Het enige gezinslid dat zich maar weinig bezighoudt met de persoonlijke ruimte van anderen en zelfs aangeeft graag buiten zaken te blijven is de vader, maar ook hij wordt op het einde door Luuk betrappt op zijn kantoor wanneer hij via een kier in de vitrage naar het verbrandingsritueel van de moeder in de achtertuin staat te kijken (waarbij ze graag alleen gelaten wilde worden).¹¹⁹ Doordat de vier gezinsleden allemaal op verschillende momenten persoonlijke barrières niet ongemoeid laten, komt Luuks ‘inbraak’ in Maus’ dagboek in een ander licht te staan. Doordat zijn moeder zich ook niet aan de ongeschreven regels van privédomeinen houdt, lijkt het bijna hypocriet dat ze het dagboek van Maus gesloten wil laten. Daarnaast zijn Luuks reddingspogingen expliciet niet vanuit nieuwsgierigheid gemotiveerd, een eigenschap die binnen het gezin alomtegenwoordig lijkt te zijn.

¹¹⁷ Van Lieshout 2011, 104, 114.

¹¹⁸ Van Lieshout 2011, 84, 51, 77, 81, 65, 100.

¹¹⁹ Van Lieshout 2011, 145.

Maus blijft leven

Hoe het rouwproces in de roman naar voren komt, wordt niet alleen beïnvloed door een herformulering van de motivatie als reddingspoging en de gebruikelijkheid van gekoekeloer binnen het gezin, ook heeft ruimte een relevante rol in de rouwrepresentatie. De identiteit van Maus is nauw verbonden met ruimte, verplaatsen en andere plekken onderzoeken. De nieuwsgierigheid van Maus uitte zich al jong in zijn wens om ontdekkingsreiziger te worden. Hij kreeg een obsessie met atlassen en landkaarten door Alex. Als er op televisie een programma over Indonesië was, dan ging Maus in zijn atlas uitzoeken hoe de territoriale grenzen liepen. Met carnaval gaat Maus zelfs als zeerover verkleed. Dit is een even sprekende keuze als die van Luuk om spion te zijn.¹²⁰

Luuks identiteit is daarentegen overhoop gegooid door de dood van Maus. Hij heeft Maus zijn hele leven gekend en is nu ineens niemands broer meer. Hij zou graag een antwoord op de vraag willen vinden hoe een broer heet die geen broer (of zus) meer heeft. Kan je dan nog wel iemands broer zijn?¹²¹ Daarnaast gaat hij door te schrijven in het dagboek van Maus erkennen dat hij op jongens valt, wat er uiteindelijk toe leidt dat hij dit ook definitief aan zijn ouders vertelt. Luuk stelt zichzelf dus open door het ‘contact’ met Maus (al blijken de ouders dat geheim dan allang vermoed te hebben). Wanneer Luuk in Maus’ dagboek gaat schrijven, ziet hij dit als een verdediging van Maus’ territorium, maar het heeft ook effect op hemzelf. Zijn droom over Pangaea valt te lezen als een uitleg hiervan.

Pangaea was het oer-werelddeel toen alle continenten nog aan elkaar vastzaten. Maus beschrijft in zijn dagboek hoe op een dag die delen uit elkaar scheurden en van elkaar wegdreven en hoe naar verwachting ooit in de zeer verre toekomst de continenten aan de andere kant van de aarde weer tegen elkaar op zullen botsen. Luuk krijgt, aan het einde van de nacht waarin hij in het dagboek leest en schrijft, een droom over Pangaea, waarin Maus op de ene helft zit en Luuk op de andere helft wanneer het continent in tweeën scheurt. Maus valt in zee en Luuk springt op Maus’ helft, maar zodra hij zijn broertje uit het water haalt, is deze al verdronken. Hij graaft een nacht lang een graf voor de dode en in de ochtend ziet hij alweer zijn eigen eiland, dat tegen Maus’ deel aanbotsen zal. Wanneer dat gebeurt, loopt hij naar zijn deel van Pangaea terug. Luuk interpreteert de droom dat als hij óók sterft aan de ziekte van Wilson, dat de helften dan weer tegen elkaar botsen. Dit zal echter niet gebeuren omdat Luuk niet de ziekte heeft (en er niet aan zou zijn gestorven, zoals zijn broertje).¹²²

¹²⁰ Van Lieshout 2011, 34-35, 67-69.

¹²¹ Van Lieshout 2011, 25, 29-30.

¹²² Van Lieshout 2011, 47, 131-132, 141.

Toch lijkt het erop dat uiteindelijk de eilanden op een andere manier wel samenkomen. Als hij aan zijn moeder de vraag stelt of hij nog steeds een broer is, zegt ze eerst dat hij dat zelf moet bepalen, waarop hij besluit dat hij nog wel een broer is maar van niemand meer. Wanneer hij echter doorvraagt laat de moeder weten dat ze er iets anders over denkt dan hij. In haar trouwboekje staan twee zoons en wat haar betreft is Luuk dus nog steeds de broer van Maus.¹²³ Later verandert Luuks visie:

Toen jij stierf, stierf ook de broer die ik was. Ik heb je verteld van de siddering die ik voelde toen mam zei dat je overleden was; dat zal het moment geweest zijn waarop het broertje in mij doodging. Maar daarmee is niet alles gezegd, want ik leef nog en de herinneringen die ik heb bestaan echt. En vannacht had ik heel duidelijk het gevoel dat er iets van jou in leven is gebleven.¹²⁴

Ze zijn elkaar ergens tegengekomen en het doet er niet meer toe waar dat dan was. Het was niet in de hemel en het was niet in Luuks kamer, het was in een nieuw Pangaea waarvan niemand weet waar het ligt. Zijn belangrijkste ontdekking is dat wanneer het broertje Luuk met Maus meestierf, het broertje Maus met Luuk ook in leven gebleven is. Het eiland is weer na de breuk samengesmolten.¹²⁵

Dat Maus in leven wordt gehouden, wordt aan het einde van de roman ook voor de ouders werkelijkheid, wanneer Luuk rond het kampvuur verjaardagstaart neerzet en de vader met moeder aan de hand naar buiten rent om ook een stukje taart voor Maus' verjaardag te eten. Zelfs de moeder eet uiteindelijk een hapje mee, hoewel ze aanvankelijk afslaat. Dat Maus in Luuk in leven blijft, wordt extra benadrukt door zijn keuze om het tafelzilver rond het kampvuur te leggen zoals zigeuners ook doen. Luuk en Maus zijn samen zigeuners, jongens zonder vaste woonplaats. De moeder werd juist aan het begin een indiaan genoemd door haar kampvuur.¹²⁶ Nu de persoonlijke ruimtes van Luuk en Maus zijn gaan overlappen, is met de atlassen en landkaarten in het kampvuur ook het belang van ruimte en territorium verdwenen. Luuk heeft zijn grootste geheim openbaar gemaakt terwijl hij de geheimen van Maus ging lezen en het contact met Maus heeft hem metaforisch net als Tibor uit een boom gehaald. Hij heeft zelfs vlak voor Maus' dood hem nog een tekening van een boom gegeven (die de vader uiteindelijk conserveert door het op te hangen in de studeerkamer).

¹²³ Van Lieshout 2011, 134.

¹²⁴ Van Lieshout 2011, 144.

¹²⁵ Van Lieshout 2011, 143-144.

¹²⁶ Van Lieshout 2011, 156-157, 13.

Het belangrijkste verdedigingsmechanisme voor Luuks gedrag wordt zichtbaar gemaakt doordat zijn reddingspoging een uitkomst boven alle verwachtingen heeft. Hij weet Maus te vinden binnenin zichzelf, houdt hem zo in leven en overtuigt zelfs zijn ouders hier (in elk geval ten dele) van. Door de ruimte van Maus open te breken, heeft Luuk het dus kunnen beschermen en dat kan geen toe-eigening of exploitatie genoemd worden. De ruimte is niet van Luuk geworden; het is van hen beiden en van niemand tegelijk. Het is opgeheven. De fysieke ruimte wordt door de moeder vernietigd, maar de persoonlijke identiteit van Maus blijft in Luuk in leven. Luuk heeft Maus nog nooit zo dichtbij gevoeld.¹²⁷

2.3 Conclusie

De focalisators van beide boeken, Adri en Luuk, dringen allebei op hun eigen wijze de persoonlijke sfeer van het overleden kind binnen. Dit gaat in beide gevallen echter gepaard met expliciete retorische elementen en patronen in de betekenissen in de roman die als impliciete retorische elementen gelezen kunnen worden. Dit zorgt voor de perlocutionaire consequentie dat de roman verdedigd wordt tegen kritiek op het toe-eigenen van de identiteit van het kind door de focalisator en in het verlengde daarvan door de auteur van de roman.

In *Tonio. Een requiemroman* is kijken een beladen handeling. Het wordt voorgesteld als iets dat specifiek de focalisator met het overleden kind verbindt. Regelmatig worden andere, doorgaans niet-belangrijke personages in de roman opgevoerd om als een verkeerde kijker geïntroduceerd te worden. Ze zijn opdringerig of te nieuwsgierig en ontnemen anderen het zicht. Deze personages dienen gezamenlijk als impliciet retorisch element dat Adri juist een goede kijker is, net als zijn zoon. Het verdedigt dus zijn beschrijvingen van en gedachten over Tonio's (liefdes)leven. Door de kijkrelatie wederzijds te maken tussen vader en zoon, wordt ook het exhibitionistische vertoon van Adri's persoonlijke leven verdedigd als een manier om Tonio zo dichtbij mogelijk te naderen; Tonio kijkt nog.

Het alomtegenwoordige schuldgevoel in de roman is een impliciet retorisch element dat Adri ook bijna verplicht om Tonio levend te houden via schrijven. Met expliciete retorische elementen wordt aangevuld dat hij niet anders kán dan over Tonio te schrijven, mede omdat zijn liefde voor Tonio logischerwijs sterker is dan zelfbehoud. Zoals in de roman het exhibitionistische en het voyeuristische hand in hand samengaan, lijkt ook in de perlocutionaire consequentie een tweeledige verdediging te zitten. Enerzijds verdedigt de

¹²⁷ Van Lieshout 2011, 94.

roman zich tegen kritiek te open over Tonio te zijn, anderzijds tegen kritiek te expliciet en excessief in het rouwvertoon te zijn. De performativiteit van dit autobiografische werk van Van der Heijden over de dood van Tonio van der Heijden is daarom retorisch geladen.

In *Gebr.* is ruimte ingezet om het rouwproces van de focalisator uit te beelden. In een dagboek schrijven is privé, ook als het kind al overleden is. De expliciete retorische elementen die in de discussies tussen Luuk en zijn moeder worden gebezigd, creëren een deel van de perlocutionaire consequentie van de roman. Het breken van billijkheidsregels rondom persoonlijke ruimte wordt als gerechtvaardigd aangevoerd wanneer de persoonlijke ruimte van de overledene het gevaar loopt vernietigd te worden. Er wordt nadruk gelegd op het belang van ‘bewijs’ dat een overledene bestaan heeft. Ook maken alle leden van het gezin op de een of andere manier zich schuldig aan doorbreking van privéaangelegenheden van een ander. Dit kan als impliciet retorisch element gelezen worden dat dit gedrag als normaal beschouwd dient te worden.

Doordat uiteindelijk de ruimten van Maus en Luuk volledig overlappen en Maus doorleeft in Luuk, is de reddingspoging geslaagd. Luuk heeft het territorium succesvol verdedigd. Door ruimte als het ware op te heffen kunnen de broers veel dichterbij komen, waardoor het rouwproces van Luuk vooruitgang vertoont. Doordat binnen de wereld van de roman ruimte wordt verdedigd, wordt buiten de wereld van de roman een ander punt verdedigd. Het overleven van Maus in Luuk en de erkenning hiervan door de ouders zijn impliciete retorische elementen die het inmengen in de persoonlijke geschiedenis van een overledene als een positieve vorm van rouwverwerking voorstellen. Hierdoor krijgt dit werk ook retorisch geladen performativiteit.

Hoewel *Gebr.*, zoals beschreven is aan het begin van dit hoofdstuk, een minder autobiografisch karakter heeft dan *Tonio*, kan bij beide romans een perlocutionaire consequentie van verdediging optreden. Deze keert zich tegen kritiek dat het openbaar maken van persoonlijke zaken van een overleden kind niet goed is. Waar *Tonio* aanstuurt op een verdediging vanuit juiste intenties en verplichting door schuld, heeft *Gebr.* vooral een focus op de effectiviteit van deze vorm van rouw. Er blijkt dat een lagere hoeveelheid referentialiteit nieuwe mogelijkheden levert om een retorisch element te creëren in de roman. Hierdoor wordt het belang duidelijk om het autobiografische aspect van de performativiteit wel mee te nemen in de analyse en niet enkel te kijken naar de retorische strategieën van de verteller, zoals Lars Bernaerts doet in zijn proefschrift *De retoriek van waanzin. Taalhandelingen, narratieve onbetrouwbaarheid en delirium van drie waanzinnige ik-vertellers uit de Nederlandse literatuur* (2008).

3 – ‘DE WERELD WAAR WE ZONDER HAAR NIET BIJ KUNNEN.’

Afwezigheid van de herinneringen

Wanneer een kind al zo snel na geboorte overlijdt dat er nog nauwelijks herinneringen zijn gevormd bij de ouders, kan een kinderdoodroman maar moeilijk als monument ter herdenking van het leven van de overledene worden gezien. Er is weinig identiteit ontwikkeld en het kind heeft nog bijna niets meegemaakt, dus er zijn nauwelijks herinneringen om vast te leggen. Als dit in autobiografische kinderdoodliteratuur aan de orde is, kunnen auteurs dus mogelijk kritiek krijgen dat het werk enkel aandacht vraagt voor de rouwexpressie en niet ook over het leven van het kind gaat. Hierdoor speelt in autobiografische kinderdoodliteratuur over een zeer jong overleden kind vaak een kwestie aangaande de herinneringen. Om deze kwestie te onderzoeken, lever ik een analyse van een roman en een novelle. Het gaat om *Schaduwkind* (2003) van P.F. Thomése en om *Een roos van vlees* (1964) van Jan Wolkers.

