



# Het postfeminisme en het postfeministische subject

in de Nederlandse literaire thriller

Tara Boonstra (3583457)

Master Literatuur en Cultuurkritiek

Faculteit Geesteswetenschappen

Universiteit Utrecht

Begeleidend docent: dr. Saskia Pieterse

08-01-2016

## Voorwoord

Voor u ligt de scriptie ‘Het postfeminisme en het postfeministische subject in de Nederlandse literaire thriller’. Deze scriptie is geschreven in het kader van mijn afstuderen aan de masteropleiding Literatuur- en Cultuurkritiek aan Universiteit Utrecht. Na een intensieve periode van vier maanden is mijn scriptie eindelijk af. Tijdens het schrijven van mijn scriptie heb ik veel geleerd op wetenschappelijk gebied, maar ook veel op persoonlijk vlak. Daarom wil ik graag een aantal mensen bedanken die mij in de afgelopen periode gesteund en geholpen hebben.

Allereerst gaat mijn dank uit naar prof. dr Geert Buelens. Zonder zijn inspirerende colleges over de Nederlandse hedendaagse literatuur was ik nooit op het idee gekomen om mijn scriptie over de Nederlandse literaire thriller te schrijven. Hij liet me inzien dat we als literatuurwetenschappers geen onderscheid moeten maken tussen ‘hoge’ en ‘lage’ literatuur en dat alle boekgenres interessant kunnen zijn voor wetenschappelijk onderzoek.

Daarnaast wil ik dr. Gaston Franssen bedanken voor zijn secundaire werken over het postfeminisme. Tot voor kort had ik hier nog nooit van gehoord, maar toen hij mij op dit culturele verschijnsel wees leek het ‘dubieuze feminisme’ in de literaire thriller opeens heel helder.

Tot slot gaat mijn dank uit naar dr. Saskia Pieterse voor haar goede en persoonlijke begeleiding bij deze scriptie. Zij wees me in de begeleiding van mijn bachelorscriptie voor Moderne Nederlandse Letterkunde al op verrassende inzichten binnen de feministische kritiek, maar nu heb ik alles wat ik geleerd heb echt naar een hoger niveau kunnen tillen. Dit heeft zowel mijn blik op literatuur, lectuur en cultuur, als mijn blik op het dagelijks leven verrijkt.

Ik wens u veel leesplezier.

Tara Boonstra

8 januari 2016.

## Samenvatting

De Nederlandse literaire thriller is geliefd bij het grote publiek en vliegt over de toonbank in de Nederlandse boekenwinkels. Het feit dat deze boeken gecentreerd zijn rondom zelfstandige, soms zelfs vrijgevochten, vrouwelijke hoofdpersonages die worstelen met de gevolgen van de emancipatie, maakt deze boeken populair onder veel vrouwelijke lezers. De hoofdpersonages streven naar onafhankelijkheid, maar hun conservatieve omgeving laat dit niet altijd toe. Het is duidelijk dat de feministische golven nu ook invloed uitoefenen op de populaire cultuur. Echter, de feministische idealen die hieraan ten grondslag liggen zijn veranderd, vervormd en soms zelfs verdraaid, waardoor het culturele verschijnsel 'postfeminisme' is ontstaan. Feministen kunnen nog niet te vroeg juichen, want het is nog maar de vraag of de feministische idealen standhouden in de literaire thriller.

Vanuit een feministisch-kritisch onderzoekskader heb ik acht literaire thrillers onderzocht van de drie populairste thrillerschrijfsters van Nederland: het gaat om vier boeken van Saskia Noort, twee boeken van Esther Verhoef, en twee boeken van Simone van der Vlugt. In mijn onderzoek heb ik aangekaart of de vrouwelijke hoofdpersonages werkelijk zo progressief zijn als ze in eerste instantie ogen en onderzoek ik wat er uiteindelijk nog overeind blijft van dit feminisme. Mijn vraagstelling luidt: Is het postfeminisme in de literaire thriller nog een feminisme of zijn feministische idealen zo geërodeerd en vercommercialiseerd dat deze zijn 'leeggetrokken' van de inhoud?

Om deze vraag te beantwoorden ga ik in mijn theoretisch kader in op de feministische golven die Nederland heeft gekend en welke idealen daaraan ten grondslag lagen. Na het bespreken van de historische ontwikkeling van het feminisme kom ik geleidelijk op het ontstaan van het postfeminisme, en de kenmerkende factoren die daarmee gepaard gaan, terug. Ik illustreer dat het postfeminisme inderdaad voortborduurde op een aantal feministische idealen, maar dat dit culturele verschijnsel deze idealen ook verdraait. Ook komt aan bod dat dit postfeminisme zowel bijdraagt aan homogeniteit alsook aan het creëren van machtsrelaties in sekse, etniciteit, leeftijd, seksualiteit en klasse.

In mijn methode zet ik theoretische begrippen uiteen, zoals 'representatie' en 'focalisatie', die gebruikt worden bij de tekstuele analyse en interpretatie van de boeken. Ik toon aan dat het begrip representatie onmisbaar is om deze homogeniteit en machtsrelaties bloot te leggen. Ook het begrip focalisatie is van belang om te bepalen met welke personages, en dus ook met welke visies, de lezer zich moet identificeren.

In mijn tekstuele analyse en interpretatie onderzoek ik welke progressieve en conservatieve idealen het postfeministische subject creëren. Ook onderzoek ik hoe zij en haar wereld worden gerepresenteerd en wat voor gevolgen deze representatie heeft. In het laatste hoofdstuk van mijn analyse bespreek ik of de feministische idealen standhouden.

Uit mijn conclusie blijkt dat het postfeministische subject progressief is in haar streven naar gelijke behandeling ten opzichte van mannen. Echter, ze is conservatief wanneer blijkt dat ze haar individualiteit en zelfstandigheid ook verkrijgt door anderen in haar omgeving omlaag te halen. Het postfeministische subject en haar wereld stoelen daarnaast op herkenbaarheid. Alle subjecten hebben dezelfde eigenschappen in de zin dat ze blank, Nederlands, jong, heteroseksueel en hoogopgeleid zijn en afkomstig zijn uit de welvarende middenklasse. Bovendien is de wereld om hen heen net zo gelijkvormig als zij zijn. Personages die buiten die gelijkvormigheid vallen worden als 'anders' of 'afwijkend' gezien, afgesloten van de 'echte' wereld of zelfs genegeerd. De voorspelbaarheid van hun herkenbare leven ervaren de vrouwelijke hoofdpersonages tegelijkertijd als een benauwend korset waaruit ze zich proberen te bevrijden. Een toevlucht naar spanning en sensatie blijkt een tijdelijke oplossing, maar brengt dergelijke gevaren met zich mee dat het besluit om nieuwe clichés te produceren, onvermijdelijk blijkt. Hierdoor herleven conservatieve ideeën over de rol van de vrouw als toegewijde moeder en het belang van het gezinsleven. Ook geeft de literaire thriller een heropleving van de paternalistische, dominante man weer, naar wie het vrouwelijke hoofdpersonage zich graag wil schikken.

De in eerste instantie zelfstandige vrouwen hebben uiteindelijk geen idee hoe ze met de door de emancipatie verkregen vrijheid moeten omgaan en hun zelfstandigheid houdt daarom geen stand. Oorspronkelijke feministische idealen zijn tijdens hun overname in het postfeminisme, op een zo eenzijdige manier verdraaid en herhaald dat de werkelijke betekenis is versleten. Het feminisme is een 'vermarktbaar' product geworden, waarbij iedereen van de oppervlakkige en commerciële lusten geniet. Mijn uiteindelijke conclusie is dan ook dat het postfeminisme in de literaire thriller geen feminisme meer is, omdat de feministische idealen vercommercialiseerd zijn en betekenisloos zijn geworden.

# Inhoudsopgave

<b>1. Inleiding</b> .....	6
<b>2. Theoretisch kader</b> .....	9
<b>2.1 Introductie</b> .....	9
<b>2.2 Feminisme</b> .....	10
<b>2.3 Derdegolf-feminisme en postfeminisme</b> .....	13
Ontstaan van het postfeminisme .....	13
De definitie van het postfeminisme .....	15
Kenmerkende factoren van het postfeministische discours.....	16
Disarticulation en machtsrelaties.....	17
Jeugdigheid.....	20
<b>2.4 Stand van zaken in het onderzoek</b> .....	22
Literair-sociologische context.....	22
Corpus.....	23
<b>2.5 Methode</b> .....	24
<b>3. Analyse en interpretatie</b> .....	26
<b>3.1 Introductie</b> .....	26
<b>3.2 Vertelsituatie, focalisatie en man/vrouw-verhoudingen</b> .....	26
<b>3.3 Het postfeministische subject</b> .....	28
3.3.1 Individualiteit, vrijheid en het maken van eigen keuzes .....	28
3.3.2 Vermenging van progressieve en conservatieve denkbeelden.....	32
<b>3.4 Representatie; een herkenbare wereld met maakbare ‘meisjes’</b> .....	34
3.4.1 Eeuwige jeugd en een hernieuwde puberteit.....	37
3.4.2 Klasse .....	40
3.4.3 Eenvormigheid en de ‘disarticulation’ van de ‘ander’ .....	41
<b>3.5 Feminisme zonder inhoud?</b> .....	48
3.5.1 De ‘vrijwillige’ keuze voor het moederschap en het gezin.....	48
3.5.2 De ‘vrijwillige’ keuze voor de dominante man en de internalisering van de objectrol.....	53
<b>4. Conclusie</b> .....	57
<b>4.1 De verweving van progressieve en conservatieve elementen</b> .....	57
<b>4.2 De representatie van het postfeministische subject en haar wereld</b> .....	57
<b>4.3 ‘Vermarktbaar’ feminisme zonder inhoud</b> .....	58
<b>Bibliografie</b> .....	60

<b>Bijlagen</b> .....	62
Bijlage A – Werk en opleiding.....	62
Bijlage B – Vreemdgaan als bevrijding .....	63
Bijlage C – Citaten met herkenbare (Nederlandse) elementen .....	64
Bijlage D – Klasse .....	65

# 1. Inleiding

Het is interessant om 's avonds door je eigen straat te lopen. Je ziet veel meer van de mensen dan overdag. Op een vreemde manier troost het me te zien dat iedereen eenzaam is. Man alleen op de bank voor de televisie, vrouw in de keuken, kinderen ieder op hun eigen kamer. Man aan tafel met de krant, schuift zijn eten naar binnen, vrouw staat te strijken. Man achter de computer, vrouw voor de televisie. We zijn allemaal een groot cliché. En wat is er mis met clichés? Clichés zijn de waarheid, dat blijkt wel.<sup>1</sup>

Deze woorden zijn afkomstig uit een van de literaire thrillers van Saskia Noort. Een schrijfster die, volgens haar website, tweeënehalf miljoen exemplaren van haar literaire thrillers heeft verkocht.<sup>2</sup> Dat literaire thrillers goed verkopen, beter dan de 'echte literatuur', is al lang een terugkomende discussie in de media. Wanneer men niet weet dat bovenstaande woorden geschreven zijn voordat de discussie rondom de 'literaire inhoud' van de bestsellers echt losbarstte, lijken ze haast ironisch bedoeld.

Connie Palmen spuugde het bijna over tafel in 2009, tijdens haar debat met Saskia Noort in het actualiteitenprogramma *De wereld draait door*: 'De thriller leeft bij gratie van het cliché, leeft bij gratie van een heel conservatieve structuur.'<sup>3</sup> Ook in de kranten werd eindeloos kritiek geuit op het adjectief 'literair' door recensenten en critici. Gert Jan de Vries noemt de boeken al in 2006 'oestrokeenthrillers' waar spanning een soort 'toverformule' is: het 'sprookje van de prinses die uit de toren wordt gered, voor de verandering verteld door de prinses.'<sup>4</sup> Arie Storm meldt in 2007 in het NRC: 'Het is de pulpigste pulp die je je maar kunt voorstellen. Het is een gotspe om die boeken literair te noemen. Het is eigenlijk al een gotspe om die boeken thrillers te noemen.'<sup>5</sup> Bas Heijne schreef: 'de personages in die boeken blijven doorgaans marionetten van een auteur die uit is op spanning en sensatie'.<sup>6</sup> Bertram Mourits noemt de literaire thrillers 'spannende boeken die gewoon goed zijn (vaak ook niet, trouwens) maar die niets met Grote Kunst te maken hebben - het enige dat literair is aan deze boeken is het adjectief op het omslag.'<sup>7</sup> In 2010 schrijft Marijn van der Jagt in *Vrij Nederland*: "Thriller light' zou een betere benaming zijn voor dit genre. Want heel duister zijn deze Nederlandse vrouwenboeken niet.'<sup>8</sup>

Hoewel *Vrij Nederland*-redacteur Van der Jagt een uitgebreidere beschouwing geeft dan de andere personen die ik hier noem, blijft de discussie over de Nederlandse literaire thriller in de media uiteindelijk zelf vrij oppervlakkig. De punten zijn duidelijk, de Nederlandse literaire thriller is cliché en gaat meer over het worstelen met emoties dan met bloeddorstige criminelen. Maar worden ze daarom minder gelezen? Maakt dat ze minder belangrijk?

Het is opmerkelijk dat er tot nog toe geen Nederlandse literatuurwetenschappers zijn geweest die hun handen aan deze boeken hebben willen branden. Bovendien stagneert de discussie in de media, omdat er enkel waardeoordelen worden gegeven. Ik acht het daarom relevant dat deze boeken, of ze nu wel of niet literair zijn, onder de loep worden genomen. Deze boeken worden zo goed verkocht en gelezen, dat niet meer kan worden ontkend dat ze deel uitmaken van de populaire cultuur. Interessant daarnaast is het specifieke wereld- en vrouwbeeld dat in deze boeken wordt neergezet.

---

<sup>1</sup> Saskia Noort, *Nieuwe burens* (Amsterdam: Anthos, 2011), 180.

<sup>2</sup> "Over Saskia Noort". *Website Saskia Noort*.

<sup>3</sup> *De Wereld Draait Door* (2009). 17-04-2009 [online videoclip], 42.06 min- 42.11 min.

<sup>4</sup> Gert Jan de Vries, "De 'oestrokeenthriller' van Verhoef is geen thriller," *NRC Handelsblad*.

<sup>5</sup> Arie Storm, "Pulp is het en de pulpigste pulp blijft het," *NRC Handelsblad*.

<sup>6</sup> Bas Heijne, "Gewoon Sherlock Holmes, maar dan wel pervers," *NRC Handelsblad*.

<sup>7</sup> Bertram Mourits, "Het einde van de literatuur; Waarom thrillerschrijvers zich tooien met een klassiek etiket," *NRC Handelsblad*.

<sup>8</sup> Marijn van der Jagt, "Herkenbaarheid als troefkaart," *Vrij Nederland*.