De kleine novelle *Schaduwkind* oogstte veel lof om de ingetogen en moedige manier waarop Thomése over het overlijden van zijn dochtertje Isa schreef. In een reeks van korte teksten gaat hij op zoek naar taal, betekenis, herinneringen, verdriet en naar zijn dochtertje. De voornaamste referentiële elementen van de novelle zijn de namen die overeenkomen met die van Thoméses vrouw en dochtertje. Doorgaans spreekt de ik-verteller een jij aan, die eerst zijn vrouw is en later zijn dochtertje. Ook lijkt de wijze van overlijden van het dochtertje geheel overeen te komen met dat van het dochtertje van Thomése en wordt deze tragische gebeurtenis uit het leven van de schrijver ook op de achterflap genoemd. Hoewel Thomése er bekend om staat autobiografische literatuur niet hoog te hebben zitten, lijkt hij met de novelle *Schaduwkind* wel die richting in te zijn gegaan. De novelle is in ieder geval als zodanig door het publiek ontvangen.¹²⁸

De roman *Een roos van vlees* is een verwarrend verhaal over hoofdpersoon Daniël die met psychosomatische problemen kampt na een scheiding. In de flashbacks komt naar voren dat zijn dochtertje is overleden door te verbranden in heet water en dat dit uiteindelijk tot de scheiding geleid heeft. Wolkers roman heeft weinig referentiële elementen, maar kan wel onder autobiografische kinderdoodliteratuur worden geschaard, zoals door zijn biograaf Onno Blom wordt laten zien in ‘Het meisje en de dood. Jan Wolkers en *Een roos van vlees*’.¹²⁹ Ondanks dat de naamgeving tussen focalisator en auteur niet overeenkomt, heeft Wolkers wel van dezelfde klachten last gehad als zijn personage Daniël. Daarnaast is het dochtertje van

¹²⁸ Missine 2013, 66-67.

¹²⁹ Blom 2018.

Wolkers, Eva, op een soortgelijke wijze om het leven gekomen. Die naam wordt in de roman nergens bekend gemaakt, maar Blom zegt dat Wolkers de naam van zijn dochtertje óók nooit uitsprak. Hij ontdekte daarnaast dat zelfs de brieven uit de roman directe transcripties van echte brieven zijn. Tevens lijkt de moeizame relatie met zijn vader op persoonlijke ervaringen gebaseerd te zijn. De roman is hierdoor te lezen als autobiografische kinderdoodliteratuur, maar er moet in acht genomen worden dat de referentiële elementen minder duidelijk te ontdekken zijn.

3.1 Schaduwkind van P.F. Thomése

In *Schaduwkind* speelt het probleem van de afwezigheid van herinneringen wanneer P.F. Thomése probeert zijn dochtertje weer tot leven te wekken in taal. Isa overleed al na zes weken. In de roman wordt haar dood regelmatig voorgesteld als iets dat (een) andere entiteit(en) gedaan heeft/hebben. De focaliserende ik-verteller ervaart dat het hem aangedaan is; het leven van (en daarmee de herinneringen aan) Isa is hem afgenomen.

Hij demonstreert in de novelle echter dat hij wel degelijk herinneringen heeft, maar dat dit herinneringen zijn aan datgene wat nooit meer gebeuren zal. Hij wordt geplaagd door gedachten van gebeurtenissen die zijn dochter niet mee gaat maken. Met zijn zoektocht naar betekenis probeert hij het begrip ‘herinnering’ te verruimen. Hoewel haar leven hem is afgepakt, blijven de herinneringen eraan bestaan en die moet hij beschermen, omdat juist via die herinneringen in taal Isa steeds opnieuw geboren wordt.

De dood als diefstal

De novelle opent met het plaatsen van een schutting. De ik-verteller plaatst deze afscheiding omdat hij niet gewoon kan doorgaan alsof er na de dood van zijn kind niets veranderd is. Hij bespreekt het als een metafoor: anderen graven greppels, smeden sloten of halen bruggen op, maar het komt allemaal op hetzelfde neer. Het is een vorm van iets rechtzetten wanneer het te laat is, ook omdat het te laat is. Een schutting is een bescherming tegen indringers en pottenkijkers, maar datgene wat het had moeten beschermen is hem al afgenomen. Dit is de eerste keer dat de ik-verteller beschrijft hoe hem iets aangedaan is, maar het is niet geheel duidelijk wie dat gedaan heeft. Dit gebeurt vaker. ‘De dagen’ sleuren hem mee en voeren hem naar plekken die hij herkent, waarvan hij zich afvraagt of iemand in zijn afwezigheid expres de boel verschoven heeft. Ook vraagt hij zich af wie de knoppen in de tuin heeft afgeknipt.

Op dit soort manieren worden regelmatig in de novelle entiteiten aangewezen die iets hebben gedaan zonder dat de focalisator er grip op heeft.¹³⁰

Wanneer het dochtertje net geboren is, schrijft hij hoe de functies van de ouders een voor een worden overgenomen door het ziekenhuis. Ze mogen hun kindje niet meer in de armen houden en passen zich aan, ook wanneer er steeds meer apparaten bijkomen. Het ziekenhuis wordt hier als een entiteit voorgesteld die langzaam het ouderschap afpakt en doordat de monitoren later ‘plichtmatig’ getallenreeksen produceren, wordt de onpersoonlijkheid ervan benadrukt. Wanneer het dochtertje in het ziekenhuis ligt, sluipt de nacht de afdeling binnen. De ik-verteller beschrijft zijn gevoel van de eerste dagen na de geboorte als een vorm van verliefdheid waardoor alle betekenissen instorten. Als vervolgens het lichaam van aarde wordt weggenomen (weer iets wat een onbepaalde entiteit doet), blijft de verliefdheid een belichaming zoeken die zij niet meer kan vinden. Na de crematie zegt de ik-verteller dat het liefste hem is afgenomen. Hij had het leven in de hand, maar nu heeft ‘het leven’ hem juist in handen gekregen.¹³¹

De formuleringen die een entiteit creëren die de ik-verteller iets aandoet of iets van hem afpakt zijn niet eenduidig interpreteerbaar. De ene keer is het de nacht, de andere keer is het het leven, soms is het een ziekenhuis en een keer springt zelfs een stoplicht speciaal voor hem op rood. Hij lijkt bijna paranoïde als hij niet kan slapen en op de vlucht slaat voor ‘krankzinnige killers’ in een donker bos.¹³² Deze manieren van zoeken naar en de angst voor een onaanwijsbare dader leiden, in tegenstelling tot in *Tonio. Een requiemroman*, niet zozeer tot een gevoel van zelfschuld, maar tot een neiging om iets te beschermen, zoals het bouwen van een schutting die te laat wordt opgetrokken. Het is essentieel dat hij de dood van zijn dochter, het gevoel van verlies en de rouw voorstelt als iets wat hem aangedaan wordt, omdat dit zijn pogingen tot beschermen van datgene wat nog overgebleven is, motiveert.

De ander in de ik

Het beschermen tegen onbekende entiteiten komt zelfs terug binnen de eigen ik van de focalisator. Het vroege overlijden van Isa heeft grote gevolgen voor zijn identiteit. Hij lijkt zichzelf te zijn kwijtgeraakt en spreekt hier ook expliciet over. Hij voelt zich een ‘verstekeling in [zijn] gedachten’ en ervaart een bedrieglijk vertrouwen dat hij door zaken op een rijtje te zetten een oplossing kan vinden. Er lijken op bepaalde momenten meerdere entiteiten in de

¹³⁰ Thomése 2003, 7-8.

¹³¹ Thomése 2003, 12, 19, 14-16, 44, 35.

¹³² Thomése 2003, 92, 46.

ik-persoon te zijn. Als hij huilt, huilt er een ander in hem en hij weet niet waar hij zelf ophoudt en de ander begint. Die ‘ander’ kan hij aan de buitenwereld laten zien om een ‘iemand’, een vastomlijnd ‘type’ te worden, en een ‘ik’ die hij als het ware bij zich kan dragen en waarmee hij zijn rouw aan de wereld kan tonen. Dit soort rouwvertoon beschouwt hij als sentimentaliteit en een vorm van medelijden met jezelf; meeleven om de pijn, zonder het zelf echt te ondergaan.¹³³

Deze ‘ander’ wordt hij voor het eerst tijdens het sterven van Isa. Hij vertelt dat hij zich iemand voelde worden die hij nog niet was geweest. Op dit punt sijpelt ook een schuldgevoel door de tekst heen: hij heeft niet goed opgelet tijdens het laatste moment. Het was bijna alsof zijn dochtertje het sterven voor zichzelf hield.¹³⁴ Hij beschrijft dus wel een kleine vorm van zelfschuld, maar wijt dit tegelijkertijd aan de ander in hemzelf. Wederom is er een onbepaalde entiteit die de ik iets aangedaan heeft, zelfs al is deze entiteit onderdeel van de ik-verteller.

De identiteitsproblemen vinden echter hun oorsprong vóór de dood van Isa. De focalisator vertelt dat hij voortdurend iemand anders wilde worden en dat hij met Isa een perfecte ander vond. Hij hoefde zichzelf niet meer te verzinnen, omdat hij heel veel levens voor haar kon invullen.¹³⁵ In ‘de geboorte van een vader’ verwoordt hij het zo:

Nu pas, nu een ander mijzelf van me ging overnemen, zag ik de wereld waar ik zo lang als een blinde in had rondgedoold. Ineens wist ik wat ik hier deed, ik moest iets kleins en liefs in leven zien te houden, en ik kreeg een niet te stillen verlangen naar van die zorgeloze liedjes die zijn als ramen die op een zonnige ochtend worden opengezet.¹³⁶

Het leven van Isa is een vorm van zingeving voor hem die wegvalt wanneer zij sterft. Hoewel hij dus weinig herinneringen heeft om te koesteren, is alsnog zijn identiteit volledig met haar verbonden. De betekenisvolle titel ‘de geboorte van een vader’ heeft een andere implicatie, gelijk bij de geboorte is bij de dood iets van hemzelf meegestorven. Daardoor raakt zijn identiteit op losse schroeven en wordt hij soms een ander. Deze ander lijkt echter ook een zekere schuld te hebben en hem dus iets te hebben aangedaan. Hij beschermt dus datgene wat nog na Isa’s dood van haar is overgebleven ook tegen de ander in zichzelf.

¹³³ Thomése 2003, 9, 97-98.

¹³⁴ Thomése 2003, 100-101.

¹³⁵ Thomése 2003, 33.

¹³⁶ Thomése 2003, 39.

Nieuwe herinneringen

De ik-verteller is op zoek naar woorden om zijn verdriet vorm te geven, omdat taal de enige plek is waar Isa nog is. Ze is zagezegd ‘in taal gelegd’ toen ze stierf en wordt opnieuw geboren in de woorden die hij voor haar vindt. Het leven van een kind is namelijk iets dat door de ouders wordt bedacht. Er zijn allerlei momenten in haar leven waar de ik-verteller al aan gedacht had die nu voor eeuwig blijven stilstaan, zoals schoolgaan, spelen op een buurtplein, naar de dierentuin gaan en familiefoto’s maken op het strand. Hij vergeet soms dat deze oude toekomst niet meer gaat beginnen maar plaats heeft gemaakt voor een nieuwe versie en dan doet hij gewoon alsof hij van niets weet. De toekomst is tot het verleden gaan behoren, waardoor hij nu in het verleden kan wegdromen ondanks dat alle mogelijke levens van Isa al verdwenen zijn. Door die toekomst in taal uit te drukken, kan Isa dus weer haar leven terugvinden.¹³⁷

De taal wordt echter ook als een entiteit voorgesteld die zich niet wil voegen naar de wens van de focalisator. Hoewel hij een heel arsenaal aan ‘toekomstherinneringen’ voor zijn dochter heeft, blijft juist ook het moment van sterven hem achtervolgen. Het sterven heeft geen einde. Eerst sterft ze alleen in de herinneringen, maar vervolgens ook erbuiten, zelfs op plekken waar ze nooit is geweest.¹³⁸ In al zijn gedachten aan haar is ze ook steeds aan het sterven. ‘Er zal daarom op het laatst geen plek meer over zijn waar zij niet gestorven is.’¹³⁹ Hij ziet het als een proces dat in beweging moet blijven. Steeds als hij haar in nieuwe woorden vindt, is ze er meteen ook niet. Hij kan door voortdurend te blijven herinneren en meteen los te laten, haar in beweging houden. Ze leeft steeds wanneer ze bezig is om dood te gaan.¹⁴⁰

De ik-verteller heeft dus zeker iets om te beschermen. Door voortdurend nieuwe woorden te zoeken voor herinneringen aan datgene wat nog komen zou, kan hij Isa in leven houden, ook al sterft ze steeds. Doordat hij overal entiteiten waarneemt, zelfs in zichzelf, die Isa van hem kunnen wegnemen, moet hij zorgvuldig haar leven beschermen. Hiermee laat hij dus wel zien dat ze er nog is; juist door te schrijven wekt hij haar opnieuw tot leven, zelfs al had ze nauwelijks geleefd. De novelle wordt hierdoor méér dan een uiting van excessieve rouw. Het is een monument van herinneringen aan een dochter die leeft en sterft in taal.

¹³⁷ Thomése 2003, 80, 32, 55, 57-59.

¹³⁸ Thomése 2003, 102, 78.

¹³⁹ Thomése 2003, 79.

¹⁴⁰ Thomése 2003, 85.

3.2 Een roos van vlees van Jan Wolkers

Niet iedereen wil herinneringen koesteren. Als de herinneringen te pijnlijk zijn, kan het een aantrekkelijkere optie zijn om zo veel mogelijk te vergeten wat er was. In *Een roos van vlees* wordt de worsteling gevolgd van Daniël met de herinneringen aan de dood van zijn dochter. Hoewel het dochtertje nog erg jong was bij overlijden, lijkt hij tien jaar later nog uiterst vaak aan haar te denken. Via de psychische en psychosomatische klachten die hij ervaart, kan hij gediagnostiseerd worden met een posttraumatische stressstoornis. Dit hangt nauw samen met het feit dat hij voortdurend traumatische herinneringen herbeleeft en tegelijkertijd probeert deze zo veel mogelijk te vergeten.

In de roman worden herinneringen, dromen en werkelijke belevenissen steeds aan elkaar gespiegeld. Elke beschrijving opent een betekenisveld dat in contact staat met vele andere zaken in de roman. Hierdoor loopt een overweldigende hoeveelheid aan thema's en motieven als natuur, religie, temperatuur, racisme, reclame, stilte, technologische ontwikkeling, water, kannibalisme, kleurpaletten, ouderschap en meer naadloos in elkaar over. De herinneringen die overal door opgeroepen worden, zijn hierdoor als een uitzichtloos doolhof gepresenteerd. Zo wordt laten zien dat zelfs wanneer het kind nauwelijks oud genoeg is geworden om een identiteit te ontwikkelen, er nog steeds genoeg materiaal voor (traumatische) herinneringen is. Het kleeft overal aan vast. Daarnaast vloeien het walgelijke en het schone in elkaar over, waardoor de roman tegelijk een zoektocht is naar hoe dingen die afgrijzen opwekken esthetisch kunnen zijn.

De rouw als ziekte

Om Daniël's verhouding tot zijn eigen herinneringen te begrijpen en in het licht van de representatie van zijn rouw te kunnen zien, is het belangrijk om zijn psychische gezondheid goed te bestuderen. Aangezien *Een roos van vlees* werd geschreven in een tijd dat posttraumatische stressstoornis (PTSS) nog niet als ziektebeeld was beschreven – het werd voor het eerst opgenomen in de *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders: DSM-III* (1980) – is het begrijpelijk dat de behandelend arts niet tot deze diagnose is gekomen bij het verklaren van de psychosomatische klachten die Daniël ervaart.¹⁴¹ De klachten worden omschreven als astmatische klachten of benauwdheid, al wordt wel de psychische oorzaak ervan erkend.¹⁴²

¹⁴¹ *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders: DSM-III* 1980: 250.

¹⁴² Wolkers 1964, 32.

De roman opent door te zeggen dat Daniël ‘de zenuwen’ heeft als hij net wakker is geworden.¹⁴³ Als hij nog even blijft liggen en weer in slaap valt heeft hij een heftige nachtmerrie over een buschauffeur die een kind doodrijdt, waarna de bus een ravijn inrijdt en verandert in een flat waar Daniël zijn bloedende ex-vrouw Sonja uit naar buiten draagt. Door deze nachtmerrie begint zijn ademhaling onregelmatig te worden en krijgt hij een astma-aanval. Dit soort aanvallen heeft Daniël ook overdag en daarnaast begint hij vaak te zweten en klopt zijn hart in zijn borstkas alsof het zijn ribben zal breken. Hij wil dan graag naar buiten voor wat frisse lucht. Dit lijken eerder de symptomen te zijn van een paniekaanval, dan van een astmaprobleem. Ze gaan altijd gepaard met levendige en nare dagdromen die hem uit zijn dagelijkse bezigheden houden en ervoor zorgen dat hij stopt met wat hij aan het doen was. Als hij bijvoorbeeld zijn zoon Basje op bezoek heeft en ze samen gaan wandelen, krijgt hij steeds waanbeelden dat Basje van een toren dreigt te vallen, waarna Basje tot twee keer toe opmerkt dat Daniël is gaan stilstaan of afwezig kijkt.¹⁴⁴

Daniël heeft last van dissociaties. Op een gegeven moment ziet hij alleen nog logee Emmy spreken, maar hoort hij haar niet. Het is alsof het geluid is uitgevallen en ze achter glas staat.¹⁴⁵ Op verschillende plekken in de roman wordt zijn waarneming ontoegankelijk en lijkt hij van buitenaf naar zichzelf te kijken. Het vertelperspectief draagt hieraan bij: door de gedachten van Daniël zonder aanhalingstekens in de ik-vorm te beschrijven, schrikt de lezer als het ware uit de gedachten op wanneer de verteller het weer in de hij-vorm overneemt. Dissociatie gaat vaak samen met paniekaanvallen, wat ook in de roman gebeurt. Spontane herinneringen aan een traumatische gebeurtenis, slaapproblemen, paniekaanvallen en geregeerd worden door angst zijn allemaal karakteristieke aspecten van PTSS.

Ook het bewust proberen te vermijden van de pijnlijke herinneringen is een kenmerkend onderdeel van PTSS. Daniël lijkt eigenlijk nooit over de trauma’s te willen praten. De enige manier waarop de lezer informatie over het verleden krijgt, is via de ongewenste, spontane herinneringen die Daniël heeft. Als hij stof van de vensterbank veegt, bedenkt hij zich bijvoorbeeld dat er nog stof van zijn dochttertje tussen zweeft. Hij praat hier echter met niemand over. Als een barman over kinderen begint, staart Daniël naar een bordje aan de muur en laat hij het gesprek langs zich heen gaan. Wanneer zijn ouders langskomen en zijn vader over het dochttertje en de scheiding begint te praten, ontwijkt Daniël zo goed als dat kan het gesprek (en krijgt ondertussen weer ernstig last van een aanval). Zelfs wanneer hij

¹⁴³ Wolkers 1964, 5.

¹⁴⁴ Wolkers 1964, 7, 52, 41, 12, 78-79.

¹⁴⁵ Wolkers 1964, 151.

Emmy, met wie hij zeer vertrouwd raakt, uiteindelijk iets vertelt over zijn dochttertje, liegt hij alsnog over het gebeuren en de toedracht van het overlijden. Hij doet het voorkomen alsof hij zijn dochter bewust vermoord heeft, omdat hij haar een afschuwelijk monster vond. Ook is het dochttertje niet overleden door verstikking door een kat, zoals hij beweert, maar door te verbranden in een wastafel met gloeiend heet water. Als Emmy het verhaal vervolgens niet gelooft, komt Daniël niet verder dan te zeggen dat het in werkelijkheid nog vele malen erger was. Tegen Emmy's vriendin Ans ontkent hij aan de telefoon dat hij überhaupt last van zijn ademhaling heeft.¹⁴⁶

Een diagnose van Daniëls problemen die verder reikt dan het beschrijven van enkel de astmatische symptomen, werpt een ander licht op zijn herinneringen. Als het voortdurende herleven van het overlijden van zijn dochttertje binnen het ziektebeeld van PTSS valt, ontstaat daarmee een nieuwe verklaring waarom zijn rouwproces geobstrueerd geraakt is. Hij is niet zomaar, zoals hij het zelf zegt, 'ingebeeld ziek'.¹⁴⁷ Daniël heeft daadwerkelijk last van een psychische stoornis waar hij niet zomaar van genezen kan. Hierdoor worden het effect van de herinneringen invloedrijker in de rouwrepresentatie.

Herinneringen vergeten

De focalisator wil zijn herinneringen het liefst vergeten, maar als ze verbonden zijn met zijn stoornis, zal dit niet zomaar kunnen. Door de droomstaten te bestuderen wordt duidelijk dat Daniël misschien niet een goed beeld heeft van de oorzaak van zijn stoornis. De droomstaten zijn grofweg in te delen in vier categorieën: herinneringen aan het overlijden van zijn dochttertje; herinneringen aan vroeger – met name aan zijn tirannieke vader; waanbeelden over en herinneringen aan Sonja en de scheiding; en waanbeelden waarin zijn zoontje Basje gevaar loopt of sterft. Wat precies tot het ontstaan van Daniëls stoornis heeft geleid is hierdoor diffuus.

Wat van zijn vader bekend wordt, vormt een toonbeeld van tirannie. In een van de eerste herinneringen wordt Daniël door zijn vader het huis uit gegooid, met schilderijen en al. Hij mag niet meer terugkomen, hoe hard zijn moeder ook smeekt. Als zijn ouders op bezoek komen, ziet hij zijn vaders wandelstok en voelt hij de striemen ervan nog steeds op zijn rug. Hij is dus als kind door zijn vader mishandeld. Dat zijn stoornis deels de oorzaak vindt in de relatie met zijn vader, wordt gesuggereerd door het feit dat hij meteen een paniekaanval krijgt

¹⁴⁶ Wolkers 1964, 13-14, 62, 27, 51-52, 172-173, 40.

¹⁴⁷ Wolkers 1964, 118. Zijn keuze voor de term 'ingebeeld ziek' is overigens veelzeggend: het refereert naar een theaterstuk van Molière op p.40, waarmee de suggestie wordt gewekt zijn ziekte geveinsd of geacteerd is.

zodra zijn ouders aanbellen. Zijn vaders karakter lijkt ook niet makkelijk te zijn. Hij is ongeduldig, draconisch, gevoelloos en lijkt met een zeker plezier mensen te vernederen.¹⁴⁸ De dringende aanwezigheid van Daniëls herinneringen aan vroeger doet vermoeden dat hij aan zijn kindertijd een trauma overgehouden heeft. Deze dromen vertonen minder samenhang met het overlijden van het dochtertje dan de dromen over Sonja en Basje.

In de eerste herinneringen aan zijn dochter heeft Daniël ruzie met Sonja. Sonja treft in haar eentje het dochtertje in het hete water aan. Na het ongeluk gaat het snel bergafwaarts met hun relatie. Ze kunnen elkaar niet troosten en praten nauwelijks. Omdat Daniël het geluid in Amsterdam niet aankan, meldt hij zich aan bij het vreemdelingenlegioen in Parijs. Hier heeft hij echter niks anders te doen dan op zijn kamer zitten en dáár last te hebben van het geluid van omwonende mensen. Uit de brieven die Sonja aan Daniël geschreven heeft, blijkt dat ze sinds de dood van het dochtertje eigenlijk alleen maar geruzied hebben. De scheiding lijkt voortgekomen te zijn uit het ongeluk en is er daardoor mee verbonden, ook in de gedachten en droomstaten van Daniël.¹⁴⁹

De verlammeende angst die met PTSS gepaard kan gaan, komt bij Daniël tot uiting in de angst om zijn andere kind, Basje, ook te verliezen. Hij heeft steeds dromen waarin zijn jongste zoon gevaar loopt. In de ergste nachtmerrie wordt Basje opgehangen met een touw, terwijl het andere einde van het touw om Daniëls nek gebonden is. Hij kan steeds springen om Basje weer naar de grond te krijgen, maar het lichaampje schiet vervolgens weer als een marionet omhoog. De aanwezigheid van deze angst voor repetitie van het trauma, laat zien dat het ongeluk met het dochtertje zijn gedachten over Basje sterk beïnvloedt. Hij voelt zich voortdurend machteloos wanneer hij ervan overtuigd is dat zijn zoon zal doodgaan en dat hij niks kan doen om het te voorkomen.¹⁵⁰

Daniël zegt tegen Emmy dat zijn astma is begonnen na de scheiding.¹⁵¹ We moeten echter vraagtekens zetten bij deze bewering, doordat zijn herinneringen aan Sonja en de scheiding zo naadloos verweven zijn met het sterven van zijn dochter en doordat ook de angst dat hij zijn zoon Basje kwijtraakt stelselmatig in zijn gedachten naar boven komt. Hierdoor neemt het overlijden van zijn dochtertje een centrale plek in zijn gedachten in. Het blijkt daarnaast duidelijk dat zijn opvoeding en de relatie met zijn vader traumatisch is, doordat hij ook daaraan ongewenste, spontane gedachten heeft. Het zou kunnen dat de scheiding tussen Daniël en Sonja de katalysator was waardoor de stoornis ten volle tot uiting kwam, maar de

¹⁴⁸ Wolkers 1964, 8, 47-48, 51-52, 60.

¹⁴⁹ Wolkers 1964, 13-14, 89, 87, 93-94.

¹⁵⁰ Wolkers 1964, 183-184, 77.

¹⁵¹ Wolkers 1964, 172.

oorsprong ligt vermoedelijk verder terug in het verleden. Zowel gebeurtenissen tijdens zijn jeugd, als het ongeluk van zijn dochtertje lijken de oorzaak van zijn dwingende gedachten en de daarmee verbonden stoornis te zijn. Doordat Daniël geen juist beeld heeft van de oorzaak van zijn ziekte, heeft hij niet door dat het vergeten van de herinneringen aan het ongeluk nooit voldoende zal zijn om van zijn klachten af te komen, als hij het überhaupt al ooit zou kunnen vergeten.

Tegenstellingen opheffen

In de roman worden de herinneringen aan de dood van zijn dochter, die onlosmakelijk onderdeel van een ziektebeeld zijn, voorgesteld als iets esthetisch, doordat nagenoeg alle verhaalelementen, beelden, gedachten of gebeurtenissen via een omvangrijk web van thema's en motieven met elkaar verbonden zijn. Omdat ik onmogelijk een overzicht zou kunnen bieden van alle thema's en motieven die in de roman met elkaar verbonden zijn zonder te verzanden in zaken die niet voor dit onderzoek relevant zijn, beperk ik mij hier tot een aantal sprekende voorbeelden om te demonstreren hoe dit raamwerk effect heeft op de representatie van Daniëls ziekte en rouw.

Daniëls ouders worden in de roman als streng religieus aangeduid. Als Daniël bijvoorbeeld bij de kapper terugdenkt aan een foto van zijn doopdienst, ziet hij dat zijn moeder hem trots in de lucht houdt alsof hij 'een zelfgebakken taart' is. Als zijn ouders op bezoek zijn, vertelt zijn vader dat hij op basis van Bijbelse overwegingen Daniëls scheiding met Sonja niet goedkeuren kan. Ook beschouwt zijn vader de astma als kastijding van God.¹⁵² Ondanks dat Daniël het christendom achter zich gelaten lijkt te hebben, worden veel van zijn gedachten alsnog vanuit een christelijk kader vormgegeven. Als hij Emmy de babymuisjes te eten geeft, noemt hij het de 'wonderbare spijziging' en denkt hij 'neem en eet, dit is mijn lichaam'.¹⁵³ Hiermee trekt hij een parallel tussen zichzelf en Jezus Christus. Dit doet hij ook wanneer Emmy slaapt en hijzelf wakker is: 'Ze slaapt, denkt hij. Ze kan geen uur met mij waken.'¹⁵⁴ Dit refereert aan Jezus' laatste uren voor diens arrestatie, wanneer zijn discipelen in slaap gevallen zijn terwijl ze wakker zouden blijven. Dergelijke Bijbelse parallellen zijn in de roman alomtegenwoordig. Zo raken Basjes haren bijvoorbeeld in een laaghangende tak verstrikt – zoals bij de Bijbelse figuur Absalom, zoon van David – en spreekt Daniël bij het

¹⁵² Wolkers 1964, 64, 51, 55.

¹⁵³ Wolkers 1964, 186-187.