Er wordt een wereld gecreëerd die blijkbaar, gezien het succes, veel herkenning oproept bij de lezer. Genoeg mensen herkennen zich dus in 'blanke vrouwen tussen de dertig en de vijftig die geen exotische beroepen uitoefenen en er niet extravagant of buitenissig uitzien'.<sup>9</sup> Juist daarom is het belangrijk om wetenschappelijk onderzoek te doen, want alleen dat biedt de kans om deze boeken te voorzien van een kritische analyse. Veelzeggender dan de clichés die er in voorkomen, lijken mij namelijk de denkbeelden waarop deze boeken gebaseerd zijn. Wat zeggen deze boeken over de Nederlandse samenleving? En wellicht nog relevanter: in wat voor soort vrouw herkent de Nederlandse (vrouwelijke) lezer zich eigenlijk bij het lezen van de literaire thrillers?

Want als er iets is waar deze recensenten, op Marijn van der Jagt na, overheen kijken, is het wel dat deze boeken daadwerkelijk proberen in te spelen op de realiteit. Van der Jagt merkt terecht op dat deze boeken de 'spagaat' weerspiegelen waarin vrouwen

na een eeuw emancipatoir overheidsbeleid zijn beland. Ze goochelen met de taken die hun zijn toebedeeld, en met de slecht verenigbare ideaalbeelden van de toegewijde moeder, de sexy minnares, de trouwe echtgenote, de vlijtige werkneemster en de creatieve zelfontploister.<sup>10</sup>

Aan de ene kant heeft het feminisme de weg voor hen vrijgemaakt om zelfstandig, individualistisch en onafhankelijk te zijn. Tegelijkertijd worden ze hierin belemmerd door conservatieve idealen, die nog steeds circuleren in de maatschappij, en die van hen eisen dat ze tegelijkertijd ook een toegewijde moeder, een zorgzame of trouwe echtgenote, en bovenal een verleidelijk, op seks gericht, jong meisje zijn. Dit culturele verschijnsel, waarin feministische idealen met anti-feministische idealen worden verweven, wordt postfeminisme genoemd. Verschillende wetenschappelijke studies naar de hedendaagse media en populaire cultuur, toonden al aan dat er postfeministische heldinnen worden gecreëerd, die waarde hechten aan zelfstandigheid, onafhankelijkheid en persoonlijke keuze. Tegelijkertijd hebben deze vrouwen bepaalde denkbeelden die als conservatief of zelfs als anti-feministisch geëtiketteerd kunnen worden. Opvallend aan wetenschappelijke studies naar postfeminisme is dat deze zich voornamelijk richten op film, televisie en tijdschriften, en minder op boeken. Ook dat is een reden waarom ik juist de literaire thriller op dit verschijnsel wil onderzoeken.

Vanuit een feministisch-kritisch onderzoekskader onderzoek ik op welke manier deze vrouwelijke subjecten gerepresenteerd worden en hoe feministische en anti-feministische idealen in deze representatie worden vermengd. In mijn theoretisch kader ga ik dieper in op de feministische golven die het feminisme in Nederland hebben bepaald en welke idealen daaraan ten grondslag lagen, om van daaruit te bekijken hoe deze doorwerken in het postfeminisme. Ook bespreek ik in dit kader wat een tekst postfeministisch maakt en hoe dit postfeminisme bijdraagt aan zowel homogeniteit als machtsverhoudingen.

In deze scriptie bespreek ik relatief veel boeken, namelijk acht. Ik heb bewust voor een groter corpus gekozen om aan te tonen dat deze boek op eenzelfde manier functioneren. Deze boeken bevatten een bepaald discours dat de wereld ideologisch begrenst en bovendien eenvormig maakt. Deze eenvormigheid is onder andere terug te zien in de manier waarop de verhaalwerelden de man/vrouw-verhoudingen en niet-westerse personages verbeelden. Om deze eenvormigheid in kaart te kunnen brengen zijn de personages van alle boeken onderzocht op een aantal kenmerken: van alle hoofd- en nevenpersonages is achterhaald wat voor leeftijd, geslacht, baan, opleidingsniveau, seksuele voorkeur en etniciteit ze hebben. Daarnaast is er bekeken wat de huidige woonplaats van de personages is, uit wat voor milieu ze komen en of ze zelf focaliseren en/of gefocaliseerd worden.

De analyse van deze scriptie bestaat uit tekstgerichte close-readings waarin bepaalde patronen worden blootgelegd die exemplarisch zijn voor deze boeken. Zo kan elk citaat als voorbeeld van de homogene wereld van alle boeken worden beschouwd. Wanneer een boek echter afwijkt van

---

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ibidem.



het patroon, zal dit nadrukkelijk vermeld worden. Deze scriptie bevat dus een kwalitatief, tekstgericht onderzoek, dat is voortgekomen uit een eerdere distant-reading die op kwantitatieve wijze bredere patronen in kaart heeft gebracht.

De eerste paragraaf van mijn analyse (paragraaf 3.3) biedt inzicht in de elementen waaraan het postfeministische subject haar identiteit ontleent. Paragraaf 3.4 laat zien hoe de representatie van het subject en haar wereld stoelt op het aspect van herkenbaarheid. Daarnaast bespreekt deze paragraaf hoe deze representatie 'eenvormigheid' creëert. De laatste paragraaf van mijn analyse (paragraaf 3.5) gaat in op de vraag of het feminisme in de literaire thriller standhoudt.

In mijn conclusie hoop ik zo inzichtelijk te kunnen maken wat voor uitwerking de progressieve en conservatieve elementen hebben op het postfeministische subject en de wereld om haar heen. Daarnaast hoop ik hierin bloot te hebben gelegd wat voor soort feminisme er nu eigenlijk gecreëerd wordt en wil ik antwoord geven op de vraag: Is het postfeminisme in de literaire thriller nog een feminisme of zijn feministische idealen zo geërodeerd en vercommercialiseerd dat deze zijn 'leeggetrokken' van de inhoud?

## 2. Theoretisch kader

### 2.1 Introductie

Waar gaat feminisme anno 2015 nog over? Is dat niet achterhaald, op sterven na dood? Een benauwd hokje, iets waar je verre van moet blijven? En wat heeft het nou eenmaal opgeleverd? En hebben we het nog nodig in de toekomst? <sup>11</sup>

Dit zijn vragen die Anja Meulenbelt en Renée Römkens voorleggen aan ruim vijftig mannen en vrouwen in hun onlangs verschenen boek met essays, getiteld: *Het F-boek; feminisme van nu in woord en beeld*. Het zijn actuele vragen die tegenwoordig vaker opduiken, zowel onder academici als in de populaire cultuur, nu de belangrijkste idealen van het feminisme uit de eerste golf (in ieder geval in de westerse samenleving) lijken te zijn voltooid. Politiek gezien hebben vrouwen geen tweederangspositie meer, ze hebben recht op gelijke betaling, op werk en hoger onderwijs, net als mannen. Echter, dat betekent nog niet dat het bereiken van een dergelijke gelijkheid in de praktijk ook daadwerkelijk geslaagd is. Op 1 december 2014 plaatste R&B-zangeres Beyoncé het feministische essay 'Gender Equality Is a Myth!' op het mediaplatform *The Shriver Report*. Ze schrijft:

We need to stop buying into the myth about gender equality. It isn't a reality yet. (...) Equality will be achieved when men and women are granted equal pay and equal respect. (...) We have to teach our boys the rules of equality and respect, so that as they grow up, gender equality becomes a natural way of life. And we have to teach our girls that they can reach as high as humanly possible.<sup>12</sup>

Naast deze heropleving in het publieke debat, wordt het feminisme steeds vaker ingezet in de populaire cultuur. Opvallend genoeg blijkt het woord 'feminisme' gebruikt te worden alsof het een keurmerk is. In the Paris Fashion Week in 2014 presenteerde het modelabel Chanel zijn nieuwe collectie in een modeshow waarin modellen met protestborden over de catwalk liepen. Op de protestborden stonden slogans als 'Ladies first,' 'Women's rights are more than alright' en 'History is her story.'<sup>13</sup> Uit dit soort voorbeelden blijkt wel dat de feministische idealen uit het feminisme van de eerste en de tweede golf volop worden ingezet in de populaire cultuur. De populaire cultuur heeft zich dit soort feministische idealen 'eigen' gemaakt. Echter, dit toe-eigenen van feministische idealen gaat niet zonder problemen en dit feminisme is wellicht niet zo consistent als het lijkt.

Beyoncé geeft in het nummer *Flawless* een podium aan de Nigeriaanse schrijfster Chimamanda Ngozi Adichie en laat een fragment uit haar feministische toespraak *We should all be feminists* horen. In hetzelfde liedje zingt Beyoncé: 'Bow down bitches, I'm so crown, crown. Bow down bitches'.<sup>14</sup> Hoewel Beyoncé pleit voor respect voor vrouwen, heeft ze er tegelijkertijd geen problemen mee vrouwen te reduceren tot 'bitches' die voor haar moeten buigen.

Ook bij de show van Chanel kunnen uiteraard vragen gesteld worden. Immers, in hoeverre is de vrouw vrij in haar keuze onder het heersende modebeeld, waarbij dit soort modemerken van hun modellen eisen dat ze onnatuurlijke vrouwelijke maten hebben? Bovendien is het maar de vraag of Chanel inderdaad streeft naar 'vrijheid en gelijkheid'. Op de vraag 'What do we want' die een paar modellen met een megafoon herhaaldelijk roepen, antwoordt de uit modellen bestaande 'feministische' protestgroep: 'Tweed!'<sup>15</sup> Door dit soort uitspraken verliezen de feministische idealen op de protestborden direct al hun kracht en ze lijken eerder aan te geven dat dit feminisme wordt ingezet als een marketingtruc.

---

<sup>11</sup> Meulenbelt, Anja en Renée Römkens, "Waar gáát dit over?" in *Het F-boek; feminisme van nu in woord en beeld*, red. Anja Meulenbelt en Renée Römkens (Houten: Uitgeverij Unieboek/ Het Spectrum 2015), 9.

<sup>12</sup> Beyoncé Knowles-Carter, "Gender Equality Is a Myth!" *The Shriver Report*.

<sup>13</sup> Megan Gibson, "Chanel closes fashion show with Faux-Feminist Protest," *TIME*.

<sup>14</sup> Beyoncé (2014), *Flawless ft. Chimamanda Ngozi Adichie* [online videoclip].

<sup>15</sup> *Spring-Summer 2015 Ready-to-Wear CHANEL Show* [online videoclip]. (2014), 9:25 min – 10:36 min.

Zowel Beyoncé als het modelabel Chanel bevestigen het feit dat feministische en anti-feministische idealen met elkaar verweven raken in de populaire cultuur. Dit culturele verschijnsel dat postfeminisme heet, maakt het feminisme ‘vermarktbaar’.

De literaire thriller lijkt gebruik te maken van eenzelfde logica als Chanel en Beyoncé. Er worden feministische denkbeelden gebruikt, maar het meest van belang is dat er een goed verkoopbaar product wordt neergezet. Uiteraard betekent dat nog niet dat het ‘vermarktbaar’ feminisme geen inhoud heeft.

Hoe zit het nu precies met het feminisme in de literaire thriller? Om te bepalen in wat voor mate deze boeken feministisch, dan wel anti-feministisch zijn, en op wat voor manier dit feminisme werkt, is het van belang te vertrekken vanuit een feministisch onderzoekskader. Aan de hand van een studie van Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin wordt de historische ontwikkeling van het feminisme in Nederland uiteengezet, zodat overzichtelijk kan worden gemaakt hoe feministische idealen doorwerken in de hedendaagse cultuur.<sup>16</sup>

Buikema en Van der Tuin zien de eerste twee feministische golven als een culturele erfenis waarop de derde feministische golf, die nu aan de gang is, voortborduurde. Hoewel het derdegolf-feminisme en het postfeminisme beide gebruikmaken van de feministische idealen uit de eerste en de tweede golf, zijn ze wel wezenlijk verschillend. Iris van der Tuin licht dit verschil nader toe in een interview met Evelien Geerts, op de website van *De Wereld Morgen*. Hierin legt ze uit dat het postfeminisme het feminisme min of meer als vanzelfsprekend is gaan zien. Het postfeminisme is het feminisme in die zin voorbijgestreefd omdat het het feminisme heeft ‘doodverklaard’. Het postfeminisme stelt bijvoorbeeld geen kritische vragen meer over patriarchale aspecten in onze cultuur, terwijl het derdegolf-feminisme juist gebruikmaakt van kritische reflecties om dit soort problemen aan te pakken en een manier te vinden om er mee om te gaan.<sup>17</sup>

Het postfeminisme zie ik dan ook niet als een onderzoekskader, maar eerder als een cultureel verschijnsel dat ik in deze scriptie kritisch wil onderzoeken, door de verschillende feministische en anti-feministische elementen uit de literaire thrillers te ontvouwen. Ik gebruik de feministisch-kritische benadering van Buikema en Van der Tuin dus om het postfeminisme in de literaire thrillers te kunnen plaatsen en om te achterhalen wat dit postfeminisme uiteindelijk zegt over gelijkheid, verschil en diversiteit.

Om te bepalen in hoeverre deze thrillers postfeministisch zijn, gebruik ik de onderzoeken van Jess Butler, Rosalind Gill en Imelda Whelehan. Genderstudies staan bekend om de interdisciplinariteit van verschillende vakgebieden en dit is ook terug te zien in de achtergronden van deze wetenschappers. Ze combineren hun verschillende achtergronden in de Sociologie, Sociale Psychologie en Literatuurwetenschap met feministische theorieën en genderonderzoek. Bij hun benadering van het postfeminisme ontpoppen zij zich als onderzoekers van de populaire (media)cultuur. Met behulp van culturele analyse en feministische theorieën bekijken zij wat een tekst, performance of narratief postfeministisch maakt. In dit theoretisch kader zet ik uiteen wat volgens hen de gevolgen zijn van de representatie van het postfeministische subject, en het postfeminisme in de populaire cultuur. Ik zal dit kader afsluiten met de stand van zaken in het onderzoek en de bespreking van de methode.

## 2.2 Feminisme

Het artikel ‘Three feminists waves’ van Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin geeft een beeld van de historische ontwikkeling van feminisme in Nederland. Zij bekijken het feminisme vanuit een

---

<sup>16</sup> Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin, “Three feminists waves,” in *Discovering the Dutch: on culture and society of the Netherlands*, red. Emmeline Besamusca en Jaap Verheul (Amsterdam: Amsterdam University Press 2014).