¹⁵⁴ Wolkers 1964, 177.

zien van stof op de vensterbank een variatie op een Bijbeltekst uit: ‘Stof zijt ge en uit stof zult ge wederkeren.’¹⁵⁵

Bij het zien van Emmy’s achterwerk wanneer ze slaapt, komt een herinnering in zijn gedachten boven waarin hij de naakte billen van zijn moeder ziet als die een abortus heeft laten uitvoeren. Hij fantaseert vervolgens hoe hij seks zou hebben met Emmy met haar billen in dezelfde stand als zijn moeder bij de dokter, waarna hij een sigaar in haar anus uitdrukt. Het wordt in een herinnering gesuggereerd dat Daniël’s moeder mishandeld werd met sigaretten door zijn vader. De abortus van zijn moeder vertoont ook gelijkenissen met wat Emmy over haar abortus vertelt. Al boven de wc hangend stroomt er bloed uit haar en ziet ze nog een klein wit dingetje in de wc (de foetus). Daniël trof als kind ook bloed van zijn moeder in de wc aan.¹⁵⁶ Een opvallend detail: wanneer zijn moeder tijdens het bezoek aan Daniël van de wc terugkomt, zegt zijn vader ‘Zo, dat was een zware bevalling’.¹⁵⁷ Deze parallellen waarin abortussen in de wc plaatsvinden, worden ook doorgevoerd wanneer Daniël de brieven van Sonja in de wc verbrandt en later een klein stukje briefpapier in de urine van Emmy aantreft.¹⁵⁸

Het lichaam van Daniël wordt soms met eten geassocieerd, bijvoorbeeld wanneer zijn moeder hem als zelfgebakken taart omhoog houdt na het dopen of wanneer hij denkt ‘dit is mijn lichaam’ wanneer Emmy de babymuisjes eet. Het eten van lichamen is een terugkerend motief. Tijdens Daniël’s herinneringen aan het gebruik om met Kerst een zwaan te villen en te eten, wordt verteld hoezeer een gevild zwanenlichaam op een mensenlichaam lijkt. Dit wordt vervolgens weer verbonden met het religieuze (tijdens het avondmaal eet men het lichaam van Christus), met kannibalisme (professoren zeggen dat het eten van de eigen soort gezond is) en als Daniël later de nachtmerrie heeft waarin Basje wordt opgehangen, rekt de nek van zijn zoontje zo lang op als die van een zwaan.¹⁵⁹ In de nachtmerrie wordt ook benadrukt dat Basje er doorschijnend wit uitziet. Deze kleur wit is zo relevant omdat de zwanen ook als ‘witter dan sneeuw’ worden omschreven en Daniël bij de kapper zittend zichzelf eruit vindt zien als ‘een berg sneeuw’. Het lichaam wordt door middel van de kleur wit verbonden met de natuur in zwanen en sneeuw. Daarnaast wordt zijn gezicht ‘lijkwit’ tijdens een paniekaanval en ziet hij het lijk van zijn dochtertje voor zich als ‘vlees van [z]ijn vlees’ dat met regenwater mee de

¹⁵⁵ Wolkers 1964, 75, 63. De oorspronkelijke Bijbeltekst luidt: *Uit stof zijt gij en tot stof zult gij wederkeren.*

¹⁵⁶ Wolkers 1964, 177, 180, 8, 160, 178.

¹⁵⁷ Wolkers 1964, 60.

¹⁵⁸ Wolkers 1964, 137.

¹⁵⁹ Wolkers 1964, 111, 107, 187, 184.

grond in is gesijpeld. Ook zag Emmy na de abortus een klein *wit* dingetje in het bloed liggen.¹⁶⁰

Dit kleurenthema werkt verder door. De zwanen worden omschreven ‘als schuimkoppen tegen de grijze lucht’ alsof de lucht de zee is. Dit is niet de eerste keer dat de kleur grijs wordt gebruikt voor zeewater. Daniël vergelijkt ook de grijze haren van zijn moeder met de zee en als hij tijdens de watersnoodramp bij de geboorte van Basje naar Sonja toegaat, moet hij per boot over het grijze water en beseft hij dat de liefde tussen Sonja en hem verdwenen is doordat haar ogen ‘zo grijs als het water’ geworden zijn. Als hij de brieven van Sonja met petroleum in de wc verbrandt, raakt alles zo zwartgeblakerd dat er vervolgens allemaal zwarte schilfers door de hal en keuken zweven. Dit lijken volgens Daniël net ‘kleine zwarte vogels’ die hem het huis uit jagen.¹⁶¹

Deze parallellen en connecties zorgen echter niet voor duidelijk afgebakende betekenisvelden. Sterker nog, waar mogelijk lijkt elke tegenstelling juist te worden opgeheven. Op een voorbijrijdend rijtuig worden kolenkachels gepromoot met een ijsbeer.¹⁶² Daarnaast wordt het concept ‘lachen’ meerdere malen ingezet als reactie op slecht nieuws of pijnlijke gedachten.¹⁶³ Ook gaan er vogels dood juist doordat ze gered worden, een waterhoen en een zwaan. Hij vergelijkt Emmy hiermee: ze kan niet uit haar verleden loskomen, maar als iemand haar uit de narigheid zou halen, sterft ze.¹⁶⁴ Niet alleen raakt alles met elkaar verbonden, maar ook ontstaat een wereld waarin tegenstellingen niet bestaan. Dit heeft een belangrijke consequentie voor de herinneringen aan het ongeluk.

De uitleg van de titel *Een roos van vlees* lijkt op het eerste gezicht eerder plat dan poëtisch, doordat het een beeldende omschrijving is van een *anus praeter naturalis*, wat een artificiële anus in de onderbuik is. Verwijzingen hiernaar komen al een aantal keer voor in de roman, voordat Emmy het concept aan Daniël uitlegt. Daniël ziet bijvoorbeeld in een droom een rups die aan de voorkant een gaatje wordt, een draaiende, zuigende beweging maakt en een luis eet. Als hij een dagdroom heeft waarin hij in een kijkdoos zit, komen er in het kijkgat lippen die de doos inkrullen en proberen hem de mond in te zuigen.¹⁶⁵ De beelden lijken op een roos van vlees. Deze droomstaten staan ook weer in verbinding met herinneringen aan Sonja, gedachten aan Basje en herinneringen aan het overlijden van zijn dochtertje. De roos

¹⁶⁰ Wolkers 1964, 110, 64, 41, 14, 160.

¹⁶¹ Wolkers 1964, 95-96.

¹⁶² Wolkers 1964, 53.

¹⁶³ Wolkers 1964, 110, 123, 137-138, 150-151.

¹⁶⁴ Wolkers 1964, 17, 112, 154.

¹⁶⁵ Wolkers 1964, 126, 149.

van vlees symboliseert schoonheid in het walgelijke. ‘Het is afschuwelijk en mooi tegelijk.’¹⁶⁶ Doordat alles in verbinding staat en elke tegenstelling wordt opgeheven, kan het walgelijke en het mooie met elkaar samengaan. Hierdoor worden de herinneringen waar Daniël door geplaagd wordt ook gepresenteerd als iets esthetisch. Het is een onmogelijke poging om te leren om te gaan met de dood van zijn dochtertje. Als hij Emmy de leugen heeft opgedist dat hij zijn dochtertje vermoord heeft omdat hij het een monster vond, blijkt dat hij er zelf toch niet in kan geloven:

Was het maar waar, denkt hij. Was het maar een walgelijk kwijlend hoopje ongeluk geweest. Dan kon ik er vrede mee hebben. Dan zou het beter zijn als het in de aarde weggesmolten was. Dan konden we net doen alsof er niets was gebeurd, of het een angstige droom was geweest die je zou vergeten. Maar dat was het niet, nee, dat was het niet. Ik kan het mijzelf niet wijsmaken.¹⁶⁷

Deze passage is een kerntekst om de retorische structuur van de roman te begrijpen.

Doordat Daniël's rouw wordt gerepresenteerd als ziekte en zijn herinneringen als trauma, wordt het overweldigende effect van deze herinneringen aangetoond. Zelfs als het kind erg jong gestorven is – Daniël vindt zelf ook dat zijn dochtertje zo'n zestig jaar leven tekortgekomen is – kan maar weinig herinneringsmateriaal al genoeg zijn om een heel leven te beheersen.¹⁶⁸ Doordat in de roman alle betekenisvelden met elkaar versmelten, raken de gedachten aan zijn trauma's ook overal mee verbonden. Het opheffen van de tegenstelling tussen het afgrijselijke en het prachtige wordt een poging om de dood van het dochtertje een nieuwe representatie te geven. Er wordt via deze impliciete retorische elementen betoogd dat rouw en de dood een zekere esthetische waarde hebben. Maar hoewel dit op het niveau van de roman lukt, blijkt dit uiteindelijk toch voor Daniël zelf vruchteloos te zijn.

3.3 Conclusie

Doordat de dochtertjes van beide focalisators stierven voordat ze de kleuterleeftijd konden bereiken, hebben de vaderpersonages maar weinig herinneringen om te koesteren. Dit zou kunnen resulteren in de kritiek dat het werk geen monument aan hun kinderen kan zijn en

¹⁶⁶ Wolkers 1964, 156.

¹⁶⁷ Wolkers 1964, 175.

¹⁶⁸ Wolkers 1964, 13.

enkel draait om openbaar vertoon van rouw. Door echter het concept ‘herinnering’ op een nieuwe manier vorm te geven en door de rouw te representeren als een ziekte of als bescherming tegen gevaar, ontstaan impliciete retorische elementen in *Schaduwkind* en *Een roos van vlees* waarmee een verdediging tegen deze kritiek wordt gevormd.

In de novelle *Schaduwkind* wordt gedemonstreerd dat herinneringen ook kunnen gaan over een toekomst die nog plaats had moeten vinden. De ik-verteller beschrijft een grote hoeveelheid gedachten aan wat zijn dochter allemaal tekortgekomen is en presenteert dit alsof het herinneringen zijn. Haar identiteit is volledig met de zijne verbonden geraakt doordat hij als het ware gestopt is zelf te leven en levens voor Isa is gaan vertellen. Deze manier van haar leven ontwerpen gaat ook door na haar dood. Een dergelijke herdefiniëring van wat herinneringen zijn, is een impliciet retorisch element dat aantoont dat het bij de (via de ik-verteller gerepresenteerde) auteur niet aan herinneringen ontbreekt. Doordat ook de identiteit van de schrijver zo nauw verbonden is met deze herinnervorm, wordt het een onmisbaar onderdeel van de rouwrepresentatie.

Het impliciete retorische element dat verdedigt dat de ik-verteller het leven van Isa ook *blijft* vertellen na haar dood, is het belang van bescherming in de novelle. Er worden steeds entiteiten gepresenteerd die iets van de ik-verteller dreigen af te nemen. Zo’n entiteit leeft zelfs in het deel van zijn eigen identiteit dat hij ‘de ander’ noemt. Deze voorstelling van een voortdurend dreigend gevaar is een impliciet retorisch element, dat ondersteunt dat de ik-verteller in taal naar zijn dochtertje blijft zoeken. Hij maakt nieuwe herinneringen aan haar niet-geleefde toekomst, zodat hij zijn dochter nog beschermen kan, zelfs al wordt nooit eenduidig duidelijk waartegen Isa beschermd moet worden. Het perlocutionaire doel van de novelle lijkt dus te zijn dat het belang van de bescherming van de geherdefinieerde herinneringen duidelijk wordt. De performativiteit van deze autobiografische novelle van Thomése is daardoor retorisch geladen.

In de roman *Een roos van vlees* worden herinneringen getoond waar de focalisator niet aan ontsnappen kan. De representatie van het rouwproces als psychische ziekte kan als impliciet retorisch element verdedigen dat zelfs herinneringen die *niet* talrijk zijn, een enorme impact kunnen hebben op het leven van de rouwende. Daniëls posttraumatische stressstoornis verbindt de herinneringen aan zijn traumatische jeugd, zijn scheiding en de dood van de dochter met angstige waanbeelden over zijn vrouw en zijn zoontje Basje. In Lars Bernaerts’ studie *De retoriek van waanzin. Taalhandelingen, narratieve onbetrouwbaarheid en delirium van drie waanzinnige ik-vertellers uit de Nederlandse literatuur* (2008) vormt de psychische problematiek een uitgangspunt om een verstoord wereldbeeld van de verteller retorisch te

analyseren, maar bij deze analyse van de stoornis van Daniël is het juist van essentieel belang om de stoornis als onderdeel van de retorische elementen te zien. Doordat hij niet in staat is zelf over het ongeluk te praten, worden de herinneringen ook gepresenteerd als iets dat buiten zijn wil om aan de lezer duidelijk wordt. Dit impliceert een enorm gewicht van deze herinneringen en betoogt het overweldigende gevolgen ervan. Hierdoor is de psychische ziekte van Daniël een impliciet retorisch element waarmee het grote effect van weinig herinneringen verdedigd wordt.

De manier waarop in de roman betekenissen overlappen en tegenstellingen worden opgeheven heeft een gevolg voor de representatie van de rouw. Het walgelijke – het overlijden van het dochttertje – kan esthetisch worden doordat alle betekenisvelden met elkaar verbonden zijn. Dit is een impliciet retorisch element dat een bredere verdediging aanlevert: niet alleen de dood en de ongewenste herinneringen eraan, maar ook het rouwproces krijgt een zekere vorm van schoonheid. De impliciete retorische elementen dat het rouwproces en de herinneringen aan het overlijden zowel (deel van) een stoornis zijn als iets moois in zich dragen, leiden tot een perlocutionair gevolg. De roman wordt verdedigd tegen de kritiek dat er te weinig herinneringen zijn en het werk enkel onterecht om openbaar rouwvertoon draait, omdat het gewicht van de herinneringen wordt verzaamd en de schoonheid van het rouwen wordt laten zien.

In *Schaduwkind* en *Een roos van vlees* is het essentieel om de representatie van zowel de rouw als de herinneringen in ogenschouw te nemen. Waar in *Schaduwkind* de herinneringen als talrijk en de rouw als bescherming worden gepresenteerd, wordt in *Een roos van vlees* juist de rouw als ziekte en de herinneringen als overweldigend getoond. Zo kan op verschillende manieren een perlocutionair gevolg van verdediging worden gedestilleerd, waarmee beide werken zich keren tegen de kritiek dat een kleine hoeveelheid herinneringen een autobiografisch werk over kinderdood irrelevant zou maken.

4 – ‘ZAAGT GE OOIT EEN MOEDER KALM, BY ‘T LIJKJEN VAN HAAR KIND?’

Excessiviteit van de rouwexpressie van vrouwen

Wanneer een ouder een kind verliest, heeft dit vaak een effect op de identiteit van de rouwende. Dit kan dus ook gevolgen hebben voor de gender van de ouder. Dat gender een belangrijk onderdeel van de representatie van de rouwexpressie kan zijn, liet Elizabeth Clarke al zien in *Representations of Childhood Death*, zoals besproken in paragraaf 1.1. Zij beschrijft hoe de kinderdoodliteratuur in zeventiende-eeuwse teksten door invloed van maatschappelijke structuren retorisch geladen dialogen kregen en ingingen op de deugdelijkheid van de rouwexpressie van vrouwen en mannen.¹⁶⁹ Het is mogelijk dat, door ideeën over gender die in de maatschappij bestaan, gender een thema kan zijn dat in elk tijdvak in kinderdoodliteratuur kan opspelen. Om deze kwestie te onderzoeken lever ik een analyse van een roman en een reeks gedichten. Het gaat om de gelegenheidsgedichten van Katharina Wilhelmina Bilderdijk-Schweickhardt zoals die postuum gepubliceerd zijn in *De dichtwerken van vrouwe Katharina Wilhelmina Bilderdijk* (1859-1860) onder redactie van Isaäc da Costa en om de roman *Contrapunt* (2008) van Anna Enquist.¹⁷⁰

Bilderdijk-Schweickhardt werd bekend als auteur van populaire kinderpoëzie, maar zij schreef ook treurspelen, verhalen, vaderlandse poëzie en gelegenheidsgedichten. Haar gelegenheidspoëzie bevat veel verschillende onderwerpen, maar direct valt op dat ze over uitzonderlijk veel kinderen rouwgedichten heeft geschreven. Van de acht kinderen die ze kreeg, overleden er zes op kinderleeftijd en vervolgens overleed tot overmaat van ramp haar oudste zoon Julius Willem op twintigjarige leeftijd op een schip aan de kust van Java.¹⁷¹ De poëzie bevat erg veel referentiële elementen. De gedichten worden vaak in de titel opgedragen aan haar kinderen, maar ook zijn ze ondertekend met datum en plaatsnaam. Daarnaast komen namen zoals Adelheide of Julius in de poëzie zelf voor en worden deze ook gebezigd met bezittelijke voornaamwoorden, waardoor de connectie tussen de focalisator en het kind uit de

¹⁶⁹ Clarke 2000, 67-79.

¹⁷⁰ Ik heb de keuze gemaakt om van beide auteurs de naam te voeren zoals die werd gehanteerd bij de publicatie van het werk. Er zijn argumenten te geven om bij vrouwelijke auteurs enkel de geboortenaam te hanteren en van de discussie hieromtrent ben ik mij bewust. Dit levert echter binnen dit onderzoek problemen op voor de gelijkvormigheid. Als Bilderdijk-Schweickhardt enkel Schweickhardt genoemd zou worden, zou Enquist ook Broer genoemd moeten worden, terwijl Enquist juist een kunstmatig onderscheid hanteert in haar carrières als wetenschapper en auteur door middel van de namen Broer en Enquist. Daarnaast geldt dat hoewel Bilderdijk-Schweickhardt nooit officieel trouwde, het erop lijkt dat ze (zoals blijkt uit mijn analyse) haar samenlevings-situatie als een huwelijk zag en dat voor haar rouwverwerking essentieel vond. Die zelfrepresentatie mag ik, in het licht van mijn onderzoek, niet ondermijnen door enkel haar geboortenaam te hanteren. Daarom volg ik de auteursnamen die beide auteurs naar alle waarschijnlijk zelf het liefst gehanteerd zouden willen zien.

¹⁷¹ Honings & Van Zonneveld 2013, 198, 264-265, 380; Schenkeveld-van der Dussen 1997, 777.

werkelijkheid wordt bevestigd. Door de overlappende referentiële elementen in de gedichten (terugkerende namen) vat ik voor mijn analyse alle lyrisch subjecten van elk afzonderlijk gedicht als één focalisator op. Dit is noodzakelijk om een autobiografische lezing te kunnen hanteren.¹⁷²

De roman *Contrapunt* is het tweede werk van Enquist dat aan de dood van haar dochter refereert. De focalisator, genaamd ‘de vrouw’, speelt op een vleugel de *Goldbergvariaties* van Johann Sebastian Bach in een afgelegen kamer. De muziek haalt steeds herinneringen naar boven aan het leven van de dochter van de vrouw. De roman is parallel opgebouwd aan de muziek van Bach, met een hoofdstuk getiteld ‘Aria’ aan het begin en het einde en dertig variaties ertussenin. Elke variatie bespreekt in afzonderlijke delen de herinneringen aan de dochter en het muziekspel van de vrouw. Doordat de dochter op dezelfde wijze als Margit Widlund, de dochter van Anna Enquist, komt te overlijden werkt dit als een referentieel element hoewel nochtans de vier gezinsleden nooit namen krijgen. De voorliefde van Enquist voor muziek werkt ook door in de focalisator van de roman. Hierdoor kan deze roman opgevat worden als autobiografisch, hoewel er minder referentiële elementen zijn.

4.1 De poëzie van Katharina Wilhelmina Bilderdijk-Schweickhardt

In de gelegenheidsgedichten van Katharina Wilhelmina Bilderdijk-Schweickhardt wordt een aantal keren metacommentaar geleverd op hoe rouw of troost hoort te zijn. Geen van de werken uit mijn onderzoekscorpus keert zich zo uitgesproken tegen kritiek op excessieve rouw als de gedichten van Bilderdijk-Schweickhardt. In haar poëzie wordt regelmatig een lans gebroken voor het uiten van het verdriet door middel van luid gehuil en openbaar vertoon van rouw. Mensen die zeggen dat ze niet zou moeten huilen, worden wrede mensen genoemd. Ook wordt er een verband aangebracht tussen het rouwvertoon en vrouw-zijn. De focalisator beschouwt het als een logische gevolgtrekking dat vrouwen excessief rouwen, omdat zij vrouwen als gevoelige, tedere mensen ziet. De nadruk komt hierdoor te liggen op de

¹⁷² Voor deze analyse is gebruik gemaakt van een selectie uit de gelegenheidsgedichten, namelijk: ‘Aan den heer Daniel Francois, Als hy zijn jongstgeboren zoontjen naar onzen overledene noemde’, ‘Aan mijne zuster, By de dood van haar kind’, ‘Afscheid aan het graf van mijn kind’, ‘By een kinderlijkjen’, ‘By 't afsterven van mijn zoontjen, Nog geen tien maanden oud’, ‘Op de dood van ons jongste zoontjen’, ‘De herinnering’, ‘Erinnering aan mijn Julius’, ‘Herinnering’, ‘Herinnering by het graf van mijne Adelheide’, ‘Het afsterven van ons jongste dochtertjen’, ‘Mijne Irene’, ‘Onheelebrte smarte’, ‘Op de afbeelding van onzen dierbaren oudsten zoon’, ‘Op het afsterven van ons derde dochtertjen, Adelheide Irene, Naar haar twee overleden zusjens, genoemd’, ‘Ten verjaardage van onzen jongsten zoon’.

natuurlijkheid van rouw bij vrouwen, al wordt het daarnaast ook als een zekere plicht aan het kind gezien.

Er wordt wel uitgelegd dat goede rouw altijd met een zekere troost van God gepaard moet gaan en met de wetenschap dat er in de hemel vereniging van moeder en kind zal plaatsvinden. De vader krijgt hierbij ook een rol in het rouwen: er wordt betoogd dat het belangrijk is om als echtpaar gezamenlijk te rouwen en de blik op de hemel te richten. Naast verdediging van excessieve rouw vanuit het vrouw-zijn, zorgen uitgebreide beschrijvingen van hoe de pijn zich door het lichaam beweegt voor een verdediging van rouwvertoon. Door de pijn die een moeder voelt zowel te beschrijven als de allerergste pijn ooit en tegelijkertijd voelbaar voor de lezer te maken door lichaamsmotieven, wordt vanuit de vrouwelijke lichamelijke een verdediging geleverd dat excessieve rouw een juiste manier is om met het overlijden van een kind om te gaan.¹⁷³

Moederrouw

Het blijft niet onbesproken dat de focalisator een zekere verplichting ervaart om haar tranen in te houden en niet te lang bij het graf van haar kind te rouwen. Hoewel niet helemaal duidelijk wordt door wie zij die plicht voelt, geeft ze er wel blijk van dat ze met rust gelaten wil worden en dat men haar gewoon zo hard moet laten huilen als ze wil: ‘Laat af, ô laat my luidkeels weenen!’¹⁷⁴ Mensen die haar proberen te troosten door te zeggen dat ze haar tranen moet drogen, noemt ze ‘wreedaarts’ en ‘koude trooster[s]’, terwijl iemand die meeleeft en het rouwvertoon steunt juist een ‘vriend’ is.¹⁷⁵

Op twee manieren verklaart de focalisator de excessiviteit van haar rouw vanuit haar vrouw-zijn. Allereerst vindt ze het onnatuurlijk voor een moeder om kalm te blijven bij het graf van haar kind. Zoiets komt volgens haar niet voor. Dat valt te verklaren vanuit het beeld dat de focalisator van ‘het moederhart’ schetst. Het is teder, gevoelig, geneigd om te huilen en breekt bij hevige pijn. Door moeders te schetsen als mensen met een emotioneel karakter, past het binnen een ‘normaal’ patroon wanneer een moeder om haar kind huilt. Het wordt eigenlijk gezien als iets plichtmatigs. De tranen behoren het overleden kind toe. Ze is het kind tranen

¹⁷³ Vanuit stilistische overwegingen is gekozen om in deze paragraaf de term ‘kind’ waar mogelijk in enkelvoud te hanteren, ook als soms over meerdere of verschillende kinderen gesproken wordt. Voor een onderzoek naar de representatie van de rouw in retorisch performatieve literatuur voert een nauwgezette reconstructie van in welk gedicht welk kind gefocaliseerd wordt te ver van de hoofdlijn. Er waren op dit punt geen relevante verschillen aangetroffen binnen de retorische elementen. Voor een onderzoek vanuit een literair-historische benadering zal dit onderscheid nauwgezet gehanteerd moeten worden.

¹⁷⁴ Bilderdijk-Schweickhardt 1860, 202, 264, 199.

¹⁷⁵ Bilderdijk-Schweickhardt 1860, 199, 319.

verschuldigd.¹⁷⁶ Daarnaast is de rouw om haar kind ook een essentieel onderdeel van haar identiteit als moeder geworden. Ze schrijft: ‘Mijn Wichtjen, ‘k ben, ik voel my Moeder / Maar ‘k voel het tienvoud by uw graf!’¹⁷⁷ Doordat ze de pijn om het gemis van haar kind tot aan haar sterven met zich mee zal dragen, heeft rouw haar moederschap gevormd. Juist aan het graf van haar kind voelt zij zich nog meer moeder dan ooit. Het is dus niet alleen iets natuurlijks om te huilen, het is ook de manier waarop zij haar identiteit behoudt.

Dat ze haar moederschap zo nauw met de rouw verbindt, hangt samen met het feit dat ze haar herinneringen koestert om haar kind in leven te houden. In haar herinneringen kan ze haar kind als een ‘schimmenbeeld’ terugzien. Ook een afbeelding van haar oudste zoon brengt troost, hoewel hij op de afbeelding een fletser gelaat heeft dan hij in werkelijkheid had. In haar herinneringen kan ze haar gestorven kinderen tot leven roepen, waardoor ze ook in haar rouw haar moederschap zo sterk ervaart. Ze wil het liefst dag en nacht in het verleden leven, omdat de herinneringen verlichting geven van de pijn die ze haar hele leven bij zich dragen zal. Ook via naamgeving ervaart zij verlichting in de rouw: het biedt zoveel troost als een naam weerklinkt, dat ze driemaal een dochttertje Adelheide noemt. En wanneer een zekere Daniël François zijn pasgeborene Julius noemt, naar de oudste zoon van Bilderdijk-Schweickhardt, vindt de focalisator hem een goede vriend doordat hij op die manier haar herinneringen in leven houdt. Doordat haar (gevoelige) moederhart de pijn extra sterk voelt en haar identiteit als moeder bepaald wordt door de dood van haar kinderen, wordt de excessieve rouwuiting als hulpmiddel gerepresenteerd dat noodzakelijke pijnbestrijding levert.¹⁷⁸

Rouw in het lichaam

Om de rouw overtuigend als iets onafwendbaars voor te stellen, doet de focalisator de claim dat haar pijn niet geëvenaard kan worden: ‘Nooit was smart mijn smart gelijk.’¹⁷⁹ Deze claim wordt door de focalisator als verdediging van de excessieve rouw aangevoerd, maar die verdediging wordt ook al gecreëerd door de lichaamsmotieven in de poëzie.

In de rouwgedichten is een opvallend grote hoeveelheid lichamelijke elementen aanwezig. Bijvoorbeeld in het gedicht ‘Het afsterven van ons jongste dochttertjen’¹⁸⁰:

¹⁷⁶ Bilderdijk-Schweickhardt 1860, 191, 199, 202, 233.

¹⁷⁷ Bilderdijk-Schweickhardt 1860, 265.

¹⁷⁸ Bilderdijk-Schweickhardt 1860, 333, 342-343, 284, 321.

¹⁷⁹ Bilderdijk-Schweickhardt 1860, 232.

¹⁸⁰ Mijn analyse van dit gedicht verscheen eerder in *Vooy* 35.1/2 (2017).

Ach, de avond keerde weêr, en ik, ontzind van smart,
als of ik 't gapend graf zijn prooitjen mocht ontrukken,
(ô Mocht ik 't, riep de hoop in 't moederlijke hart)
bleef 't eindloos aan de borst, aan teedre lippen drukken.¹⁸¹

Hier benadrukt ze hoe graag ze het kind aan haar borst en lippen zou drukken en plaatst ze hoop in haar moederhart dat het kind toch leeft. Op andere plekken in het gedicht schreeuwen haar ingewanden, beschrijft ze het met engelenglans omhuld gelaat van haar dochter, beveelt ze zich in Gods handen, leest ze de stervenspijn in een starend oog, ziet ze haar dochter baden in doodsweet, ziet ze een kalme rust van haar dochters voorhoofd stralen en een tedere lach rondom de loodblauw geworden mond. En vlak voor de dochter de laatste adem uitblaast, glijdt haar handje nog even langs de lippen van de moeder.¹⁸²

Dit is exemplarisch voor Bilderdijk-Schweickhardts rouwpoëzie. De psychische pijn die zij ervaart wordt steeds voorgesteld als een wond in haar hart of boezem die bij elke herinnering opengehaald wordt.¹⁸³ Door de psychische pijn als een lichamelijke pijn voor te stellen en door in de poëzie allerlei lichamelijke elementen als ogen, handen, ingewanden, oren, armen, het gelaat en meer in te voegen, wordt de pijn die zij lijdt via een metafoer begrijpelijk en invoelbaar gemaakt. Daarnaast is een aantal keer aan het gelaat de rouw in een 'doodskleur' te zien.¹⁸⁴ Het lichaamsmotief kan dus worden gelezen als een impliciet retorisch element, doordat het de pijn illustreert die een kerndeel is van de expliciete retorische elementen over moederschap en rouw. De rouw wordt gerepresenteerd als pijn die niet verhuld kan worden en door heel het lichaam heen voelbaar is.