<sup>17</sup> Evelien Geerts, “Kritisch en creatief: de derde feministische golf in Nederland,” *De Wereld Morgen*.

filosofische traditie en spreken over drie feministische golven die een belangrijke rol hebben gespeeld in de verandering van de positie van de westerse vrouw. Zij stellen dat feminisme een intellectuele, culturele en politieke beweging is in Nederland. Het doel van hun artikel is de specifieke thema's van de eerste, tweede en derde golf te belichten. Daarnaast vragen ze zich af hoe deze thema's begrepen kunnen worden vanuit een hedendaags feministisch perspectief. Ze hanteren hierbij een methode die kenmerkend is voor het derdegolf-feminisme. Deze methode behandelt feminisme als een culturele erfenis waarbij historische kennis beschouwd wordt vanuit een hedendaags perspectief. Op die manier wordt er dus bekeken hoe vooral de idealen van de eerste en tweede golf doorwerken in de hedendaagse cultuur. Buikema en Van der Tuin gaan er vanuit dat het derdegolf-feminisme zich ontwikkeld heeft vanuit de discoursen van de tweede en de eerste golf. Ze illustreren dit door drie Nederlandse feministische culturele producten te analyseren: twee romans en een documentaire.<sup>18</sup>

De roman *Hilda van Suylenburg*, die geschreven is door de feministische schrijfster Cecile van Goekoop-de Jong van Beek en Donk, verscheen in 1897 en kaart cruciale punten van het eerstegolf-feminisme aan. Het ongedaan maken van de tweederangspositie van de vrouw en het vechten voor gelijke rechten, zoals toegang tot hoger onderwijs, het recht op werk en gelijke betaling waren in die tijd de belangrijkste punten. De roman bespreekt ook de problematische beeldvorming rondom vrouwelijkheid en het vrouwelijk lichaam. De hoofdpersoon is afkomstig uit de middenklasse en in deze kringen was het gebruikelijk dat een jonge vrouw haar tijd voornamelijk vulde met het vermaken van zichzelf en van anderen, en dat ze zich bezighield met het 'decoreren' van zichzelf en haar omgeving. In de roman wordt door het hoofdpersonage kritiek geuit op dit gegeven. Het beeld van de vrouw als 'versiering' overheerste en maakte dat de professionele capaciteiten van de vrouw niet serieus werden genomen. Buikema en Van der Tuin stellen dat de roman hiermee laat zien dat het eerstegolf-feminisme het startpunt is van alle volgende feministische debatten. Niet alleen de spanning tussen gelijkheid en verschil wordt blootgelegd, maar ook de spanning tussen wet en ethiek en de kracht die structuren uitoefenen op het individu.<sup>19</sup>

Het tweede culturele product dat Buikema en Van der Tuin analyseren is de feministische klassieker *De schaamte voorbij* van Anja Meulenbelt. Deze roman beschrijft de problematiek rondom de vrouw die onafhankelijk wil zijn in het Nederland na de Tweede Wereldoorlog. Daarnaast beschrijft de roman het probleem dat er geen juiste woorden lijken te zijn om de lichamelijke ervaringen van een vrouw uit te drukken. De worsteling met het streven naar onafhankelijkheid die het hoofdpersonage doormaakt, kan niet verteld worden met de woorden die er beschikbaar zijn. Deze woorden zijn op een dergelijke manier cultureel beladen dat ze niets meer bevatten waarmee het hoofdpersonage zich kan identificeren. Het hoofdpersonage moet daarom haar eigen begrippen ontwikkelen. Volgens Buikema en Van der Tuin maken deze woorden het mogelijk om emoties en gevoelens in concrete levensgebeurtenissen uit te drukken. Ze verschaffen daarmee iets wat vrouwen decennia lang hebben moeten missen, namelijk subjectiviteit. In de roman schiept Meulenbelt een brug tussen de 'ik' en de 'wij'. De 'ik' is het hoofdpersonage, waarbij het verhaal betrekking heeft op een bepaald leven van een bepaalde vrouw. De 'wij' heeft betrekking op Meulenbelt en haar lezers en het leven waarmee vrouwen in het algemeen zich kunnen identificeren. Echter, stellen Buikema en Van der Tuin, deze relatie tussen de 'ik' en de 'wij' is geen heldere identificatie. Door te laten zien hoeveel moeite het haar kost om van al haar tegenstrijdige ervaringen een samenhangend geheel te maken, deconstrueert Meulenbelt aan de ene kant het idee dat er een model is voor een feministische manier van leven. Tegelijkertijd laat ze zien tot op welke hoogte feminisme juist bijdraagt aan een samenhangende opvatting over het leven van de vrouw.<sup>20</sup>

Het derdegolf-feminisme wordt geïllustreerd aan de hand van de documentaire *Beperkt Houdbaar* van Sunny Bergman. Deze documentaire toont de invloed van de schoonheidsindustrie op

---

<sup>18</sup> Idem, 191.

<sup>19</sup> Idem, 192-193.

<sup>20</sup> Idem, 195-196.

de individuele vrouw, wie het bijna onmogelijk wordt gemaakt om tevreden te zijn met haar (natuurlijke) uiterlijk. Bergman focust zich in deze documentaire op het conflict tussen de interesse in kapitaal en vrije wil. Volgens Buikema en Van der Tuin is dit één van de centrale punten in het feministische debat na de tweede feministische golf. In de derde feministische golf wordt namelijk de kritiek op seksisme (een erfenis uit de eerste en tweede golf) verbonden met het wereldwijde kapitalisme. Een centraal punt in het feminisme van de derde golf is de frictie tussen de erfenis van tweede feministische golf en de beperkingen van de vrije wil. De tweedegolf-feministen vonden dat stereotiepe beelden van vrouwen gestopt en verschillen omarmd moesten worden. In de documentaire worden deze idealen getoetst aan de praktijk. De vrouw heeft de vrije keuze om het heersende schoonheidsideaal te negeren, maar moet zich dan wel tegen de gevestigde norm verzetten. Bergman kaart in haar documentaire aan hoe moeilijk dat laatste is. In haar documentaire protesteert ze tegen seksistische en vervormde beelden van vrouwen, en pleit ze voor de ontwikkeling van nieuwe beelden. Bovendien streeft ze er naar om de kracht van fenomenen als kapitalisme en ethnocentrisme te deconstrueren. De documentaire onderstreept het idee dat verandering alleen bereikt kan worden wanneer vrouwen proberen zowel gelijkheid, alsook verschil en deconstructie te bereiken.<sup>21</sup> Deze documentaire past in het feminisme van de derde golf, omdat beide voortborduren op idealen uit de eerste twee feministische golven. Het derdegolf-feminisme heeft dus geen geheel nieuwe agenda. Alleen de manier waarop deze idealen geuit worden is veranderd.

Om het verschil tussen de drie generaties feministen concreet te krijgen, wil ik hier kort verwijzen naar de introductie van het boek van Stacy Gillis et al.<sup>22</sup> Eerstegolf-feministen streden dus vooral voor gelijke rechten voor vrouwen, voor gelijkstelling volgens de wet. De eerste generatie feministen reageerde op het feit dat ze uitgesloten werd van het politieke, sociale, openbare en economische leven en haar doel was dit te veranderen. De tweedegolf-feministen waren er niet meer van overtuigd dat alles opgelost zou zijn wanneer ze deel uitmaakten van deze universele politieke structuren en gingen zich daarom ook richten op bredere sociale relaties. Binnen de context van de wettelijke en politieke emancipatie concentreerden zij zich op zaken die specifieke impact hadden op de levens van vrouwen, zoals 'reproductie, moederschap, seksueel geweld, uitingen van seksualiteit en het huishouden.'<sup>23</sup>

Gillis et al. stellen dat deze nadruk op het concept 'vrouw' en de ongrijpbaarheid daarvan het debat openden rondom de aard van identiteit, eenheid en collectiviteit. In de jaren tachtig werd het feminisme van de tweede golf hierdoor aan het wankelen gebracht, en in de nasleep hiervan kwamen fundamentele principes van het feminisme onder vuur te staan. De definitie van het derdegolf-feminisme is ontstaan uit deze discussie en de reacties hierop.<sup>24</sup>

Waar ik de nadruk op wil leggen is het belangrijke verschil dat derdegolf-feministen, hoewel ze grotendeels eerdere idealen hebben overgenomen, de analyses van de eerdere feministische golven kritisch ondervragen door zich veelal te richten op aspecten als gelijkheid, verschil en diversiteit. Het aspect van representatie en beeldvorming rondom vrouwen is hierbij uitermate van belang. Hier zal ik in mijn methode nog verder op ingaan.

Mijn analyse bestaat eveneens uit een feministisch-kritische benadering die ingaat op aspecten gelijkheid, verschil en diversiteit. Daarnaast zie ik een link tussen het postfeminisme en het kapitalisme. De documentaire van Sunny Bergman, die Buikema en Van der Tuin aanstipten, is hier een goed voorbeeld van. Zoals ik al aangaf laat zij zien hoe overheersend de schoonheidsindustrie is, wanneer deze vrouwen wijst op hun tekortkomingen en daarmee grote winst maakt. Tegelijkertijd laat Bergman zien hoe lastig het is om hier als vrouw zelf niet aan mee te doen. Dit kapitalisme werkt bovendien op een andere manier door, in de zin dat het feminisme zélf een verkoopbaar product is

---

<sup>21</sup> Idem, 198-200.

<sup>22</sup> Stacy Gillis, Gillian Howie, and Rebecca Munford, "Introduction," in *Third wave-feminism; a critical exploration*, red. Stacy Gillis, Gillian Howie, and Rebecca Munford (New York: Palgrave Macmillian, 2007).

<sup>23</sup> Idem, XXI.

<sup>24</sup> Idem, XXI – XXII.

geworden. De modeshow van Chanel, die ik in de introductie al aanhaalde, is hier een mooi voorbeeld van. Bergman problematiseert dit idee ook wanneer ze in haar documentaire aanstipt dat je als hedendaagse feministe wél mee kan doen aan het scheren van de lichaamsbehaaring en het dragen van make-up. Meedoen met het schoonheidsideaal is veel minder een issue dan in de tijd van het tweedegolf-feminisme. Sterker nog, een bepaald soort feminisme lijkt samen te gaan met het nastreven van 'mooi zijn'. Bergman stipt dit bijvoorbeeld aan wanneer ze in gesprek gaat met glossytijdschriften die 'mooi zijn' juist gebruiken om het belang van eigen keuze, ontplooiing en zelfstandigheid te benadrukken.<sup>25</sup>

### 2.3 Derdegolf-feminisme en postfeminisme

In de vorige paragraaf heb ik kort uiteengezet hoe het feminisme zich in de loop der jaren heeft ontwikkeld. Wat er naar mijn mening schort aan het artikel van Buikema en Van der Tuin, is dat het postfeminisme buiten beschouwing wordt gelaten. Buikema en Van der Tuin bezien de ontwikkeling van de drie feministische golven vooral vanuit het wetenschappelijke feministische perspectief en gaan minder in op de 'vermarkting' van dit feminisme in de populaire cultuur, terwijl deze 'vermarkting' juist van belang is voor het analyseren van het hedendaagse (post)feminisme. Buikema en Van der Tuin kaarten niet aan hoe feminisme in de populaire cultuur ook andere betekenissen krijgt toegeschreven. In deze paragraaf zal ik daarop ingaan. Voordat ik het postfeminisme zal definiëren wil ik nog even terug naar het tweede- en derdegolf-feminisme.

#### Ontstaan van het postfeminisme

Zoals ik al aanstipte in de vorige paragraaf begonnen de feministische principes in de jaren tachtig te wankelen. Verschillende feministen kwamen tegenover elkaar te staan, doordat men verschillende opvattingen kreeg over de identiteit, eenheid en collectiviteit van vrouwen. Socioloog Jess Butler ziet deze discussies van de jaren tachtig als een van de factoren waardoor het postfeminisme kon ontstaan. In haar onderzoek demonstreert ze hoe het postfeminisme verbonden is met gender- en rassenongelijkheid en de productie van neoliberale subjecten.<sup>26</sup>

Een belangrijk feministisch debat van de jaren tachtig is dat van de 'sex wars'. Dit was een debat dat gecentreerd was rondom pornografie, seks en censuur, waarbij verschillende tweedegolf-feministen tegenover elkaar kwamen te staan. Aan de ene kant stonden de feministen die tegen de pornografie waren en vrouwen wilden beschermen tegen 'seksuele objectificatie'. Aan de andere kant stonden de feministen die pornografie juist zagen als een aspect dat bijdroeg aan de seksuele bevrijding van de vrouw.<sup>27</sup>

Dit debat kwam tot een kookpunt in 1984 toen Catharine MacKinnon samen met een radicale mede-feministe Andrea Dworkin een besluit voorstelde om pornografie te verbieden. Als reactie hierop richtten anti-censurfeministen de Feminist Anti-Censorship Task Force (FACT) op. Dergelijke debatten tussen tweede-golffeministen over pornografie ontaarden uiteindelijk meer in debatten over censuur dan over seks. De bredere principes van de tweede-golffeministen bleven wel bestaan onder jongere feministen. Vooral het idee dat vrouwen beschermd moesten worden tegen seksuele objectificatie wakkerde een van de belangrijkste kritiekpunten van het derdegolf-feminisme aan.

In de vroege jaren negentig kwam het derdegolf-feminisme op. Derdegolf-feministen beargumenteerden dat feministen, in plaats van seksualiteit in haar geheel af te wijzen, juist moesten streven om de seksuele revolutie zo te voltooien dat deze bijdroeg aan de seksuele bevrijding van zowel mannen als vrouwen. Ze probeerden verder te kijken dan de opvatting dat vrouwen een slachtoffer zijn van seksuele objectificatie. Zij legden daarom minder nadruk op

---

<sup>25</sup> Sunny Bergman (2007), *Beperkt Houdbaar* [online videoclip], 30:50 min - 34:11 min.

<sup>26</sup> Jess Butler, "For White Girls Only? Postfeminism and the Politics of Inclusion," *Feminist Formations* (2010): 35-58.

<sup>27</sup> Idem, 38.

slachtofferschap en onderdrukking - dit zou het idee dat vrouwen seksuele objecten zijn immers alleen maar versterken - en streefden vooral naar gelijke rechten en vrijheid. Vanuit het oogpunt van derdegolf-feministen worden beiden kanten van de 'sex wars' als problematisch gezien. De anti-seks-tendens die vrouwen als slachtoffers ziet is niet erg vooruitstrevend en lijkt bovendien het belang van de seksuele verlangens van de vrouw ongedaan te maken. Tegelijkertijd ontkent het pro-seks-perspectief dat de objectificatie van vrouwen werkt volgens de dwingende werking van heteroseksualiteit.<sup>28</sup>

Volgens Butler zijn de 'sex wars' van de tweede feministische golf problematisch, omdat dit debat het aspect van seks zag als ofwel iets dat vrouwen onderdrukte ofwel als iets dat vrouwen moest bevrijden. Ook is dit debat volgens haar problematisch, omdat het bijdroeg aan een tendens onder 'mainstreamfeministen' om de ervaringen van vrouwen met een niet-blanke huidskleur te negeren. Dit is volgens Butler een erfenis die het postfeminisme heeft overgenomen. De 'sex wars' hielden de voorkeur voor een blank heteroseksueel feministisch subject in stand. Hoewel er in de vroege jaren tachtig aandacht kwam voor invloedrijke teksten die het (witte) mainstreamfeminisme aanvielen, grijpt het postfeminisme weer terug op de voorkeur voor dit blanke subject.