Dat deze connectie tussen lichaam en gevoel zo belangrijk is, wordt ondersteund door de overgrote voorkeur van de focalisator voor het hart. Van alle lichaamsdelen komt het hart in verschillende variaties het meest voor in de poëzie, maar liefst 113 keer. Dit is een grote voorsprong op het oog, dat met 42 keer als tweede volgt. Het hart is de plek waar de focalisator gevoelens zoals hoop, wellust, verdriet en liefde plaatst.¹⁸⁵ Dit hart bloedt of stikt en wordt vernietigd of verbrijzeld door de rouw.¹⁸⁶ Doordat de focalisator specifiek het hart van een moeder als gevoelig beschrijft, krijgen deze beelden van brekende harten nog meer

¹⁸¹ Bilderdijk-Schweickhardt 1860, 235.

¹⁸² Bilderdijk-Schweickhardt 1860, 234-235.

¹⁸³ Bilderdijk-Schweickhardt 1860, 201, 264, 265, 320, 332-333.

¹⁸⁴ Bilderdijk-Schweickhardt 1860, 200, 235, 190.

¹⁸⁵ Bilderdijk-Schweickhardt 1860, 235, 205, 191, 333.

¹⁸⁶ Bilderdijk-Schweickhardt 1860, 284, 199, 190, 403.

impact. In haar hart houdt ze de herinneringen aan haar kinderen: ‘In dit hart ligt gy besloten / Dierbaar, onvergeetbaar kind / Tot ik bij Gods heilgenooten / U gezaligd wedervind.’¹⁸⁷

Niet alleen is het lichaam een beeld dat pijn voelbaar maakt, het biedt ook een connectie tot God, de trooster. In een herinnering aan haar kind schrijft ze hoe ze altijd zijn blik kon zien, maar hoe na de dood haar ogen hem niet meer kunnen aanschouwen. Door echter haar ogen op de hemel te richten, voelt zij hem toch dichtbij en kan ze juichen voor God. In een andere herinneringsgedicht schrijft ze drie lichaamsdelen functies toe die nauw met het hemelse samenhangen. Via het oog zijn haar herinneringen in staat om het overleden kind weer op te roepen (en zijn ogen te zien), de mond of de lach van het kind is een teken van de hemel en haar hart is een plek van liefde. Door middel van haar lichaam kan ze dichtbij haar kinderen komen die in de hemel bij God zijn.¹⁸⁸

In het gedicht ‘Afscheid aan het graf van mijn kind’ wordt dit uitgebeeld door een transitie in het lichaamsmotief. De eerste strofen bevatten allemaal lichaamsdelen die pijn uitbeelden. Na zeven strofen spreekt ze echter God aan, waarna in een besef van dankbaarheid ook enkele positieve elementen worden besproken als het ‘blijde hart’ en het ‘overschoon gelaat’, afgewisseld met tranen en pijn. Vervolgens lukt het haar zelfs om haar kind voor zich te zien, waarbij een grote hoeveelheid van enkel positief geassocieerde lichaamsdelen wordt beschreven. Na drieënhalve strofe begint het kind onverwacht te verbleken en huilen, waarna ze het kind dood voor zich ziet en weer de pijn in haar gemartelde hart voelt. Ze sluit af met een oproep aan God om haar kracht te geven.¹⁸⁹ Zo wordt in dit gedicht uitgebeeld hoe ze via God en haar lichaam bij haar kind kan komen, maar dat ze ook voortdurend met helse pijnen wordt geplaagd. Als ze even dicht bij het kind kan zijn in gedachten, schrikt ze er weer uit wakker door het besef van de dood. Het lichaamsmotief is zowel een manier om uit te beelden hoe heftig de pijn is die zij ervaart als een manier om te laten zien hoe ze via God bij haar kinderen kan komen. Hierdoor is het een impliciet retorisch element voor de excessieve rouwuiting.

Samen rouwen

Er wordt wel een zekere voorwaarde aan excessieve rouwuiting gesteld die ertoe leidt dat – zij het met enige voorzichtigheid – ook de vader uitgenodigd wordt om mee te rouwen. Omdat het overleden kind in de hemel leeft, geeft een blik gericht ‘naar boven’ troost. De

¹⁸⁷ Bilderdijk-Schweickhardt 1860, 404.

¹⁸⁸ Bilderdijk-Schweickhardt 1860, 308, 342, 333.

¹⁸⁹ Bilderdijk-Schweickhardt 1860, 202-205.

rouw dient niet om het kind uit het graf tot leven te wekken, maar juist om de pijn te verduren tot er uiteindelijk hereniging in de hemel plaatsvindt. De focalisator zegt dat er niet troosteloos zonder hoop gehuild moet worden, omdat God het kind bij het laatste oordeel terug zal geven.¹⁹⁰

In de passages die gericht zijn op het hiernamaals om het overlijden te verwerken, wordt ook regelmatig aan de vader van het kind gerefereerd. De focalisator acht het belangrijk dat de man met de vrouw meerouwt. Hij is de enige die weet hoeveel pijn zij voelt en hoewel ze soms het liefst met haar kind mee zou willen sterven, wil ze voor haar man nog wel in leven blijven. Ze keurt het af als de vader maar blijft zwijgen en niet samen wil huilen. Door gezamenlijk te rouwen, kunnen ze het kind naderen en voor het aangezicht van God weer 'heel' zijn. In het gedicht dat ze bij de dood van het kind van haar zus schrijft, raadt ze haar aan om in de armen van haar echtgenoot te rouwen. Aan elkaars hart zullen ze beiden troost en heil vinden omdat dat hen bij God brengt.¹⁹¹

Hoewel er in verschillende passages een nauw verband tussen de excessiviteit van de rouw en de identiteit van de moeder wordt gelegd, die nog eens benadrukt wordt door de pijn en de verlichting ervan die met lichaamsmotieven wordt geïllustreerd, ziet de focalisator wel een onmisbare connectie tussen moeder en vader, omdat samen rouwen een troost geeft die van God komt. Vanuit deze troost kan rouw zelfs juichen worden en kan gevierd worden dat het kind in de hemel zalig is geworden.¹⁹² Enerzijds bevestigt de gemaakte connectie nog meer een stereotype van de gevoelige, zwakke, emotionele vrouw, tegenover de zwijgende, rustige en rationele man; een beeld dat wordt ingezet om de excessiviteit van de rouw als iets natuurlijk en plichtmatig voor moeders te beschrijven. Anderzijds is het juist ook een poging om excessieve rouw toegankelijk te maken voor vaders, door het te verdedigen vanuit een religieus perspectief.

De focalisator laat hiermee zien welk belang zij aan gender toekent in het beschouwen van ouderschap bij kinderdood. Het feit dat de rouwende ouder een moeder is, zou volgens haar tot excessieve rouw moeten motiveren. Wanneer mensen proberen de tranen te drogen is dat geen troost maar foltering.¹⁹³ Doordat haar overleden kind in de hemel is, heeft het geloof een belangrijke rol in het rouwproces. Via God kan zij weer bij haar kinderen komen en de pijn vergeten. De poëzie verdedigt excessieve rouw vanuit moederschap en het lichaam

¹⁹⁰ Bilderdijk-Schweickhardt 1860, 343, 233-234, 405.

¹⁹¹ Bilderdijk-Schweickhardt 1860, 200-201, 191.

¹⁹² Bilderdijk-Schweickhardt 1860, 192.

¹⁹³ Bilderdijk-Schweickhardt 1860, 191.

dusdanig, dat uiteindelijk zelfs de vader opgeroepen kan worden om mee te rouwen, zodat ze samen voor God troost kunnen zoeken.

4.2 *Contrapunt van Anna Enquist*

Het overlijden van een kind kan zorgen voor allerlei geheugen- en identiteitsproblemen. In Enquists *Contrapunt* wordt aan de hand van het ophalen van herinneringen de identiteit van de moeder opnieuw vormgegeven.¹⁹⁴ Na de dood van de dochter zijn er geheugenproblemen bij de focalisator waardoor de naamgeving verdwenen is en ‘de vrouw’ en ‘de moeder’ twee verwante maar los opererende entiteiten geworden zijn. Via muziek worden bij de vrouw herinneringen opgezweept die een verhaal vertellen over de moeder en de dochter. Het terughalen van deze herinneringen gebeurt echter niet volledig vrijwillig. De focalisator heeft een grote angst voor het pijnlijke verleden en wil liever niet aan de dood van de dochter herinnerd worden. Deze angst zorgt er zelfs voor dat de volgorde van de herinneringen onderbroken wordt. Ondanks de lichamelijke verbondenheid tussen moeder en dochter, brokkelt de symbiose die zij hebben langzaam af, hoe hard de focalisator dit ook probeert tegen te houden. Uiteindelijk wordt de band wel, via muziek, hersteld en kunnen de vrouw en de moeder weer één identiteit worden, in een wereld los van ruimte en tijd.

Deze gebeurtenissen hebben gevolgen voor de rol van mannen in de roman. Mannen worden relatief vaak met negatieve zaken geassocieerd en worden buiten de band tussen moeder en dochter gehouden. Door in de muziek de basstemmen met de vader en de zoon te associëren en door de vader te definiëren als een ouder met een achterstand, wordt een domein gecreëerd van rouw en ouderschap waar mannen zich geen toegang toe kunnen verschaffen. ‘De man’ staat voor de toekomst die probeert de vrouw van het verleden en van haar dochter weg te houden. In de reconstructie van de identiteit van de focalisator heeft gender een invloedrijke rol. Door de rouw te representeren als het herstellen van een unieke band tussen moeder en dochter en als het repareren van de identiteit van de vrouw/moeder, wordt betoogd dat een vrouw een unieke positie heeft in het ouderschap en dat zij dus ook een sterke plicht heeft om deze positie te bewaken. Excessieve rouw wordt hierdoor een verlengde van een genderrol.

¹⁹⁴ Enkele delen van mijn analyse van *Contrapunt* zullen ook in *Van Constantijntje tot Tonio. Het dode kind in de Nederlandse literatuur* (2018) worden gepubliceerd binnen een artikel over de receptie van Enquists werk.

Vrouw-zijn en moederschap

De roman opent door de focalisator te introduceren als een vrouw die problemen ervaart in haar geheugen en identiteit. Door de eerste aria uit de *Goldbergvariaties* van Bach te bekijken, komen er herinneringen bij haar boven, hoewel zij daar niet op uit is. Zij wil enkel maar aan de dochter denken, ook al heeft ze het gevoel dat ze de dochter niet eens kent. Aanvankelijk begint ze het muziekstuk in te studeren omdat een bevriende pianist zegt dat het goed voor haar zal zijn. De muziek zweept gedachten aan het leven van de dochter naar boven en zo kan de vrouw het leven van de dochter gaan optekenen. De herinneringen aan de dochter en scènes met de pianospelende vrouw worden zij-aan-zij verteld. Alle hoofdstukken zijn een variatie uit de *Goldbergvariaties*. Elke variatie bevat delen over het instuderen van het pianostuk en herinneringen aan de dochter, nauwkeurig gescheiden door een asterisk. ‘De vrouw’ en ‘de moeder’ treden hierdoor bijna nooit gelijktijdig op. De naamgevingsproblemen worden uitgebeeld doordat beide identiteiten aan twee verschillende kanten van het verhaal staan.¹⁹⁵

Dat de focalisator twee verschillende verschijningsvormen heeft, keert ook terug in een tweeledige motivatie om te rouwen via muziek. Enerzijds ervaart de moeder dat het van haar verwacht wordt dat ze de episodes uit het leven van haar dochter boekstaaft, of dat nu via fotoalbums, via een chronologische analyse of via muziek gebeurt. Anderzijds wil de vrouw juist ook een zo goed mogelijke uitvoering van de *Goldbergvariaties* leveren en daarvoor zal ze alle associaties en herinneringen los moeten laten, zodat elke betekenis en verwijzing verdwijnt. Er is dus door de splitsing van de identiteit van de focalisator een paradox ontstaan in haar houding ten opzichte van de muziek en haar herinneringen.¹⁹⁶

De stemmen in de muziek die tijdens elke variatie beschreven worden, lopen parallel aan de vier leden van het gezin in de herinnering. Als bijvoorbeeld de dochter tijdens een vakantie op een boot alles aandachtig in zich opneemt en enthousiast roept dat ze bovenop de wereld staat, draagt de sopraanpartij in die variatie iets euforisch en onoverwinnelijks in zich, met de ontdekkingsdrang van een kind. De ouders brommen als de bas en de tenor op de achtergrond mee. Deze parallellen tussen de gezinsleden in het verleden en de stemmen in de muziek in het heden laten zien dat de herinneringen die worden opgezweept een brug kunnen slaan tussen de vrouw en de moeder.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Enquist 2008, 7-8, 30, 89.

¹⁹⁶ Enquist 2008, 89, 137.

¹⁹⁷ Enquist 2008, 135-137.

Pogingen de symbiose te beschermen

De band tussen moeder en dochter brokkelt in de roman langzaam af, totdat de dood uiteindelijk de connectie geheel verbreekt. Wanneer de vrouw nog zwanger is van de dochter omschrijft ze dit als een symbiose. Ze delen één lichaam en voelen voortdurend elkaars bewegingen. Wanneer de dochter op jonge leeftijd met andere kinderen gaat spelen, lijkt de moeder met enige pijn te betreuren dat de dochter autonoom aan het worden is, doordat ze kan opgaan in de wereld buiten het gezin. Deze ontwikkeling zet zich vervolgens de hele kindertijd van de dochter door. Als ze op de middelbare school nog met vakantie met haar ouders meegaat, is ze al wel aan het fantaseren over hoe ze met vrienden zelfstandig zou kunnen reizen. De moeder doet ondertussen niets anders dan hopen dat dat toekomstbeeld nog ver weg is, maar dat blijkt zinloos. Op allerlei manieren groeit de dochter bij de moeder vandaan totdat ze uiteindelijk gaat studeren en op kamers woont, terwijl de moeder ondertussen haar zo dicht mogelijk bij zich had willen houden.¹⁹⁸

In de vrouw komt deze eigenschap ook naar voren in de volgorde waarin de herinneringen worden gepresenteerd. Ze probeert een evenwicht te vinden waarbij haar dochter bij haar blijft in de herinneringen, maar waarbij ze ook haar dochters dood zo ver mogelijk van zich vandaan kan houden. In de onderstaande tabel staat de chronologische volgorde (AA tot en met BC) van de gebeurtenissen uit het leven van de dochter die in de herinneringen per variatie worden beschreven:

AA Variatie 3	AK Variatie 9	AU Variatie 18
AB Variatie 5	AL Variatie 10	AV Variatie 19
AC Variatie 1	AM Variatie 11	AW Variatie 20
AD Variatie 6	AN Variatie 12	AX Variatie 21
AE Variatie 7	AO Variatie 13	AY Variatie 2
AF Variatie 24	AP Variatie 15	AZ Variatie 4
AG Variatie 25	AQ Variatie 16	BA Variatie 27
AH Variatie 22	AR Variatie 8	BB Variatie 28
AI Variatie 23	AS Variatie 26	BC Variatie 29
AJ Variatie 30	AT Variatie 17	<i>Variatie 14 (onduidelijk)</i>

Tabel 1: Chronologische volgorde van de herinneringen in de variaties.

¹⁹⁸ Enquist 2008, 38, 30, 158.

Bij het bestuderen van de volgorde van de herinneringen valt iets op. Hoewel de eerste vier variaties zowel over de eerste als over de laatste levensjaren gaan, vertelt de vrouw vanaf variatie 5 het verhaal relatief voortschrijdend in de tijd van het leven van de dochter. Vanaf variatie 22 maakt ze echter een grote sprong terug in de tijd naar de kindertijd toe, waarbij ze pas in variatie 27 weer de oorspronkelijke verhaallijn hervat. Af en toe springt een variatie terug of vooruit in de tijd, maar dit zijn er nooit vijf opeenvolgend.

Deze sprong terug is te verklaren vanuit de angst van de vrouw voor de dood van de dochter. In variatie 21 is de dochter zesentwintig jaar oud en het dodelijke ongeluk zal binnen een jaar plaatsvinden, dus het is begrijpelijk dat de vrouw dit moment probeert te ontwijken. Sterker nog, variatie 25 is het dramatische hoogtepunt van de *Goldbergvarianties*, waarin over de tragische dood van Bach verteld wordt in de roman. Het zou dus het meest logisch zijn om de herinnering aan het overlijden van de dochter ook in deze variatie te positioneren, maar in plaats daarvan werkt de spanningsbouw uiteindelijk toe naar een ziekenhuisopname van de moeder. De vrouw zet een dramatisch moment uit haar eigen leven in als substituuat dat ervoor zorgt dat ze nog even niet aan de dood van haar dochter herinnerd hoeft te worden.

De structuur van de variaties confronteert haar met een gevoel van eindigheid en ze zoekt in de muziek juist de verlossing uit de doorstromende tijd. Uiteindelijk hervat de vrouw het verhaal weer vanaf het laatste jaar van de dochter, waarna in variatie 29 de dochter wordt aangereden door een vrachtwagen en sterft.¹⁹⁹ Door tijdens het dramatische hoogtepunt van de muziek te vertellen over een ziekenhuisbezoek van haarzelf, benadrukt de vrouw hoe de band tussen de moeder en de dochter met het lichaam verbonden is. De symbiotische band die de moeder tijdens de zwangerschap ervoer, probeert de vrouw terug te krijgen via muziek, terwijl het juist ook de muziek is die haar uiteindelijk in de een-na-laatste variatie aan de dood van de dochter herinnert.

Ontoegankelijk domein

Wat de symbiotische band tussen moeder en dochter nog het meest lijkt te stimuleren is de wijze waarop mannen in de roman worden gerepresenteerd. Het verhaal gaat zoveel over de moeder en de dochter, dat de mannelijke leden van het gezin voor het grootste gedeelte van het verhaal afwezig zijn en de keren dat ze er wel zijn, hebben ze nagenoeg geen spreektijd. Hierdoor wordt de afstand tussen moeder en dochter kleiner, maar raken de mannen allicht ook ongerepresenteerd in het verhaal.

¹⁹⁹ Enquist 2008, 170, 188.

Er lijkt op verschillende manieren een duidelijke afstand gecreëerd te worden tussen de koppels moeder/dochter en vader/zoon. Wanneer in de besprekingen van de muziek over de baslijnen gesproken wordt, gaat dit over de vader en de zoon, die worden losgezet van de twee elkaar omringende hoge stemmen (moeder en dochter). De focalisator beschrijft zelfs hoe de zoon al op driejarige leeftijd een sterk basgeluid voorbrengt.²⁰⁰ De muziek brengt niet alleen de moeder dicht bij de dochter, het brengt ook de mannelijke gezinsleden er verder vanaf. Daarnaast is de naamgeving voor de kinderen opvallend: waar de dochter een grote hoeveelheid aan naamgevendende woorden krijgt – variërend van ‘jonge vrouw’ tot ‘de zangeres’ – moet de zoon het doen met zowel minder namen als met namen die doorgaans alsnog naar de dochter verwijzen, zoals ‘haar broer’ of ‘het andere kind’.

Er worden door de roman heen her en der negatieve associaties met de mannen in het gezin gemaakt. Als de dochter moet huilen omdat haar eerste vriendje het uitgemaakt heeft, draagt ze een afgedankte trui van haar vader. Wanneer de moeder in het ziekenhuis ligt, dan is de vader in het buitenland. Daarnaast noemt de vrouw in de elfde variatie haar worstelingen met bepaalde grepen in het pianostuk een ‘sportieve ingreep’. Deze muzikale techniek wordt vervolgens aangegrepen om een herinnering aan sporten met de dochter op te halen, waarbij vermeld wordt dat de moeder niet van sport houdt én dat sport haar leven was binnengekomen door haar zoon.²⁰¹

De meest opvallende negatieve associatie bij ‘de man’ zit door het boek heen verweven en begint al in de eerste aria. De vrouw stelt zich de toekomst voor als een man die achter haar staat, zijn armen om haar heen slaat en haar stap voor stap naar achteren trekt.²⁰² Ze staat met haar gezicht naar het verleden gericht en verzet zich tegen de stappen die ze de toekomst ingetrokken wordt. Haar vorm van rouwbeleving, met muziek het verleden herleven en als moeder haar dochters leven vastleggen, wordt haar tegengewerkt door een als man gerepresenteerde toekomst of tijdsdruk. Het is uiterst betekenisvol dat de man niet meer in het verleden leeft, omdat daardoor de toegang tot het leven van de dochter als iets vrouwelijks of iets moederlijks wordt gezien. De band tussen moeder en dochter als ‘symbiose’ tijdens de zwangerschap doet de focalisator zelfs over de vader zeggen: ‘De vader maakt negen maanden later dan de moeder kennis met het kind. Er is een achterstand, omdat het lichamenlijk één-zijn hem vreemd zal blijven. [...] Het overvalt hem.’²⁰³ Dit is een expliciet retorisch element dat een onderscheid aanbrengt tussen ouderschap op basis van geslacht.

²⁰⁰ Enquist 2008, 27.

²⁰¹ Enquist 2008, 102, 154, 84, 81.

²⁰² Enquist 2008, 8, 10.

²⁰³ Enquist 2008, 43-44.

Doordat de moeder weet hoe het is om lichamelijk één te zijn, vind zij dat zij alleen het leven van de dochter reconstrueren en terugvinden kan.

Uiteindelijk weet de vrouw zich los te maken van de tijd. De tijd verstrijkt zonder dat ze het merkt en ze heeft zich aan de toekomst ontworsteld.²⁰⁴ Dit heeft tot gevolg dat in het laatste hoofdstuk, de slotaria van de *Goldbergvariaties*, de twee losse entiteiten één worden:

De toekomst heeft zich in de verste hoek van de kamer teruggetrokken. Buiten gaat het leven zijn onhoudbare gang. In een kleine wereld, los van ruimte en tijd, speelt de moeder een lied voor haar kind. Voor het eerst, voor het laatst. Het meisje leunt tegen haar schouder. [...] Nu speelt ze, nu en altijd speelt de vrouw de aria voor haar dochter.²⁰⁵

In deze passage worden zowel de woorden ‘moeder’ als ‘vrouw’ gebruikt om de focalisator te omschrijven. De aria is een belangrijk vehikel om dit uit te dragen. Het muziekstuk van Bach opent én sluit namelijk met exact dezelfde aria. In het slothoofdstuk van *Contrapunt* verdwijnt de mogelijkheid om te bepalen of het nu om een herinnering of een toekomstbeeld gaat, omdat de moeder en de vrouw gezamenlijk in het stuk optreden en de dochter zich ook in de kamer bevindt, meekijkt en ademt in de cadans van de muziek.

In *Contrapunt* wordt een unieke positie voor de moeder gecreëerd door zowel de gebroken identiteit als het lichaam van de vrouw aan de dochter te binden. De rouw van de focalisator wordt als een dubbele positie gerepresenteerd ten opzichte van de herinneringen die door de muziek worden aangewakkerd. Uiteindelijk wordt hiervoor een oplossing gevonden door de toekomst los te laten, waarna de gebroken identiteit weer hersteld lijkt te zijn. Doordat de mannen in de roman negatieve associaties meekrijgen en buiten de nauwe band van moeder en dochter worden gehouden, wordt een domein gecreëerd waar mannen geen toegang toe hebben. Het leven van de dochter wordt zo nauw verbonden met de moeder, dat er geen ruimte meer over is voor het andere geslacht. Deze impliciete retorische elementen creëren een verdediging van excessieve rouw door vrouwen, door het genderspect van ouderschap retorisch in te zetten.

²⁰⁴ Enquist 2008, 187, 201.

²⁰⁵ Enquist 2008, 202.

4.3 Conclusie

Gender kan een belangrijke rol spelen in hoe het ouderschap en de rouw wordt gerepresenteerd. In de poëzie van Bilderdijk-Schweickhardt en de roman van Enquist is het moederschap en het lichaam een essentieel onderdeel van de retorische performativiteit. Maar hoewel beide focalisators een voorname plek toekennen aan gender in de representatie van de rouw, was hier haast geen uiteenlopende uitwerking van mogelijk geweest. Toch liggen in beide werken de representatie van zowel rouw als troost erg dicht bij elkaar.

In de poëzie van Bilderdijk-Schweickhardt wordt sterk geageerd tegen mensen die rouw proberen in te dammen. De wijze waarop de excessieve rouw van een moeder beschreven wordt als een natuurlijke reactie op de dood en een zekere plicht aan het kind, is een schoolvoorbeeld van hoe expliciete retorische elementen in literatuur een zeker standpunt kunnen uitdragen dat het perlocutionaire gevolg van overtuiging bewerkstelligen kan. De focalisator lijkt bijna een rechtstreekse discussie met de lezer te willen starten. Desalniettemin is het belangrijk om de impliciete retorische elementen in de poëzie niet over het hoofd te zien.

Het motief van het lichaam krijgt twee functies. Het dient enerzijds als impliciet retorisch element dat overtuiging van de echtheid en hevigheid van de pijn tot perlocutionair gevolg heeft, maar het dient anderzijds ook een functie om via God zo dicht mogelijk bij het kind in de hemel te komen en uit te kijken naar de hereniging die in het verschiet ligt. Volgens de focalisator is dit een vorm van rouw die goed is. Met troost in gedachten laat zij de tranen de vrije loop. Zij acht het ook belangrijk dat in de rouw verlichting gezocht wordt bij de echtgenoot. Wanneer man en vrouw samen rouwen om hun kind, kunnen zij dicht bij de hemel geraken. Het perlocutionaire doel van de poëzie lijkt dus te zijn om van de pijn te overtuigen en excessieve rouw vanuit het karakter van een moeder te verdedigen, omdat in rouw juist hemelse troost gevonden kan worden. Hiermee krijgt de performativiteit van de autobiografische poëzie van Bilderdijk-Schweickhardt een retorische lading.

In de roman *Contrapunt* wordt de worsteling van de focalisator met de eigen rouw getoond. Een onderdeel van het rouwproces, het ophalen van herinneringen, is zowel gewenst als ongewenst, doordat de focalisator niet meer weet of ze nog moeder is. Ze wil de muziek van Bach gebruiken om alle geluiden en herinneringen naar de achtergrond te dringen, maar ook om gebeurtenissen uit het leven van haar dochter op te kunnen roepen. Hoewel ze niet haar rouw representeert als excessief door haar worsteling ermee te tonen, laten de impliciete retorische elementen wel zien dat ze haar recht om te rouwen verdedigt.

De sterke band tussen haarzelf en haar dochter wordt vanuit lichaamsmotieven gemotiveerd en extra benadrukt doordat de mannen ervan buitengesloten worden. Dit buitensluiten van mannen gebeurt via verschillende impliciete retorische elementen: negatief associëren, beperkte naamgeving, afstand toekennen in de muziek en meer. De gender van de ouder wordt dus niet alleen ingezet om de rouw van de moeder te rechtvaardigen, maar ook om de rouw exclusief te houden. In de symbiose tussen moeder en dochter is geen plaats voor een vader of een zoon. Wanneer de vrouw in het rouwproces uiteindelijk losgeworsteld van de toekomst weer moeder kan zijn, steunt dit het perlocutionaire gevolg van overtuiging dat de excessieve rouw om een kind een uiting is waar hoofdzakelijk vrouwen recht op hebben. Hierdoor heeft de autobiografische roman van Enquist een retorisch geladen performativiteit.

Bij beide focalisators is de identiteit van de moeder verbonden geraakt met het verdriet. Door excessief te rouwen kunnen beiden weer hun identiteit als moeder claimen. Toch wordt een heel verschillend effect gesorteerd: waar Bilderdijk-Schweickhardt via de rouw en God haar kind in de hemel wil terugzien, zoekt Enquist juist via de rouw en muziek haar kind op aarde terug. Bilderdijk-Schweickhardt ziet het als een goede zaak om de man in het rouwproces te betrekken, maar bij Enquist wordt juist de man uit het rouwproces geweerd. Bij Bilderdijk-Schweickhardt toont het lichaam de gravitas van de pijn, terwijl bij Enquist het lichaam juist de kracht van het verbond tussen moeder en dochter betoogt. Zo zetten beide werken gender in om excessieve rouw toe te kennen aan moederschap, zij het op uiteenlopende manieren. Hiermee verdedigen de werken zich tegen kritiek op excessieve rouw. Dit benadrukt hoe belangrijk het is om impliciete retorische elementen mee te nemen in de analyse, zoals ook ten dele gedaan wordt in *De canon onder vuur. Nederlandse literatuur tegendraads gelezen* (1990) van Ernst van Alphen en Maaïke Meijer. Het lichaamsmotief is onlosmakelijk verbonden met het ouderschap en het geslacht, en heeft daardoor effect op de performativiteit van beide werken.