Een ander belangrijk aspect waaruit het postfeminisme kon ontstaan was de verschuiving naar neoliberale besturingsvormen in de jaren zeventig en de vroege jaren tachtig. Hierdoor was er meer aandacht voor aspecten als 'consumentenburgerschap', 'persoonlijke verantwoordelijkheid' en 'individuele macht'. Deze besturingsvormen zorgden voor een complexe sociale, culturele, economische en politieke omgeving waardoor postfeminisme kon ontstaan als een hedendaagse genderideologie:

It is within this complex social, cultural, economic, and political environment that postfeminism emerges as a contemporary gender ideology. Propped up by the (imagined) success of the women's movement, a sex-positive (and racially exclusive) feminist legacy, and the ever-expanding neoliberal celebrations of autonomy, individualism, and consumer choice, postfeminism surfaces as a more attractive alternative to previous forms of gender politics.<sup>29</sup>

Door het idee dat de vrouwenbeweging inmiddels 'geslaagd' was, en door meer aandacht voor onafhankelijkheid, individualisme en consumentenkeuze, leek postfeminisme een meer aantrekkelijk alternatief dan eerdere vormen van genderpolitiek.

Het postfeminisme geeft de voorkeur aan het blanke, heteroseksuele middenklasse subject en staat daarmee recht tegenover het derdegolf-feminisme. Het derdegolf-feminisme wordt volgens Butler vaak gepresenteerd als vooruitstrevender dan de eerdere feministische golven doordat het meer aandacht gaf aan en ook geleid werd door vrouwen met een gekleurde huid. In de vorige paragraaf gaf ik al aan dat er in het feminisme van de derde golf meer aandacht was voor diversiteit en verschil. Dit heeft ook geleid tot meer aandacht voor de representatie van etniciteit en klasse. Butler geeft aan dat het derdegolf-feminisme vrouwen vooral een ruimte wilde bieden waarin zij zich opgenomen voelen en waarin het mogelijk is om een individuele feministische identiteit te ontwikkelen.

Toch zijn er binnen het derde-golffeminisme ook verschillende opvattingen. Hoewel Butler zich het meest aansluit bij bovenstaande definitie stipt ze deze andere opvattingen aan om te laten zien dat het derdegolf-feminisme niet altijd zo eenduidig is. Zo zijn er bijvoorbeeld derde-golffeministen die streven naar een meer 'meisjesachtig' feminisme, dat bedoeld is voor jonge vrouwen en dat de traditionele associaties met vrouwelijkheid, zoals zwakheid en ondergeschiktheid, aan moet kaarten: 'it is a can-do, sex-positive, all-access pass that allows women to be independent, strong, smart, and sexy all at once.' Er wordt binnen dit feminisme nog steeds gepleit voor gelijke rechten, seksuele vrijheid, en economische en politieke gelijkheid, maar deze 'meisjesachtige'

---

<sup>28</sup> Idem, 39-40.

<sup>29</sup> Idem, 41.

feministen vinden dat ze ook politiek kunnen zijn zonder activisme. Butler stelt dat deze feministen liever 'op consumeren gebaseerd cultuuractivisme' nastreven. 'Het nemen van paaldanscursussen, het luisteren naar Katy Perry of een Braziliaanse wax krijgen, zien zij als de belangrijkste punten van hun nieuwgevonden bevrijding.' Hieruit blijkt wel dat het derde-golf-feminisme en het postfeminisme soms dus vrij dicht bij elkaar liggen. Een belangrijk verschil is echter dat het derde-golf-feminisme zich actief bezighoudt met feministische geschiedenis, terwijl het postfeminisme het feminisme juist ongedaan maakt of probeert te vervangen.<sup>30</sup>

### **De definitie van het postfeminisme**

Volgens Butler wijst het postfeminisme het feministische activisme van haar voorgangers af, maar het is niet zo dat het prefix 'post' wijst op het feit dat het feminisme dood zou zijn.<sup>31</sup> In de eerste drie golven was het feminisme nog een radicale politieke beweging, waarin aandacht werd gevraagd voor gelijke rechten, collectief activisme en het ongedaan maken van genderongelijkheid. In het postfeminisme zijn deze feministische idealen volgens Butler vervangen door de idealen van individualisme, keuze en macht. In die zin overlapt postfeminisme met het neoliberalisme, allereerst omdat beide verschijnselen gestructureerd worden door individualisme. Daarnaast vraagt zowel het postfeminisme als het neoliberalisme om een autonoom, zelfregulerend, actief subject en tot slot richten beide stromingen zich vooral op vrouwen – meer dan op mannen – die aangemoedigd worden aan zichzelf te werken en zich te transformeren.<sup>32</sup>

Een vergelijkbare opvatting van het postfeminisme wordt gehanteerd door sociaalpsychologe Rosalind Gill. In haar artikel 'Postfeminist media culture; elements of a sensibility' onderzoekt ze producten uit de hedendaagse mediacultuur en vraagt ze zich af welke kenmerken er aanwezig moeten zijn om een cultureel product te labelen als postfeministisch.<sup>33</sup> Ook Gill wijst op het feit dat er over de definitie veel discussie bestaat en ze streeft daarom naar een nieuw en eenduidig begrip van postfeminisme, zodat dit gebruikt kan worden om hedendaagse culturele producten te analyseren. Gill verstaat postfeminisme als een 'sensibility', die films, televisieshows, reclames en andere mediaproducten steeds meer bepaalt. 'Sensibility' laat zich het best vertalen als een 'ontvankelijkheid'. Het postfeminisme is namelijk ontvankelijk voor zowel feminisme als neoliberalisme. Het object dat vanuit die ontvankelijkheid moet worden onderzocht is de postfeministische mediacultuur. Deze benadering probeert daarmee te onderzoeken wat er nu afwijkend is aan hedendaagse uitingen van gender in de media.<sup>34</sup> Bovendien benadrukt deze opvatting de tegenstrijdige natuur van postfeministische discoursen. Het postfeministische discours bevat namelijk, zoals Butler ook al aangaf, zowel feministische als anti-feministische thema's. Ook brengt deze opvatting een aantal kenmerken met zich mee die een postfeministisch discours vormen. Deze kenmerken illustreren dus wat een cultureel product postfeministisch maakt en dragen bovendien bij aan een voortdurende ongelijkheid tussen bepaalde groepen en het uitsluiten van bepaalde minderheden. Deze scheve verhoudingen hebben niet alleen betrekking op gender, maar ook op etniciteit, klasse, leeftijd en seksualiteit.<sup>35</sup> Op het feit dat postfeminisme de voorkeur geeft aan een jong, wit, heteroseksueel middenklasse subject en daarmee bijdraagt aan homogeniteit en machtsrelaties, ga ik in de volgende paragraaf in. Dit kan namelijk beter begrepen worden wanneer de kenmerken van het postfeminisme eerst uiteen zijn gezet.

---

<sup>30</sup> Idem, 42.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Idem, 45.

<sup>33</sup> Rosalind Gill, "Postfeminist media culture; elements of a sensibility," *European journal of cultural studies* (2007): 147-166.

<sup>34</sup> Idem, 147-148.

<sup>35</sup> Idem, 148-149.



## Kenmerkende factoren van het postfeministische discours

Rosalind Gill noemt in haar artikel een aantal kenmerkende factoren van het postfeministische discours dat gebruikt kan worden om te bepalen of een narratief, performance en/of tekst postfeministisch is. De factoren die van belang zijn voor mijn analyse zal ik hieronder kort toelichten.

Kenmerkend aan de postfeministische mediacultuur is bijvoorbeeld de obsessie met het vrouwelijk lichaam. Vrouwelijkheid openbaart zich volgens het postfeminisme in termen van lichamelijkheid en wordt niet meer gezien als een aspect dat geconstrueerd is of dat zich op een sociaal of psychologisch vlak zou kunnen openbaren. Kenmerken die vroeger geassocieerd werden met 'vrouwelijkheid', zoals 'zorgzaamheid', 'opvoeden' en 'het moederschap', zijn in de hedendaagse media veranderd in de opvatting dat vrouwelijkheid het bezit van een 'sexy lichaam' betekent, waarbij het 'sexy lichaam' als de bron van identiteit wordt beschouwd. Gill illustreert deze factor aan de hand van vrouwenbladen en laat zien hoe de focus daar ligt op het vrouwelijk lichaam. De rimpels, vetrollen, sproeten en zelfs kleding van zowel bekende als niet-bekende mensen worden beoordeeld in tijdschriften en tv-programma's.<sup>36</sup>

De focus op het vrouwelijk lichaam gaat vrijwel hand in hand met de seksualisering van de hedendaagse cultuur. Deze seksualisering verwijst zowel naar de discoursen rondom seks en seksualiteit alsook naar de frequente representatie van meisjes- en vrouwenlichamen in openbare ruimtes. Mannenlichamen worden in mindere mate weergegeven. Vrouwen dienen zichzelf te presenteren als een 'verleidelijk heteroseksueel subject' dat zich behoort te richten op het plezier van de man.<sup>37</sup> De geseksualiseerde representatie van vrouwen in de media is dus veranderd. Waar een vrouw eerder als een passief, geluidloos object van een mannelijke blik werd weergegeven, wordt de vrouw nu niet meer rechtstreeks geportretteerd als object: ze wordt nu gerepresenteerd als een actief verleidelijk subject dat er zelf voor kiest om zich in een objectrol te presenteren, want dit past bij haar ideeën over 'bevrijding'. De 'male gaze', de mannelijke blik, is op die manier geïnternaliseerd geraakt. Wat bovendien vermeld moet worden is dat de representatie van het 'actieve, verleidelijke subject' alleen van toepassing is op de jonge, mooie, slanke heteroseksuele vrouw. Dit heeft tot gevolg dat personen die niet aan dit 'ideaalbeeld' voldoen, worden buitengesloten van die representatie.<sup>38</sup>

Ook ideeën als je eigen keuzes maken, 'jezelf zijn' en 'jezelf tevreden stellen' zijn centrale begrippen in het postfeminisme. Zo zijn aspecten als de controle over je eigen leven nemen en macht uitoefenen, terug te zien in talkshows, advertenties en make-overprogramma's. Deze ideeën worden gefundeerd door het individualisme, elk aspect van het leven lijkt gestuurd te worden door persoonlijke keuze en zelfbeslissing. Vrouwen willen een borstvergroting om zichzelf 'tevreden stellen'. 'Schoonheid' (hoe geconstrueerd dit idee ook is) draagt bij aan 'je goed voelen'.<sup>39</sup> Hoewel het postfeminisme uitgaat van de 'eigen' keuze, produceert het dus tegelijkertijd vrouwen met een uiterlijk dat uniform is (haarloos lichaam, smalle taille, strakke billen). De 'vrije keuze' wordt dus wel degelijk gereguleerd. Zo beschrijven vrouwenbladen en chicklits bijvoorbeeld hoe een vrouw zich behoort te gedragen tijdens een date. Wanneer het bijvoorbeeld gaat om het 'bereiken van verleidelijkheid' dan is dit niet iets wat je voor een man doet, maar voor jezelf. Iemand's dategewoonten of uitoefeningen van seksuele handelingen worden gepresenteerd als 'freely chosen' ook al illustreren die keuzes conservatieve of soms zelfs hiërarchische denkbeelden.<sup>40</sup> In het verlengde van de 'persoonlijke keuze' liggen de ideeën over 'zelfbeveiliging', 'zelfcontrole' en 'zelfdiscipline'. Overzicht houden en de controle behouden zijn lang vereisten voor een succesvolle vrouwelijkheid geweest: de aandacht voor schoonmaken, kleden, een juiste houding aannemen, manier van spreken en het hebben van manieren, maakte het vrouwen makkelijker om dichterbij het 'witte upperclass-ideaal' te komen. Ook in de hedendaagse media wordt vrouwelijkheid gezien

---

<sup>36</sup> Idem, 149.

<sup>37</sup> Idem, 150.

<sup>38</sup> Idem, 151-152.

<sup>39</sup> Idem, 153.

<sup>40</sup> Idem, 154.

als iets wat niet vanzelfsprekend is, maar als iets dat constant om aandacht vraagt en waar men aan moet werken. Zo worden bijvoorbeeld aspecten als figuur, kleding, carrière en financiën gezien als 'problemen' waaraan continu gewerkt moet worden. Tegelijkertijd moet deze arbeid begrepen worden als 'plezierig' en 'verwennend'. De hedendaagse cultuur is in die zin veranderd in een individualistisch zelfhulpdiscourse. 'Het zelf' is een project geworden dat steeds moet worden geëvalueerd, van advies moet worden gediend, gedisciplineerd moet worden en verbeterd of 'hersteld' moet worden. Ook deze factor zorgt voor ongelijkheid tussen mannen en vrouwen. In tijdschriften, hedendaagse fictie en talkshows zijn het vrouwen van wie verwacht wordt dat ze aan zichzelf werken en zichzelf transformeren.<sup>41</sup>

De laatste factor die ik hier wil bespreken is de heropleving van een natuurlijk seksueel verschil tussen mannen en vrouwen. Hoewel in de jaren zeventig en tachtig de gelijkwaardigheid tussen mannen en vrouwen nog centraal stond, werd dit ideaal overbodig gemaakt in de jaren negentig. Een voorbeeld is het mediadebat rondom 'mannelijkheid', waarbij de 'Nieuwe man' zowel door vrouwen als mannen niet 'mannelijk' genoeg werd bevonden. De 'Nieuwe man' was nep, niet authentiek en werd gezien als een 'act' die tot stand was gekomen door de zogenoemde 'hegemonische overheersing van het feminisme'. In de jaren negentig werd de 'ware' of 'authentieke' mannelijkheid daarom weer omarmd en was de man 'bevrijd' van de boeien van de 'politieke correctheid'. Binnen het postfeminisme is de man een vent of een jongen, die door zijn libido wordt gedreven en 'sterk' is. Bovendien wordt binnen het postfeminisme de nadruk gelegd op het feit dat mannelijkheid iets heel anders dan vrouwelijkheid.<sup>42</sup>

Ik haal dit artikel van Gill aan, omdat ik van mening ben dat de literaire thriller een product is van het postfeminisme. De analyse van Gill leent zich goed om vast te stellen wat er nu precies postfeministisch is aan de literaire thriller en hoe bepaalde feministische ideeën worden overgenomen, maar tegelijkertijd ook weer worden verworpen. De vrouwelijke hoofdpersonages in de thrillers die ik heb onderzocht, doen op het gebied van opleiding en carrière niet onder voor de man. De meeste van hen zijn hoogopgeleid en hebben een goede baan. Deze vrouwen kunnen het allemaal alleen en willen de vrijheid hebben om zelfstandig te zijn en hun eigen individuele keuzes te maken. Deze vrouwen willen niet gevangen zijn in een 'saai huwelijk' en vrij zijn om het avontuur aan te gaan, maar tegelijkertijd kunnen ze niet ontkomen aan verantwoordelijkheden (moederschap) en snakken ze naar een man met sterke armen die hen beschermt of geborgenheid biedt. Ook benadrukken de boeken het verschil tussen 'mannelijkheid' en 'vrouwelijkheid'. Het is steeds de 'sterke' door zijn 'libido gedreven' man die de spanning en sensatie oproept waar de met haar 'uiterlijk geobsedeerde' en 'de controle willen behoudende' vrouw naar zoekt en aan wie zij zich zelfs wil aanpassen. Op het gebied van seksualiteit zijn er ook verbanden te leggen met het postfeminisme. Het gaat hier immers om vrouwen die een actief verleidelijk subject zijn (of streven te zijn) en die zelf bepalen hoe makkelijk, en met wie, ze het bed delen. Tot slot hebben de vrouwelijke hoofdpersonages de rol van object geïnternaliseerd in seksscènes waarbij de man hen bekijkt en soms zelfs commandeert.

### **Disarticulation en machtsrelaties**

Jess Butler bespreekt in het artikel dat ik hierboven al noemde, de postfeministische voorkeur voor het jonge, blanke, heteroseksuele subject en hoe deze voorkeur machtsrelaties en homogeniteit veroorzaakt. Ze geeft aan dat eerder wetenschappelijk onderzoek aantoonde dat postfeministische discoursen functioneren als een mechanisme van macht en uitsluiting. De populaire cultuur (vooral televisieseries) is onderzocht op de relatie tussen feminisme, vrouwelijkheid en seksualiteit. De meeste academische studies betreffen onderzoek naar de culturele representatie van vrouwen die jong, heteroseksueel en blank zijn en afkomstig uit de middenklasse. Deze studies gaven blijk van het

---

<sup>41</sup> Idem, 155 – 156.

<sup>42</sup> Idem, 158.

'geracialiseerde' karakter van deze representaties. Een veelbesproken conclusie is dat het postfeminisme gekleurde vrouwen uitsluit of ondergeschikt maakt en raciale ongelijkheid reproduceert, doordat het de (westerse) blankheid als een dominante culturele norm beschouwt.<sup>43</sup>

Op dit gebied is volgens Butler belangrijk onderzoek gedaan door Angela McRobbie. Een belangrijke principe in het postfeminisme is volgens McRobbie dat van 'disarticulation'. Om dit begrip beter uiteen te kunnen zetten haal ik hier de originele tekst van McRobbie aan. McRobbie geeft aan dat disarticulation samen gaat met het postfeministische idee dat het feminisme al voorbij is, omdat de emancipatie in de westerse samenleving is 'voltooid'. Dit heeft volgens McRobbie tot gevolg dat de doelen die het feminisme nastreefde nu geërodeerd raken, als het ware wegslijten in onze cultuur.<sup>44</sup> Met 'disarticulation' bedoelt McRobbie 'a force which devalues, or negates and makes unthinkable the very basis of coming-together, on the assumption widely promoted that there is no longer any need for such actions.' Disarticulation, is een proces dat sociale en culturele ruimtes van elkaar scheidt, negeert of devalueert. Een voorbeeld hiervan is het ontkennen van onstabiele seksuele identiteiten of homoseksualiteit en het beperken van de mogelijkheid voor bijvoorbeeld jonge vrouwen om over de grenzen van heteroseksualiteit te gaan.<sup>45</sup> Disarticulation promoot bovendien een culturele vorm waarin conservatieve ideeën in stand worden gehouden. Deze culturele vormen bevestigen binnen een conservatieve modus het idee van vrouwelijke 'empowerment'. Empowerment is het uitgangspunt voor jonge vrouwen die actief bezig zijn met 'notions of change, the right to work, and with new freedoms, particularly sexual freedoms.' Hoewel deze bezigheden oorspronkelijke uitgangspunten zijn van het feminisme, worden deze ideeën over vrijheid alleen bevestigd binnen een conservatief afgebakend kader dat in feite juist ongelijkheid creëert. Binnen deze culturele vorm worden westerse vrouwen aangemoedigd zichzelf te beschouwen als dankbare subjecten van moderne samenlevingen en culturen. Zij leven immers in samenlevingen die dit soort vrijheden toestaan, in tegenstelling tot onderdrukkende regimes. Het proces van disarticulation werkt op basis van deze tegenstelling, het suggereert een specifieke modus waarbinnen 'andere, minder fortuinlijke vrouwen' worden begrepen. Deze niet-westerse vrouwen worden als seksueel beperkt en als slachtoffer gezien wanneer ze bijvoorbeeld gesluierd door het leven gaan. Dit staat in contrast met het beeld van de 'seksueel vrije' vrouw in het Westen en hiermee worden opvattingen over de westerse superioriteit benadrukt, terwijl de feministische post-kolonialistische kritiek wordt afgezwakt. In het afgelopen decennium is dit proces van disarticulation meer zichtbaar geworden in de media, voornamelijk in vrouwenbladen, en wordt het bovendien in stand gehouden. Volgens McRobbie draagt deze representatie van 'ongezegende' vrouwen in niet-westerse culturen bij aan zowel de imitatie als de vervorming van feministische en anti-racistische discussies rondom verschil.<sup>46</sup>

Disarticulation maakt het in die zin, zowel volgens McRobbie als Butler, onmogelijk dat vrouwen onderling, en vrouwen uit andere generaties of culturen, zich met elkaar verbonden kunnen voelen. Zoals ik hierboven al aangaf gaat disarticulation samen met het postfeministische idee dat de emancipatie in de westerse samenleving al is 'voltooid'. Dit idee loopt parallel aan het idee dat in de westerse samenleving racisme niet meer bestaat, en dat antiracistische worstelingen dingen uit het verleden zijn. Via het proces van disarticulation draagt postfeminisme bij aan het creëren van hiërarchieën, die de ene cultuur ondergeschikt maakt aan de andere, waarbij het postfeminisme zelfs kan functioneren als een mechanisme van raciale uitsluiting.<sup>47</sup>

Hoewel Butler zich aansluit bij het onderzoek van McRobbie en bevestigt dat het

---

<sup>43</sup> Jess Butler, "For White Girls Only? Postfeminism and the Politics of Inclusion," *Feminist Formations* (2010): 46-47.

<sup>44</sup> Angela McRobbie, *The aftermath of feminism; gender, culture and social change* (Londen: Sage Publications Ltd., 2009), 24.

<sup>45</sup> Idem, 26.

<sup>46</sup> Idem, 27.

<sup>47</sup> Jess Butler, "For White Girls Only? Postfeminism and the Politics of Inclusion," *Feminist Formations* (2010): 47.

postfeminisme de voorkeur geeft aan een vrouwelijk subject dat wit, westers en heteroseksueel is, is het volgens haar niet zo dat er geen gekleurde vrouwen bestaan binnen het postfeminisme. Butler noemt een aantal voorbeelden van gekleurde actrices in televisieseries of gekleurde zangeressen zoals Beyoncé, Rihanna, Nicki Minaj en Jennifer Lopez, om uit te leggen dat de postfeministische 'meisjes' niet allemaal wit zijn of afkomstig uit de middenklasse.<sup>48</sup>

Het argument dat postfeministische discoursen gekleurde vrouwen uitsluiten is niet per se fout, maar het is wel een inadequate bewering. Volgens Butler heeft eerder postfeministisch onderzoek niet goed genoeg uitgediept hoe niet-witte en/of niet-heteroseksuele vrouwen de hegemonische postfeministische denkbeelden over ras, gender en seksualiteit overnemen, internaliseren, bespreken en uitdagen.<sup>49</sup> Belangrijke popidolen zoals Beyoncé, Jennifer Lopez en Nicki Minaj gedragen zich wel degelijk postfeministisch. Zij omarmen vrouwelijkheid en de consumptie van vrouwelijke producten. Ze verbinden zich bovendien aan woorden als onafhankelijkheid, keuze, empowerment, seksuele vrijheid en construeren zichzelf (of worden door andere geconstrueerd) als heteroseksuele subjecten. Om te verklaren dat gekleurde vrouwen toch onderhevig zijn aan machtsrelaties van het postfeminisme haalt ze Foucault aan:

Foucault discovered that the transformation of sexuality into discourse was “applied first, and with the greatest intensity, in the economically privileged and politically dominant classes”. However, this did not mean that the deployment of sexuality established an exclusionary principle, available only to the privileged few; it represented instead a self-affirming experiment with a new distribution of pleasures, discourses, truths, and powers.<sup>50</sup>

Volgens Butler werken de postfeministische discoursen in de hedendaagse Verenigde Staten op dezelfde manier als het discours rondom de transformatie van seksualiteit dat Foucault aanstipt. De postfeministische discoursen werden voor het eerst toegepast in kringen die het witte heteroseksuele subject de voorkeur geven, maar dat betekent niet dat het slechts voor hen toegankelijk was. Het postfeminisme sluit etnische 'anderen' of vrouwen met een niet-heteroseksuele voorkeur niet uit, maar produceert wel machtsrelaties ten opzichte van deze vrouwen. De processen waarmee zij worden belichaamd in de mediarepresentaties, kunnen hiërarchieën van verschil en overheersing reproduceren. Om dit te illustreren haalt Butler Sarah Projansky aan. Wanneer gekleurde vrouwen verbeeld worden in postfeministische representaties worden ze neergezet als vrouwen die dezelfde rechten hebben verworven dankzij het feminisme van witte vrouwen. Door deze verbeelding wordt het feit dat niet-blanke vrouwen een geschiedenis hebben met zowel sekse- als rasonderdrukking volledig genegeerd. Butler stelt dus dat het postfeminisme ruimte biedt aan vrouwen met een gekleurde huidskleur, maar dat zij zich wel binnen bepaalde grenzen moeten bewegen. Het postfeminisme bepaalt in hoeverre en volgens welke regels deze vrouwen kunnen deelnemen aan dit postfeminisme.

Volgens Butler heeft het postfeminisme dus twee kanten: aan de ene kant staat het niet-witte vrouwen toe om deel te nemen aan het postfeminisme en ervan te profiteren, maar wel in beperkte mate. Aan de andere kant verbergt het postfeminisme de onderliggende machtsrelaties die hegemonische ideeën over ras, gender, seksualiteit en klasse produceren.<sup>51</sup>

Het popidool Nicki Minaj vormt enigszins een uitzondering volgens Butler. Minaj speelt namelijk met de representaties van stereotypen door zich zowel te identificeren met Barbie als met een 'bad bitch'. Door zich te verkleden als een man of als iemand van andere afkomst, probeert ze te ontkomen aan de classificaties die de samenleving haar wil opleggen. Toch stelt Butler dat het Minaj niet altijd lukt niet om te ontsnappen aan de commodificatie van seksualiteit, gender en etniciteit die geproduceerd wordt door het postfeminisme. Het blijft de vraag of het spelen met stereotypen niet slechts een manier is om zoveel mogelijk muziek te verkopen. Wat popidolen zoals Minaj wel laten

---

<sup>48</sup> Idem, 47-48.

<sup>49</sup> Idem, 49.

<sup>50</sup> Idem, 49.

<sup>51</sup> Idem, 49-50.

zien is dat de symbolische grenzen van het postfeminisme meer toestaan dan eerdere onderzoekers hadden gedacht.<sup>52</sup>

Ik sluit me aan bij Butler in die zin dat vrouwen met een niet-blanke huidskleur of van niet-westerse afkomst binnen het postfeministische discours niet per se worden uitgesloten van representatie (alhoewel dit wel kan voorkomen). Beroemde gekleurde zangeressen zoals Nicki Minaj en Beyoncé laten bovendien zien dat het grote publiek ook een idool kan zien in iemand met een 'andere' huidskleur en de voorkeur voor het blanke subject lijkt daarmee te zijn opgeheven. Toch heeft Butler denk ik een punt, wanneer zij stelt dat het postfeminisme eerst toegankelijk werd gemaakt binnen de kringen die de voorkeur aan een blank subject gaven en dat het postfeminisme daarom nog steeds onderhevig is aan het westerse superioriteitsdenken. Bovendien kunnen zangeressen zoals Beyoncé en Minaj niet altijd aan de stereotyperende representaties van het postfeminisme ontkomen en bewegen ze zich binnen de grenzen die het postfeminisme aan hen stelt. Zoals ik in de introductie van dit kader ook al aan gaf, streeft Beyoncé net zo goed naar feministische idealen als dat ze zich schaarst achter vrouwonvriendelijke opvattingen zoals deze geuit kunnen worden in de hiphopcultuur. Machtsrelaties die hiërarchieën creëren op het gebied van ras, gender, seksualiteit en klasse blijven een grote rol spelen. Het postfeminisme probeert deze machtsrelaties tegelijkertijd af te schermen via processen als disarticulation. Vanuit de overtuiging dat de emancipatie voltooid is en dat men zich niet meer druk hoeft te maken over racisme, worden de daadwerkelijke ongelijkheden tussen westers en niet-westers of tussen mannen en vrouwen weggevaagd.

Tot slot wil ik benadrukken dat de populaire cultuur commerciële doeleinden dient. Het blijft in die zin maar de vraag of feministische idealen of het spelen met stereotypen niet worden ingezet als verkooptruc.

## Jeugdigheid

Een belangrijk onderwerp binnen het postfeministische discours is het aspect van leeftijd. Ik stipte al even aan dat Jess Butler en Rosalind Gill 'leeftijd' binnen het postfeministische discours als een factor zien die bijdraagt aan sociale ongelijkheid en machtsrelaties. 'Oud zijn' is niet acceptabel binnen het postfeminisme. De nadruk op jong zijn, jeugdigheid en de angst om 'oud' te worden zijn belangrijke thema's in de literaire thrillers die ik heb onderzocht en het lijkt me dan ook noodzakelijk om de thrillers hierop te analyseren. Het artikel van literatuurwetenschapper Imelda Whelehan leent zich goed voor deze analyse. In 'Ageing Appropriately: Postfeminist Discourses of Ageing in Contemporary Hollywood' bespreekt ze de impact van zowel 'ageism' als seksisme op de hedendaagse Hollywoodfilm in de context van de populaire postfeministische discourses.<sup>53</sup> Het postfeministische discours zegt weinig over 'ouder worden' volgens haar. De focus ligt vooral op het 'meisje' en het 'meisjesachtig maken' van de populaire cultuur, die gedreven wordt door de angst om ouder te worden. Bovendien wijzen tijdschriften en reality-series erop dat het nastreven van jeugdigheid een 'sociale verplichting' is voor vrouwen.<sup>54</sup>

De cultuur van jeugdigheid is uiteraard niet nieuw en overheerst al sinds de vroege twintigste eeuw in de westerse media. Uiteindelijk heeft het verheerlijken van jeugd en schoonheid een toenemende interesse in diëten, gezondheid en plastische chirurgie gegenereerd. Hollywood 'became a lens through which the desires of consumer culture were clarified and focused and the most potent characteristic of that lens was youth.'<sup>55</sup>

Hoewel er zeker wel films zijn waarin 'oudere' vrouwen hoofdrollen spelen, wordt het ouder

---

<sup>52</sup> Idem, 52-53.