CONCLUSIE

Het waardevolle is van haar weerloosheid ontdaan. Als autobiografische kinderdoodliteratuur onder een zoeklicht van retorische performativiteit wordt geplaatst, komt een beeld bovendrijven van een genre waarin representaties van excessieve rouw verdedigd worden tegen kritiek. Zoals Filistijnse kindergraven beschermd worden door gebroken potscherven, zo worden literaire monumenten voor overleden kinderen met expliciete en impliciete retorische elementen gepolijst. In dit onderzoek heb ik vanuit een benadering waarin taalhandelingen en retorica worden gecombineerd, laten zien hoe op drie verschillende terreinen van rouw literaire werken een verdediging aanvoeren door de representatie van het rouwproces.

De identiteit en privacy van de overledene blijkt met weinig moeite onderdeel van de openbare ruimte te worden gemaakt, als dit in het belang van de rouw van de auteur is. Maar door hoe deze belangen worden gerepresenteerd, wordt een verdediging aangevoerd dat de toe-eigening en exploitatie van het overleden kind een goede zaak is. In *Tonio. Een requiemroman* werd de reconstructie van Tonio's leven en de rouw gerepresenteerd als een boetedoening, een plicht en een juiste vorm van voyeurisme die de band tussen vader en zoon weer kon herstellen. In *Gebr.* werd Luuks operatie om het bestaan van zijn broertje te redden voortdurend als succesvolle reddingsactie geprofileerd, waardoor de keerzijde, het illegaal betreden van verboden ruimte, als onbelangrijk kon worden afgedaan.

De herinneringen aan de overledene blijken ook bij een zeer korte levensduur van het kind de moeite waard om op te schrijven. Door hoe de herinneringen als onderdeel van de rouw worden gerepresenteerd, ontstaat een nieuwe invulling die verdedigt dat ook een kleine hoeveelheid herinneringen een grote impact hebben kan. In *Schaduwkind* worden alle toekomstdromen die verdwenen zijn na het sterven van de dochter tot herinnering omgevormd in de rouwbeleving van de ik-verteller. In *Een roos van vlees* wordt de intensiteit van de herinneringen als onderdeel van een stoornis laten zien en wordt door het opheffen van tegengestelde betekenissen de schoonheid van deze problematiek verdedigd.

De gender van de rouwende blijkt voor de rouwrepresentatie ook van groot belang te zijn. Wanneer de ouder de excessiviteit van de rouw verdedigt aan de hand van het eigen geslacht, ontstaan nieuwe vormen van rouw waarin toegang wordt verleend of ontzegd. In de poëzie van Bilderdijk-Schweickhardt wordt als verdediging van luid gehuil de gebroken identiteit van de moeder voorgesteld als een lijfelijke pijn en wordt de echtgenoot voor het

aanzien Gods opgeroepen mee te rouwen. In *Contrapunt* worden de mannen juist buiten de exclusieve band tussen moeder en dochter ge-positioneerd, waardoor de verdediging een domein creëert waar alleen vrouwen toegang toe kunnen krijgen.

Het lijkt er dus in alles op dat autobiografische kinderdoodliteratuur zich verdedigt tegen kritiek op de rouw door middel van retorische performativiteit van de tekst, zoals ik mij heb afgevraagd in mijn onderzoeksvraag. De mogelijke negatieve reacties die kunnen volgen op het publiekelijk delen van rouw zouden kunnen leiden tot verdedigende retorische elementen die expliciet én impliciet in de tekst aan te treffen zijn. Via blootgelegde betekenisvelden en analyses van argumentaties, wordt het belang duidelijk van retoriek en performativiteit voor deze literaire werken. Autobiografische kinderdoodliteratuur krijgt zo, via retorische elementen, een perlocutionaire consequentie van verdediging of bescherming en de teksten krijgen een retorische performativiteit. Dit pleit ervoor om het genre van autobiografische kinderdoodliteratuur apart te onderscheiden, zoals ook Gilian Avery en Kimberley Reynolds hebben voorgesteld in *Representations of Childhood Death*.

De retorisch geladen performativiteit van autobiografische kinderdoodliteratuur is een karakteristiek aspect van het genre dat gevolgen heeft voor de representaties van de rouw. Het effect op de rouwrepresentatie is kenmerkend voor het type rouwliteratuur. Het hangt samen met de identiteit van het kind, herinneringen aan jonggestorvenen en de identiteit van de rouwende ouder. Dit zijn belangrijke argumenten voor het onderscheid van het genre. Zelfs als niet volledig vastgelegd kan worden hoe de termen ‘dood’ of ‘kind’ binnen kinderdoodliteratuur uiting kunnen krijgen, is door een brede selectie van verschillende teksttypen duidelijk geworden dat het niet afdoet aan de invulling van het genre. Daarnaast is er nog veel mogelijk: de werken die nu onderzocht zijn binnen identiteit en privacy lenen zich ook goed voor een analyse op gender; de werken die binnen gender waren geanalyseerd hebben ook weer interessante retorische performativiteit over de gepresenteerde herinneringen, bijvoorbeeld in betrouwbaarheid; en de werken die nu besproken zijn binnen de afwezigheid van herinneringen zouden juist ook interessant zijn voor een onderzoek naar de identiteit van het kind.

Het genre is continu in beweging, mede door het onderzoek ernaar, en alle grensgevallen zijn eerder een motivering tot vervolgonderzoek dan een tegenargument voor een genredefinitie. Met de eigenschap ‘retorische performativiteit’ als solide basis, kan die volgende stap in het onderzoek naar deze literaire requiems zonder zwik gezet worden. Door te blijven graven komt een vastomlijnde definitie van autobiografische kinderdoodliteratuur steeds naderbij. Het wordt van aanraakbaarheid rijk.

BIBLIOGRAFIE

Alphen, E. van & M. Meijer, 'Inleiding'. In: E. van Alphen & M. Meijer (red.), *De canon onder vuur. Nederlandse literatuur tegendraads gelezen*. Amsterdam: Van Genneep, 1991, pp. 7-19.

Aristoteles, *Retorica*. (vert. M. Huys) Groningen: Historische Uitgeverij, 2004.

Austin, J., *How to Do Things with Words*. Massachusetts: Harvard University Press, 1962.

Avery, G. & K. Reynolds, 'Introduction'. In: G. Avery & K. Reynolds (eds.), *Representations of Childhood Death*. London: Palgrave Macmillan, 2000, pp. 1-10.

Baarda, M., 'Het zichtbaar gemaakte leed. De rouwexhibitionist'. In: *De Groene Amsterdammer* geraadpleegd op 12 mei 2017 via:
<<https://www.groene.nl/artikel/de-rouwexhibitionist>>.

Bernaerts, L., *De retoriek van waanzin. Taalhandelingen, narratieve onbetrouwbaarheid en delirium van drie waanzinnige ik-vertellers uit de Nederlandse literatuur* (Proefschrift Universiteit Gent). Antwerpen: Garant, 2008.

Bilderdijk-Schweickhardt, K.W., 'Gelegenheidsverzen' In: I. da Costa, *De dichtwerken van vrouwe Katharina Wilhelmina Bilderdijk. Deel 3*. Haarlem: A.C. Kruseman, 1860.

Blink, van den, P. & K. Breukel, *Voor het oog van Job. Volendammer verhalen over leven met een overleden kind*. Amsterdam: Uitgeverij Augustus, 2009.

Blom, O., 'Het meisje en de dood. Jan Wolkers en *Een roos van vlees*'. In: R.A.M. Honings & O. van Marion (red.), *Van Constantijntje tot Tonio. Het dode kind in de Nederlandse literatuur*. Hilversum: Verloren, 2018.

Bruss, E., *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.

Burke, K., 'The Range of Rhetoric'. In: G. Kallendorf (ed.), *Landmark Essays on Rhetoric and Literature*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, inc., Publishers, 1999, pp. 225-241.

Clarke, E., "'A heart terrifying Sorrow": the Deaths of Children in Seventeenth-Century Women's Manuscript Journals'. In: G. Avery & K. Reynolds (eds.), *Representations of Childhood Death*. London: Palgrave Macmillan, 2000, pp. 65-86.

Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders: DSM-III. Washington, DC: American Psychiatric Association, 1980.

Ekker, J.P., 'Alle emoties werden opnieuw losgewoeld'. In: *Algemeen Dagblad*, geraadpleegd op 28 december 2016 via:

<<http://www.ad.nl/nieuws/alle-emoties-werden-opnieuw-losgewoeld~a60c72df/>>.

Enquist, A., *Contrapunt*. 3e dr. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers, 2008.

Gerbrandy, P., 'Wanhoopsmoeder. In ieder leven vinden drama's plaats...'. In: *De Volkskrant*, geraadpleegd op 18 november 2016 via:

<<http://www.volkskrant.nl/archief/wanhoopsmoeder~a691301/>>.

Grice, H.P., *Studies in the Way of Words*. London: Harvard University Press, 1989.

Hanssen, L., 'Een dorst die nooit overgaat'. In: *Trouw*, 12 juni 2004.

Heijden, van der, A.F.Th., *Tonio. Een requiemroman*. 23e dr. Amsterdam: De Bezige Bij, 2013.

Honings R.A.M. & P.A.W. van Zonneveld, *De gefnuikte arend. Het leven van Willem Bilderdijk*. Amsterdam: Uitgeverij Prometheus, 2013.

Kagie, R., *Boudewijn Büch, verslag van een mystificatie*. 2e dr. Amsterdam: Uitgeverij Prometheus, 2004.

Konst, J., 'De motivatie van het offer van Ifis. Een reactie op de *Jephta*-interpretatie van F.-W. Korsten'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 116 (2000), pp. 153-167.

Korsten, F.W., 'Waartoe hij zijn dochter slachtte. *Enargeia* in een modern retorische benadering van Vondels *Jeptha*'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 115 (1999), pp. 315-333.

Lieshout, van, T., *Gebr. 7e dr.* Haarlem: Uitgeverij J.H. Gottmer/H.J.W. Becht, 2011.

Man, de, P., *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust.* New Haven: Yale University Press, 1979.

Mathijssen, M., *De gemaskerde eeuw.* Amsterdam: Querido, 2002.

McCarron, K., 'Dead Rite: Adolescent Horror Fiction and Death'. In: G. Avery & K. Reynolds (eds.), *Representations of Childhood Death.* London: Palgrave Macmillan, 2000, pp. 189-203.

Missine, L., *Oprecht gelogen. Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985.* Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2013.

Peters, H., 'Leeflang, Lieshout, Lodeizen. Henk Peters in gesprek met Ted van Lieshout'. In: *Literatuur zonder leeftijd* 10.40 (1996), pp. 442-451.

Pratt, M.L., *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse.* Bloomington: Indiana University Press, 1977.

Roi, la, K.C., 'Lijf en leed. Katharina Wilhelmina Bilderdijk-Schweickhardt'. In: *Vooy.* *Tijdschrift voor letteren* 35.1/2 (2017), pp. 87-90.

Roi, la, K.C., 'Rouwen, alleen voor vrouwen? De rol van gender in het werk van Anna Enquist en de receptie daarvan'. In: R.A.M. Honings & O. van Marion (red.), *Van*

Constantijntje tot Tonio. Het dode kind in de Nederlandse literatuur. Hilversum: Verloren, 2018.

Romey, K., 'Discovery of Philistine Cemetery May Solve Biblical Mystery'. In: *National Geographic*, geraadpleegd op 10 juli 2016 via: <<http://news.nationalgeographic.com/2016/07/bible-philistine-israelite-israel-ashkelon-discovery-burial-archaeology-sea-peoples>>.

Rovers, E., *Boud. Het verzameld leven van Boudewijn Büch.* Amsterdam: Uitgeverij Prometheus, 2016.

Schenkeveld-van der Dussen, R., 'De vrouw van Willem Bilderdijk. Katharina Wilhelmina Schweickhardt'. In: R. Schenkeveld-van der Dussen (red.), *Met en zonder lauwerkrans. Schrijvende vrouwen uit de vroegmoderne tijd 1550-1850: van Anna Bijns tot Elise Calcar.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 1997, pp. 776-780.

Simpson, J., 'The Folklore of Infant Deaths: Burials, Ghosts and Changelings'. In: G. Avery & K. Reynolds (eds.), *Representations of Childhood Death.* London: Palgrave Macmillan, 2000, pp. 11-28.

Smulders, W., 'Het slijk der aarde: over F. Bordewijks *Karakter*'. In: E. van Alphen & M. Meijer (red.), *De canon onder vuur. Nederlandse literatuur tegendraads gelezen.* Amsterdam: Van Genneep, 1991, pp. 160-179.

Spies, M., 'Argumentative Aspects of Rhetoric and Their Impact on the Poetry of Joost van den Vondel'. In: H. Duits & T. van Strien (red.), *Rhetoric, Rhetoricians and Poets. Studies in Renaissance Poetry and Poetics.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999, pp. 125-133.

Thomése, P.F., *Schaduwkind.* 17e dr. Amsterdam: Atlas Contact, 2014.

'Van der Heijden tevreden met verfilming Tonio'. In: *Nu.nl*, geraadpleegd op 28 december 2016 via: <<http://www.nu.nl/film/4321793/van-heijden-tevreden-met-verfilming-tonio.html>>.

Vickers, B., 'Rhetoric and the Modern Novel'. In: G. Kallendorf (ed.), *Landmark Essays on Rhetoric and Literature*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, inc., Publishers, 1999, pp. 211-223.

Wolkers, J., *Een roos van vlees*. 4e dr. Amsterdam: Meulenhoff, 1964.

De foto op het voorblad is afkomstig uit:

Romey, K., 'Discovery of Philistine Cemetery May Solve Biblical Mystery'. In: *National Geographic*, geraadpleegd op 10 juli 2016 via:

<<http://news.nationalgeographic.com/2016/07/bible-philistine-israelite-israel-ashkelon-discovery-burial-archaeology-sea-peoples>>.

Het motto op de tweede pagina is afkomstig uit:

Lucebert, 'De zeer oude zingt', geraadpleegd op 15 mei 2017 via:

<<http://www.gedichten.nl/nedermap/gedichten/gedicht/182041.html>>