<sup>53</sup> Imelda Whelehan, "Ageing Appropriately: Postfeminist Discourses of Ageing in Contemporary Hollywood," in *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, red. Joel Gwynne en Nadine Muller (London: Palgrave Macmillan 2013), 78-95.

<sup>54</sup> Idem, 78.

<sup>55</sup> Idem, 79.

wordende vrouwelijke gezicht niet altijd geaccepteerd in de filmwereld. Vooral in filmgenres zoals de romantische komedie is dit het geval. Dit soort filmgenres kenmerkt zich met een vrouwelijkheid die wordt bepaald door jeugdigheid, slankheid en meisjesachtige 'frisheid'. De verbeelding van een jonge moeder is al een grensgeval, omdat moederschap en seksualiteit, hoewel ze gelinkt zijn, symbolisch niet verenigbaar zijn. De gedachte hierachter is dat na het moederschap er alleen nog maar de 'menopauze' is, die zich kenmerkt door ideeën over verlies; namelijk van vruchtbaarheid, seksuele uitstraling en libido. Op deze manier is het aspect van leeftijd een door cultuur bepaalde 'identiteitscategorie' geworden waardoor men gedefinieerd wordt.<sup>56</sup> Binnen het postfeministische discours van de Hollywoodfilm staan jong en oud dus tegenover elkaar, waarbij de ouder wordende vrouw gekenmerkt wordt door 'verval' en 'weezinwekkendheid', 'a shadow of her former self, travelling a path somewhere between biological masculinity and death.' Whelehan stelt dat film en de massamedia het jonge blanke vrouwelijke lichaam omarmen. 'Frisheid' en 'gaafheid' worden meer op waarde geschat dan seksuele ervaring en kennis. Hoe dichter deze vrouwelijke subjecten bij de puberteit staan hoe beter.<sup>57</sup>

Zowel het onderzoek van Butler als dat van Whelehan laten zien dat het postfeminisme voorkeur geeft aan een heel specifiek homogeen ideaalbeeld van de vrouw. Het feit dat deze vrouw blank moet zijn en jong, zorgt ervoor dat de niet-blanke en/of oudere vrouw ondergeschikt raakt aan dit ideaal. In de literaire thrillers die ik onderzoek is het niet zo dat er sprake is van een directe uitsluiting van personen met een 'andere' afkomst, leeftijd, seksualiteit of uit een 'andere' klasse. Echter, het is opmerkelijk dat de hoofdpersonages weinig tot niets uitwisselen met personen die 'anders' zijn dan het blanke, jeugdige, heteroseksuele subject uit de middenklasse. Interessant is het om daarom niet alleen te kijken hoe de vrouwelijk subjecten functioneren in de samenleving, maar ook in wat voor positie ze worden geplaatst ten opzichte van de andere mensen, de niet-subjecten, in deze samenleving. Wat voor machtsrelaties legt deze postfeministische weergave van de Nederlandse samenleving bloot en wat voor lezer wordt hier verondersteld?

In de literaire thrillers is 'jeugdigheid' een van de hoofdthema's en daarom is het van belang om de relatie tussen jeugdigheid en postfeminisme in deze boeken kritisch te analyseren. De gemiddelde leeftijd van de vrouwelijke hoofdpersonages ligt tussen de 29 en 43 jaar. De meeste 'oude', dat wil zeggen personages van middelbare leeftijd, zijn bijpersonages en vaak betreft het hier de vader of moeder van de hoofdpersoon. Niet alleen komen er weinig belangrijke personages voor die 'oud' zijn, er wordt bovendien veel nadruk gelegd op het behouden en omarmen van de jeugd die de hoofdpersonages nu nog bezitten. Want dat er een periode van verval zal aanbreken na het (jonge) moederschap of met het verstrijken van de tijd, daar zijn ze zich zeker bewust van. Deze angst voor het ouder worden komt vaak terug. Ouderdom wordt daarmee geassocieerd met het verlies van (seksuele) uitstraling, maar het wordt ook als een einde aan al het plezier gezien. 'Oud' zijn betekent een einde aan alle levendigheid. Om hieraan te ontsnappen en om deze jeugdigheid proberen te behouden, wordt er aan het uiterlijk van alles gedaan, maar wordt er ook zoveel mogelijk gefeest, gedronken, drugs gebruikt en met verschillende mensen het bed gedeeld.

---

<sup>56</sup> Idem, 81-82.

<sup>57</sup> Idem, 90.

## 2.4 Stand van zaken in het onderzoek

Noch binnen het kader van feministische literatuurkritiek noch binnen cultuurstudies is er wetenschappelijk onderzoek gedaan naar het postfeminisme in de literaire thriller. Dit heeft denk ik onder andere te maken met het feit dat er in vergelijking met het buitenland nog weinig onderzoek is gedaan naar het postfeminisme in Nederland. Daarnaast wordt, zoals ik al aangaf in mijn inleiding, de literaire thriller niet erkend als literatuur en wellicht is er binnen literatuurwetenschap nog teveel een kloof tussen 'hoge cultuur' en 'lage cultuur' om deze boeken serieus te kunnen nemen. Ik vind echter wel degelijk dat de literaire thriller serieus moet worden genomen, niet omdat deze boeken nu zozeer literaire kwaliteit bezitten, maar omdat deze boeken vanwege de hoge verkoopcijfers nu eenmaal een belangrijke plek innemen in de populaire (lees)cultuur.

Het is echter niet zo dat de literaire thriller volledig 'ongeschikt' wordt geacht voor een wetenschappelijke analyse binnen de letterkunde. Ik ben namelijk twee scripties tegengekomen van respectievelijk een masterstudente Literatuurwetenschap en een bachelorstudente Nederlands waarin de thriller werd onderzocht. Ook wil ik graag wijzen op het interessante project van het Huygens-instituut, genaamd *The Riddle Of Literary Quality*, onder leiding van Karina van Dalen-Oskam. In dit onderzoek werd onderzocht welke eigenschappen een boek moet hebben om literair of niet-literair te worden genoemd. Ook de literaire thrillers werden hierbij onderzocht.<sup>58</sup>

### Literair-sociologische context

Voordat ik verder ga met het bespreken van mijn methode wil ik nog even kort ingaan op de literair-sociologische context. Om een beeld te krijgen van wat de afgelopen jaren de best verkochte Nederlandse literaire thrillers zijn geweest heb ik de CPNB Top 100-lijsten bekeken van de jaren 1997 tot en met 2014.<sup>59</sup> Deze top 100 van best verkochte boeken verschijnt elk jaar en is gebaseerd op de opgaven van uitgeverijen en van de boekenclub ECI. Daarbij komen nog de verkoopgegevens die het onderzoeksbureau GfK in opdracht van de stichting Marktonderzoek Boekenvak verzamelt.<sup>60</sup>

Deze lijsten geven helaas geen informatie over het genre waarin de boeken geschreven zijn en daarom heb ik alle boeken gecontroleerd aan de hand van de database van de Koninklijke Bibliotheek.<sup>61</sup> Deze database geeft niet alleen titelbeschrijvingen, maar ook technische gegevens. Zo heb ik kunnen achterhalen dat de literaire thriller wordt gelabeld met de NUR code 305. Op deze manier heb ik de ranking van de boeken uit de CPNB-lijsten aan de hand van hun NUR-code bekeken.

De eerste vertaalde literaire thrillers verschenen in 1999 voor het eerst in de top 100. Dit waren *Wie zonder zonde is* van Elizabeth George en *Bezeten van mij* van Nicci French. Van beide boeken werden er dat jaar meer dan 25.000 exemplaren verkocht. Andere goed verkopende buitenlandse literaire thriller schrijvers die in de (latere) lijsten voorkomen zijn Stieg Larson, Dan Brown, Karin Slaughter, Henning Mankell, Rosamund Lupton, Lars Kepler en Jussi Adler-Olsen. Wat opvalt, is dat hun boeken in het buitenland niet gelabeld worden als 'literaire thriller', maar ingedeeld worden bij de crime-, mystery-, detective- en thrillerschrijvers. Dit is iets waar neerlandicus Bertram Mourits, redacteur bij uitgeverij Atlas-Contact, ook op wijst in het *NRC Handelsblad*. De literaire thriller blijkt een typisch Nederlands genre. Hij zegt:

Veel van die boeken worden in het oorspronkelijk taalgebied helemaal niet als thriller uitgegeven - in Amerika bestaat er niet zoiets als de 'literaire thriller' - maar in Nederland schrijven William Boyd, Tristan Egolf en Vikram Chandra opeens 'literaire thrillers'.<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> Karina van Dalen-Oskam, "The Riddle of Literary Quality," *Vooys* (2014): 25-33.

<sup>59</sup> "Top-100 sinds 1997," *CPNB Top 100*.

<sup>60</sup> *CPNB Top 100*.

<sup>61</sup> "KB-Catalogus," *Koninklijke Bibliotheek Den Haag*.

<sup>62</sup> Bertram Mourits, "Het einde van de literatuur; Waarom thrillerschrijvers zich tooien met een klassiek etiket," *NRC Handelsblad*.

Hoewel de vertaalde literaire thrillers al snel goed gingen verkopen duurde het nog een aantal jaar voordat de eerste Nederlandse literaire thriller in de top 100 verscheen. Pas in 2004 verschijnen de eerste Nederlandse literaire thrillerschrijfsters Saskia Noort en Simone van der Vlugt op de lijst. *De eetclub* van Noort, waarvan er tussen de 175.000 en 200.000 exemplaren werden verkocht, kwam binnen op 4. Van Noorts debuut *Terug naar de kust*, dat al in 2003 was verschenen, werden er in 2004 tussen de 50.000 en 75.000 boeken verkocht en deze eindigde op 16. Simone van der Vlugt verkocht datzelfde jaar tussen de 35.000 en 40.000 exemplaren van *De Reünie*.

De best verkochte Nederlandse literaire thrillerschrijfsters die met meerdere boeken in de top 100 hebben gestaan in de periode van 2004 tot en met 2014 zijn Saskia Noort, Esther Verhoef, Simone van der Vlugt en Loes den Hollander.

Suzanne Vermeer kan ook tot best verkochte literaire thrillerschrijfster worden gerekend. Suzanne Vermeer was tot 2011 het pseudoniem van Paul Goeken, die in dat jaar overleed. Opvallend is dat zijn eerste vijf boeken worden gelabeld als 'literaire thriller', dat zijn de boeken die tot en met 2010 zijn verschenen. De boeken die vanaf 2011 zijn verschenen worden gelabeld als 'gewone' thriller. Andere Nederlandse literaire thrillerschrijfsters die nog voorkomen op de lijst, maar die allemaal maar met één literaire thriller in de lijst zijn gekomen zijn Marion Pauw, Carry Slee en Corine Hartman. Hoewel veel Nederlandse literaire thrillers in het buitenland zijn vertaald, krijgen deze boeken daar niet het label 'literaire thriller'.

## Corpus

De noteringen in de CPNB Top 100 geven een goede indicatie van de verkoopcijfers van een boek ten opzichte van de verkoopcijfers van alle boeken van een jaar. Vanwege het grote aantal literaire thrillers dat vanaf 2004 tot en met 2014 in de top 100 lijsten heeft gestaan, heb ik besloten me te beperken tot alleen de boeken die in de top 10 hebben gestaan. Door op deze manier te selecteren heb ik een goed hanteerbaar corpus samengesteld dat bestaat uit de meest populaire literaire thrillers van de afgelopen tien jaar. Het gaat nu om acht boeken van drie schrijfsters: Saskia Noort, Esther Verhoef en Simone van der Vlugt.

Saskia Noort heeft met maar liefst zes boeken in de top 100 gestaan, waarvan er vier in de top 10 zijn geëindigd. De boeken die in één jaar het best verkochten zijn *Nieuwe burens* dat in het verschijningsjaar 200.000 tot 300.000 keer over de toonbank ging en *De verbouwing* dat in het verschijningsjaar 250.000 tot 300.000 keer werd verkocht. Van *De eetclub* werden in het jaar van verschijnen 175.000 tot 200.000 boeken verkocht. Ook *Koorts* eindigde net als deze andere boeken in de top 10, waarvan er in het jaar van verschijnen 100.000 tot 150.000 exemplaren werden verkocht. Deze boeken eindigden respectievelijk op de plekken 6, 5, 4 en 7.

Van Esther Verhoef hebben er vijf boeken in de top 100 gestaan en twee daarvan zijn in de top 10 terecht gekomen. Eén daarvan is *Close-up* dat in het verschijningsjaar binnenkwam op plek 8 met 200.000 tot 250.000 verkochte exemplaren. Het andere boek is *De kraamhulp*, dat met 146.603 exemplaren binnenkwam op plek 3.

Simone van der Vlugt steekt met maar liefst tien boeken in de top 100 ver boven haar collega's uit. Er zijn hiervan twee boeken in de top 10 terecht gekomen. Van *Blauw Water* (plek 4) zijn in het jaar van verschijnen 165.837 exemplaren verkocht en van *Op klaarlichte dag* (plek 8) tussen de 150.000 en 200.000.



## 2.5 Methode

Het belangrijkste begrip van mijn onderzoek is representatie. De definitie van representatie die ik hanteer, ontleen ik aan het boek *In tekst gevat: Inleiding tot een kritiek van representatie* van Maaïke Meijer. Meijer vertrekt eveneens vanuit een feministisch onderzoekskader, waarbij ze het begrip sekse gebruikt als een analytische categorie om de representatie van mannen en vrouwen te onderzoeken. Ze stelt hierbij dat sekse een ‘fundamentele hiërarchie in onze cultuur’ impliceert, die invloed uitoefent op de alle representaties in onze cultuur. Representatie wordt op die manier gevormd door de heersende conventies in onze samenleving en cultuur.<sup>63</sup>

Zoals ik al eerder aangaf richt feministisch onderzoek zich op verschillende vormen van hiërarchie en verschil. Net als in het onderzoek van Meijer moeten naast sekse, analytische categorieën zoals etniciteit, seksualiteit, klasse en leeftijd inzicht geven in de manier waarop er gelijkheid of juist ongelijkheid wordt geproduceerd in de literaire thriller.

Het begrip representatie vat Meijer op in de betekenis van ‘uitbeelding, weergave, voorstelling in taal of beeld’. Van belang bij deze definitie is de bemiddelende activiteit van een persoon van buitenaf ‘die de tekst, het beeld, de gedachte heeft gevormd.’ Representatie moet hierbij niet verward worden met het semiotische begrip ‘teken’. Er kan namelijk aan alles een betekenis worden gegeven, maar dat betekent niet dat het direct een representatie is. Bij een teken hoeft er immers geen sprake te zijn van een ‘bemiddelende menselijke activiteit’.<sup>64</sup>

Om bepaalde representaties te onderzoeken op bovenstaande analytische categorieën moet er dus ook gekeken worden naar de instantie die daarbij optreedt als bemiddelaar. Binnen de literatuurwetenschap wordt hiervoor ‘focalisatie’ gebruikt. Dit begrip is naar mijn mening behalve voor literatuur voor elk ander narratief dat verteld wordt in te zetten, en zal daarom ook van belang zijn bij mijn analyse. Het is niet alleen van belang wie er vertelt, en wie de representaties dus bemiddelt, maar ook op wat voor manier de verteller zich positioneert ten opzichte van de personages die worden opgevoerd. Meijer geeft aan dat focalisatie betrekking heeft op ‘de relatie tussen de visie en dat wat gezien wordt’. Het gaat er dus om wie er waarneemt, wat hij waarneemt en hoe dat wordt waargenomen. Meijer geeft aan dat elk verhaal een of meerdere focalisator(en) kan bevatten. De vertelinstantie is daarbij automatisch een focalisator, maar deze kan de focalisatie ook doorgeven aan een van de personages. Daarnaast is er het object van focalisatie: ‘datgene wat de focalisator waarneemt en doorgeeft in een per definitie ‘partijdig’ licht.’<sup>65</sup>

Focalisatie is bovendien van belang om te onderzoeken hoe de hiërarchieën van verschil bepaalde machtsrelaties blootleggen. Focalisatie dwingt personages automatisch in een bepaalde positie, namelijk in een subjectpositie (focalisator) of in een objectpositie (gefocaliseerde). Een hoofdpersoon neemt bijvoorbeeld vaak een subjectpositie in, terwijl de andere personages, die de hoofdpersoon waarneemt, in een objectpositie worden geplaatst. De verdeling van de focalisatie speelt bovendien een belangrijke rol bij het identificatieproces van de lezer. Meijer geeft aan dat een ongelijke verdeling in een boek ‘een visie’ kan construeren. Wanneer een personage vaak focaliseert zal de lezer meer sympathie voor dit personage krijgen en zich meer met dit personage kunnen identificeren. Wanneer dit personage een bepaalde visie uitdraagt ten opzichte van zijn objecten, met betrekking tot etniciteit, seksualiteit, klasse of leeftijd, wordt de lezer hierdoor ook beïnvloed en zal hij eerder geneigd zijn hierin mee te gaan. Dit identificatieproces kan bovendien worden versterkt wanneer dit personage samenvalt met de vertelinstantie.<sup>66</sup>

Kiene Brillenburg Wurth en Ann Rigney benadrukken het specifieke onderscheid tussen een ‘verteller-focalisator’ en een ‘personage-focalisator’.<sup>67</sup> Zij gebruiken de term focalisator voor ‘het

---

<sup>63</sup> Maaïke Meijer, *In tekst gevat: Inleiding tot een kritiek van representatie*. (Amsterdam: Amsterdam University Press 1996), 2.

<sup>64</sup> Idem, 7.

<sup>65</sup> Idem, 12.

<sup>66</sup> Idem, 137.

<sup>67</sup> Kiene Brillenburg Wurth en Ann Rigney, *Het leven van teksten: Een inleiding tot de literatuurwetenschap* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009).

subject dat in een verhaal optreedt als 'bewustzijnscentrum'. Wanneer de subjectieve belevingswereld van een personage samenvalt met die van de vertelinstantie, is er sprake van een verteller-focalisator, die 'in principe alwetend' is. Wat hieraan echter complex is, is het feit dat de verteller-focalisator die alwetendheid niet hoeft te gebruiken en ervoor kan kiezen slechts te presenteren wat andere personages ook weten. Soms wordt de focalisatie overgegeven aan een personage, 'terwijl de verteller zijn rol behoudt.' In dat geval is er sprake van een personage-focalisator. De lezer wordt hierbij dus net zo goed blootgesteld aan een bewustzijn en een bepaald gedachtegoed, alleen kan dit personage geen toegang krijgen tot de subjectieve wereld van andere personages, waar de verteller-focalisator dat wel kan.<sup>68</sup>

In mijn analyse zal ik gebruikmaken van het begrip representatie, waarbij vooral de analytische categorieën van sekse, etniciteit, seksualiteit, klasse, leeftijd van belang zijn. Het gaat hierbij niet alleen om de representatie van het postfeministische subject en de ideologieën die zij uitdraagt, maar ook om de representatie van de wereld waarin deze ideologieën vorm krijgen. Focalisatie wordt in mijn analyse vooral ingezet om aan te tonen hoe de lezer zich tot deze subjecten en hun werelden moet verhouden.

---

<sup>68</sup> Idem, 184-185.

### 3. Analyse en interpretatie

#### 3.1 Introductie

De eerste literaire thrillers die populair worden in Nederland zijn de van oorsprong Engelse thrillers van Elisabeth George en schrijversduo Nicci French. Hun boeken verschijnen voor het eerst in het Nederlands in de jaren negentig en gaan vooral goed verkopen tegen het einde van de jaren negentig. Dan duurt het nog een paar jaar voordat de eerste Nederlandse literaire thriller populair wordt in Nederland. Het genre wordt pas echt bekend met de boeken van Saskia Noort en Simone van der Vlugt. Hun thrillerdebuten verschijnen in respectievelijk 2003 en 2004. De literaire thriller komt in dezelfde periode op als het postfeminisme, namelijk vanaf de jaren negentig. In deze thrillers is er opeens veel aandacht voor vrouwelijke, onafhankelijke hoofdpersonen die bovendien ook nog graag carrière willen maken.

In mijn analyse zal ik beginnen met een korte uitwerking van de vertelsituatie, de focalisatie en de man/vrouw-verhoudingen in de literaire thrillers die ik heb onderzocht, zodat helder is welke hoofdpersonages hier het belangrijkste zijn en met wie de lezer wordt geacht zich te identificeren. Daarna zal ik bespreken hoe het postfeministische subject gestalte krijgt aan de hand van progressieve en conservatieve idealen. Vervolgens ga ik in op de homogene representatie van het postfeministische subject en de gelijkvormigheid van de wereld om haar heen. Het aspect van herkenbaarheid speelt een grote rol in deze homogenisering, zowel in de representatie van het postfeministische subject als in de representatie van de Nederlandse samenleving. Ook zal ik in deze tweede paragraaf aantonen hoe de verbeelding van het postfeministische subject en haar wereld zorgt voor uitsluiting en machtsrelaties. Hier ga ik in op wat voor gevolgen dit postfeministische ideaalbeeld heeft voor de representatie van de Nederlandse samenleving. In paragraaf 3.5 ga ik dieper in op vraag of de feministische idealen overeind blijven in het postfeminisme van de literaire thriller.

#### 3.2 Vertelsituatie, focalisatie en man/vrouw-verhoudingen

De thrillers die ik heb onderzocht, hanteren verschillende vertelperspectieven: zowel het ik-perspectief als het personale perspectief wordt gebruikt. In alle acht thrillers is er sprake van een of meerdere vrouwelijke hoofdpersonages.

Alleen in *Nieuwe bureu* is er sprake van zowel een mannelijk als een vrouwelijk hoofdpersonage, namelijk Peter en Eva.<sup>69</sup> Hun vertelperspectieven wisselen elkaar steeds af en zijn geschreven vanuit een ik-verteller. Beiden zijn wat Brillenburgh Wurth en Rigney 'autodiëgetische vertellers' noemen. Dit zijn vertellers 'die hun eigen ervaringen als hoofdsubject nemen'.<sup>70</sup> Peter en Eva hebben om de beurt de rol van verteller-focalisator, waarbij ze zowel hun kant van het verhaal vertellen, maar tegelijkertijd ook als focalisatoren optreden die waarnemen. Opvallend aan deze twee personages van *Nieuwe bureu* is dat de lezer zijn sympathie dus in eerste instantie gelijkwaardig over hen moet verdelen. Vanwege de gelijkmatige wisseling in focalisatie wordt de lezer gevraagd zich in beide situaties te verplaatsen, maar dit verandert in de loop van het verhaal. Wanneer blijkt dat Peter doordraait en van plan is Eva en hun bureu te vermoorden, blijkt hij als bewustzijnscentrum niet meer betrouwbaar. Omdat de lezer inzicht krijgt in de verwarring en kwade gedachten van Peter, krijgt deze minder sympathie voor hem en dat zorgt ervoor dat de lezer zich meer met Eva zal willen identificeren.

In de andere boeken komen ook alleen verteller-focalisatoren voor, die net als Peter en Eva 'autodiëgetisch' zijn. Er wordt daarbij zowel gebruik gemaakt van ik-perspectieven als van personale

---

<sup>69</sup> Saskia Noort, *Nieuwe bureu* (Amsterdam: Anthos 2011).

<sup>70</sup> Kiene Brillenburg Wurth en Ann Rigney, *Het leven van teksten: Een inleiding tot de literatuurwetenschap* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), 178.

perspectieven. *Op klaarlichte dag* is er sprake van drie verschillende personale vertelperspectieven. In de proloog en de epiloog treedt crimineel Vincent op als verteller-focalisator.<sup>71</sup> In de hoofdstukken daartussen krijgt de lezer geen inzicht in zijn gedachte- en belevingswereld. De twee belangrijkste perspectieven zijn die van Nathalie en Julia. De focalisatie wordt in eerste instantie gelijkmatig over hen verdeeld, net als in *Nieuwe burenen*. De lezer wordt betrokken bij de waarnemingen van beide vrouwen en krijgt inzicht in hun gevoelens en gedachtes, waardoor de lezer ook hier in eerste instantie zijn sympathie over beiden moet verdelen. Wanneer blijkt dat Nathalie een kind heeft ontvoerd en een lieve oude oma van de trap heeft geduwd, gaat ze minder focaliseren en krijgt de focalisatie van Julia de overhand. De identificatie van de lezer met het personage van Nathalie zal op deze manier geleidelijk verdwijnen en de lezer zal daarom meer sympathie krijgen voor het ‘goede’ personage Julia.

Daarnaast zijn er nog drie andere thrillers waarin de ‘crimineel’ van het verhaal een perspectief krijgt en focaliseert. De crimineel treedt in dit geval niet op als focalisator om sympathie op te wekken bij de lezer, maar juist om de lezer te verafschuwen of af te stoten. Automatisch zal de lezer daarom geneigd zijn zich met de andere perspectieven te identificeren. In *Close-up* is Margot een verteller-focalisator.<sup>72</sup> Ze vertelt haar verhaal vanuit het ik-perspectief, waarin zij tevens focaliseert. Dit perspectief wordt afgewisseld met dat van moordenaar Richard, die ook optreedt als verteller-focalisator. Het inzicht in de gedachtewereld en belevingswereld van Richard draagt hier wederom bij aan de distantiëring van de lezer.

In *Koorts* wordt het ik-perspectief van het vrouwelijke hoofdpersonage Dorien afgewisseld met het personale perspectief van moordenaar en verkrachter Ricardo. In mindere mate wordt ook nog het personale perspectief van Ellen weergegeven. Zij is tevens een belangrijk vrouwelijk personage, en slachtoffer van Ricardo. Hoewel ze alle drie verteller-focalisatoren zijn, heeft de focalisatie van Dorien de overhand.<sup>73</sup>

In *De kraamhulp* is er sprake van drie vertelperspectieven, met drie vrouwelijke hoofdpersonages: Miriam, Didi en Hennequin. Hennequin blijkt al snel de ‘crimineel’ in het verhaal en Didi het slachtoffer. Miriam is de politieagente die Hennequin probeert te ontmaskeren. De verdeling tussen deze drie verteller-focalisatoren is redelijk gelijk. Vanwege de ‘kwaadaardige’ gedachten die Hennequin heeft zal de lezer meer geneigd zijn zich met de personages van Didi en Miriam te identificeren.<sup>74</sup>

In de overige drie boeken krijgen de criminelen en moordenaars geen perspectief, maar ze zijn er uiteraard wel. *Blauw Water* centreert zich rondom de twee verteller-focalisatoren Lisa en Senta, die beiden moeten omgaan met de gevaarlijke tbs’er Mick.<sup>75</sup> *De verbouwing* draait vooral om het vrouwelijke hoofdpersonage Mathilde.<sup>76</sup> Zij treedt op als verteller-focalisator en vertelt vanuit een ik-perspectief het verhaal waarbij ze tevens optreedt als waarnemend personage. Haar focalisatie heeft in principe de overhand, maar af en toe wordt haar verhaal onderbroken door de verteller-focalisator Thom, de zoon van Mathilde. Wanneer Mathilde focaliseert is hij vooral een onbegrijpelijke puberzoon, maar wanneer hij optreedt als focalisator, worden de beweegredenen van zijn gedrag geopenbaard aan de lezer en wordt hij meer een subject. Tevens draagt de manier waarop hij zijn moeder waarneemt uiteindelijk bij aan de sympathie die de lezer vooral voor haar moet opbrengen. Beiden krijgen te maken met de bedreiging van hoofdcrimineel Johan en zijn louche Poolse vrienden.

Tot slot is er nog *De eetclub*, waarin de begincène beschreven wordt vanuit het personale perspectief van slachtoffer Evert.<sup>77</sup> Zijn functie als verteller-focalisator bestaat er vooral uit om een

---

<sup>71</sup> Simone van der Vlugt, *Op klaarlichte dag* (Amsterdam: Anthos 2011).

<sup>72</sup> Esther Verhoef, *Close-up* (Amsterdam: Anthos 2011).

<sup>73</sup> Saskia Noort, *Koorts* (Amsterdam: Anthos 2011).

<sup>74</sup> Esther Verhoef, *De kraamhulp* (Amsterdam: Anthos 2014).

<sup>75</sup> Simone van der Vlugt, *Blauw water* (Amsterdam: Anthos 2008).

<sup>76</sup> Saskia Noort, *De verbouwing* (Amsterdam: Anthos 2010).

<sup>77</sup> Saskia Noort, *De eetclub* (Amsterdam: Anthos 2011).

dramatische toon neer te zetten van iemand die wanhopig is. De inkijk die de lezer krijgt in zijn wereld dient als een voorproefje om te illustreren in welke situatie het hoofdpersonage ook terecht zal komen. De rest van het verhaal wordt verteld en gefocaliseerd door Karen, vanuit een ik-perspectief. Karen blijkt net als Evert een prooi te zijn voor de gestoorde Babette en haar 'medecrimineel' Simon, die in haar opdracht mensen vermoord.

Elk boek bevat dus een of meerdere 'goede' vrouwelijke hoofdpersonages, met wie de lezer zich kan identificeren. Daarnaast is er in *Close-up*, *De kraamhulp*, *Koorts*, *Nieuwe burenen* en *Op klaarlichte dag* ook een vertelperspectief van een crimineel of moordenaar dat bijdraagt aan het thrillerelement van het boek en waarvan de lezer zich juist moet distantiëren. De criminelen in de boeken zijn voornamelijk mannelijk. Dit is in *Close-up*, *De verbouwing*, *Koorts*, *Nieuwe Burenen* en in *Blauw Water* het geval. In *Op klaarlichte dag* en *De eetclub* is er sprake van een vrouwelijke hoofdcrimineel die hulp krijgt van een mannelijke crimineel. *De kraamhulp* is het enige boek waarin sprake is van een vrouwelijke (biseksuele) crimineel die in haar eentje opereert.

### 3.3 Het postfeministische subject

In mijn theoretisch kader besprak ik, aan de hand van de studie van Rosalind Gill, dat de postfeministische mediacultuur zich obsessief bezighoudt met het vrouwelijk lichaam. De mate waarin een vrouw 'vrouwelijkheid' bezit wordt bepaald door haar 'sexy lichaam', dat als de bron van identiteit en macht wordt gezien.<sup>78</sup> Iets wat met deze obsessie voor het lichaam samenhangt, is de veranderde positie van de vrouw. Waar vrouwen in het verleden gepresenteerd werden in een passieve en geluidloze objectpositie legt het postfeminisme juist de nadruk op de representatie van de vrouw als een 'actief verleidelijk subject'.<sup>79</sup> Dat de 'goede' (dus niet-criminele) hoofdpersonages in de literaire thrillers subjecten zijn, blijkt uit het feit dat ze een leidende positie innemen, dat de lezer zich met hen moet identificeren en dat de ontwikkeling van het verhaal gedreven wordt door hun eigen handelingen en keuzes. Deze vrouwen streven in eerste instantie onafhankelijkheid na en willen hun eigen keuzes maken. In die zin lijken de thrillers aardig progressief, er wordt afgerekend met de representatie van de passieve afhankelijke vrouw. Wanneer dit postfeministische subject ervoor kiest om zichzelf in een objectrol te presenteren, dan doet ze dit voor zichzelf, omdat zij zichzelf daarmee tevredenstelt. De nadruk op individualisme, vrijheid en het maken van eigen keuzes, maakt het postfeminisme in een bepaald opzicht vooruitstrevend en feministisch. Dit zal ik illustreren in deze paragraaf.

#### 3.3.1 Individualiteit, vrijheid en het maken van eigen keuzes

De literaire thrillers die ik heb onderzocht benadrukken thema's als individualiteit, vrijheid en het maken van eigen keuzes. Dit blijkt onder andere uit het feit dat de vrouwelijke hoofdpersonages hoogopgeleid zijn en een goede baan hebben. Deze factoren dragen bij aan de financiële onafhankelijkheid van de hoofdpersonages en maken dat zij zichzelf (en eventuele kinderen) goed kunnen onderhouden. Bovendien geeft deze onafhankelijkheid hen een aspect van eigenwaarde en zelfbewustzijn mee. Ze doen iets waar ze goed in zijn. In *De eetclub* wordt financiële onafhankelijkheid expliciet aangekaart door hoofdpersonage Karen:

'Na mijn laatste baan heb ik me voorgenomen nooit van mijn leven nog één dag te werken.' 'Dat moet dan een vreselijke baan geweest zijn...' zei ik [Karen], enigszins van mijn apropos gebracht door de stelligheid waarmee ze [Babette] dit zei. 'Ik werkte in de sportzaak van Evert, mijn man. Zo hebben we elkaar ontmoet. Walgelijk vond ik het. Hem niet, hoor, maar het werk. Winkelmeid zijn.' Hanneke zocht mijn blik en rolde met haar ogen. 'Er bestaat ook

<sup>78</sup> Rosalind Gill, "Postfeminist media culture; elements of a sensibility," *European journal of cultural studies* (2007): 149.

<sup>79</sup> Idem, 151.

leuk werk,' zei ik, 'en ik kan er niet tegen om financieel afhankelijk te zijn van mijn man, dat stuit me echt tegen de borst. Als je gelijkwaardig wilt zijn, moet je ook allebei wat inbrengen, vind ik eigenlijk.' Ik flapte het eruit. 'Dus een vrouw die niet werkt, wij zeg maar,' Angela wees naar Babette en Patricia, 'is minder dan iemand die werkt? Al doen wij nog zo veel nuttige dingen als voor de kinderen zorgen, het huishouden, helpen op school...' 'Niet minder als mens, maar binnen je relatie... Degene die het geld verdient heeft vaak toch de macht.'<sup>80</sup>

Het interessante aan deze dialoog tussen het hoofdpersonage Karen en haar nieuwe 'vriendinnen' Angela en Babette, is dat Karen hier op het eerste gezicht een feministisch standpunt inneemt over gelijkheid tussen mannen en vrouwen. Ze pleit ervoor dat vrouwen ook moeten werken, zodat ze gelijkwaardig zijn aan hun mannen en niet van hen afhankelijk hoeven te zijn. Zoals ik al aangaf in mijn theoretisch kader waren het ongedaan maken van de tweederangspositie van de vrouw, het vechten voor gelijke rechten tussen mannen en vrouwen, en het recht dat vrouwen mogen werken, al cruciale punten van het feminisme van de eerste golf.<sup>81</sup> Karen laat hier doorschemeren dat je als vrouw niet onder moet doen voor je man. Ze stelt daarbij geld gelijk aan macht. Wil je in een relatie evenveel macht als je partner, dan moet je allebei geld verdienen. Van belang is het feit dat Karen hier focaliseert. De situatie wordt bekeken door haar ogen en de lezer wordt blootgesteld aan haar gedachtegoed. De lezer zal zich daarom automatisch meer met haar identificeren dan met Babette en Angela en dus meer met de 'vrouw die werkt', dan met 'de vrouw niet werkt'.

De literaire thrillers haken bovendien in op de gevolgen van de emancipatie tussen mannen en vrouwen. Het succes van de vrouwelijke hoofdpersonages brengt in een aantal boeken problemen met zich mee voor liefdes- of werkrelaties met mannen. Nu vrouwen gelijke rechten hebben wat betreft werk, lijken zij de mannen hierin voorbij te streven. Deze literaire thrillers bevestigen daarmee het idee dat het succes van de vrouw ten koste gaat van de man:

'Die jaloezie van hem heeft alles kapotgemaakt. Hij was jaloers op alles, vooral op het feit dat ik carrière maakte en hij niet. Hij was manager bij een groot filiaal van Albert Heijn, maar door een reorganisatie kwam hij op straat te staan. Opeens zat hij hele dagen thuis en had hij alle tijd om zich met mij te bemoeien. Ik werkte bij een onderzoekslaboratorium in Utrecht en carpoolde met een collega. Een leuke vent, maar gewoon een collega. Ik had nooit gedacht dat Menno daar een punt van zou maken. Eerst deed hij dat ook niet, maar toen hij werkloos was maakte hij opeens overal een punt van. (...) Het ging pas beter toen ik zwanger raakte van Anouk. Of eigenlijk na haar geboorte.' (...) Mijn leven speelde zich alleen nog in dit huis af. Achteraf begrijp ik dat Menno dat heerlijk vond. Hij had me eindelijk helemaal voor zichzelf.<sup>82</sup>

In bovenstaand vertelt hoofdpersonage Lisa dat haar relatie onder druk kwam te staan, omdat zij wel carrière maakte en haar man niet. Menno wordt hier neergezet als een man die hier niet mee om kan gaan en zijn vrouw het liefst thuishoudt, 'voor zichzelf'. Lisa distantieert zich hier van Menno. Ze heeft de relatie tenslotte al een tijd geleden verbroken en in haar woorden klinkt haar afkeuring voor dit gedrag door. In *De verbouwing* wordt bevestigd dat Mathilde's werk als plastisch chirurg een afgang is voor haar man:

Maar wat de meesten het allerliefst willen, is mij op mijn bek zien gaan. Privé, bij voorkeur. Want het moet onmogelijk zijn om als vrouw een bloeiend bedrijf te runnen, een getalenteerd specialist te zijn en daarnaast nog een goede moeder en echtgenote. Men vindt het dan ook zielig voor Rogier en Thom. Als ik een man was geweest, zouden ze bewonderend naar me kijken en mijn vrouw complimenteren met mijn succes, maar Rogier

---

<sup>80</sup> Saskia Noort, *De eetclub* (Amsterdam: Anthos 2011), 33.

<sup>81</sup> Rosemarie Buikema en Iris van der Tuin, "Three feminists waves," in *Discovering the Dutch: on culture and society of the Netherlands*, red. Emmeline Besamusca en Jaap Verheul (Amsterdam: Amsterdam University Press 2014), 192.

<sup>82</sup> Simone van der Vlugt, *Blauw water* (Amsterdam: Anthos 2008), 58.

wordt nooit amicaal op de schouder geslagen en gefeliciteerd met het succes van zijn vrouw. Men heeft met hem te doen. Hij is een man zonder ballen. Die kloten, die bezit ik. En een vrouw met kloten dient gecastreerd te worden.<sup>83</sup>

Mathilde is een succesvolle plastische chirurg en start aan het begin van het boek haar eigen kliniek. Zelf is ze erg trots op haar carrière maar ze wordt hierin niet erg door haar man gesteund, doordat hij in een depressie verkeerd. Haar man, Rogier ziet haar het liefst 'thuis, vanachter het fornuis vol bewondering kijkend naar hoe hij ons huis tot een paleisje verbouwde.'<sup>84</sup> Ook haar omgeving reageert vrij conservatief op haar carrière, zoals ook blijkt uit bovenstaand citaat. Mathilde heeft het gevoel dat het ligt aan het feit dat ze een vrouw is. Het is een afgang voor haar man dat zij wel succes heeft en hij niet. Bovendien heerst er de opvatting dat een vrouw in eerste plaats een goede moeder en echtgenote moet zijn en dat lijkt onmogelijk te gecombineerd te kunnen worden met werken. Daarom willen 'ze', de mensen om haar heen, haar het liefst onderuit zien gaan.

De denkbeelden dat een vrouw achter het fornuis moet staan, een goede moeder en echtgenote moet zijn, en gecompimenteerd zou moeten worden met het succes van haar man in plaats van met haar eigen succes, zijn zeer antifeministische ideeën. Mathilde distantieert zich van dit antifeminisme en bovenstaand citaat moet dan ook gelezen worden als een aanklacht tegen de ongelijke behandeling van mannen en vrouwen. In deze passage komt Mathilde als een echte feminist naar voren ten opzichte van de niet-feministische wereld om haar heen. Ook de lezer wordt geacht hierin mee te gaan. Mathilde is hier, net als Karen in *De eetclub*, de focalisator. Daarmee heeft ze de sympathie van de lezer, omdat deze vanuit haar waarneming en denkbeelden naar Mathilde's (niet-feministische) wereld kijkt.

Aangezien ik vanwege de beperkte ruimte niet elk boek tot in detail kan analyseren, staan in *Bijlage A* een aantal citaten waaruit blijkt hoe de verschillende vrouwelijke hoofdpersonages door hun werk of opleiding op een vergelijkbare manier hun individualiteit ontlenuen.

Een ander aspect dat met deze individualiteit in verband staat, en dat bovendien kenmerkend is voor het postfeminisme, is het aspect van vrijheid. Alle hoofdpersonages uit de literaire thrillers die ik heb onderzocht willen op een bepaalde manier 'vrij' zijn. Soms zijn ze dit al, maar soms moeten zij zich nog losmaken van iets. In *Koorts* is er bijvoorbeeld sprake van een benauwend huwelijk, waaruit het hoofdpersonage Dorien uit wil ontsnappen. Hoewel Dorien zich realiseert dat ze eigenlijk gelukkig zou moeten zijn met haar man Joost, verbreekt ze hun relatie, omdat het allemaal niet spannend genoeg is. Hun relatie zit in een sleur en alles is vanzelfsprekend geworden. Dorien verbreekt haar huwelijk en vertrekt naar Ibiza, samen met collega en vriendin Ellen, om daar haar 'vrijheid' terug te krijgen. Deze Ellen is voor Dorien precies het tegenovergestelde in karakter, ze geeft af op het huwelijk en op mannen. In het volgende citaat komt dit duidelijk naar voren:

'Ik lag in dat bruisende water en besepte hoe heerlijk het is om vrij te zijn,' zegt ze, en ze spreidt wat tabak uit over een vloeitje. 'Ik bedoel, onze moeders waren al lang en breed middelbaar toen ze zo oud waren als wij. Hadden kinderen, een man, een hypotheek, zorgen... en wij, jezus, wij zijn nog steeds meisjes. Wij leven het leven!'<sup>85</sup>

Opvallend is de lijn die Ellen hier naar vroeger trekt. Ze geeft aan dat de tijden veranderd zijn, dat vrouwen van hun leeftijd vroeger al moeder waren en daarmee meteen middelbaar. Hieruit spreekt het idee dat je niet 'vrij' bent als je kinderen, een man en een hypotheek hebt. Op je vijfendertigste nog steeds kunnen leven als meisjes, oftewel nog steeds jeugdig kunnen zijn, is voor haar de ultieme vrijheid.

Ellen neemt in *Koorts* vaker een vooruitstrevend feministisch standpunt in. Zij ziet de talloze mogelijkheden die vrouwen nu wel hebben en die ze in het verleden niet hadden. Volgens haar hoeven vrouwen zich nergens meer bij neer te leggen en al helemaal niet bij zoiets conservatiefs als

---

<sup>83</sup> Saskia Noort, *De verbouwing* (Amsterdam: Anthos 2010), 9

<sup>84</sup> Idem, 45.

<sup>85</sup> Idem, 40.

een langdurige monogame relatie. Kortom: ze kunnen hun eigen keuzes maken en er is niemand die hen dat ontnemt. Dorien lijkt in eerste instantie veel minder vooruitstrevend en geeft aan dat ze uiteindelijk terug wil naar een 'kabbelend bestaan', ook al sloeg de vorige keer dat ze dat probeerde de paniek toe. 'Liefde, een kindje, innerlijke rust' zijn traditionele idealen waarmee Dorien zich distantieert tegenover de feministische argumenten van Ellen.<sup>86</sup> Omdat Dorien het vaakst focaliseert, zal de lezer meer neigen naar het standpunt van Dorien dan dat van Ellen. Echter, het standpunt van Dorien verandert in de loop van het verhaal. Al snel begint Dorien los te komen van haar traditionele ideeën en meer te genieten van haar vrijheid, waarna ze samen met Ellen het nachtleven van Ibiza in duikt:

Ik neem een flinke hap lucht en merk hoe de opwinding weer voorzichtig begint te kriebelen in mijn buik. Ik zit niet vast. Ik kan alle kanten op, gaan waar ik wil. Ik ben vrij. Vrij om die wereld daar in de verte te betreden, vrij om te dansen, te praten, te lachen.<sup>87</sup>

'Keuzevrijheid' en 'bevrijding' speelt ook een belangrijke rol in de andere boeken. Aan het begin van *Close-up* heeft Margot haar man John verlaten. Hoewel hij haar nooit echt waardeerde om wie ze was, verbrak ze hun relatie pas toen ze ontdekte dat hij vreemd was gegaan met haar beste vriendin. Ze besluit daarom in haar eentje op vakantie naar Londen te gaan om alles te ontvluchten:

Achteraf gezien had ik [Margot] diezelfde dag nog moeten vertrekken. Maar ik ben gebleven, en heb in de jaren erna de ongewenste kanten van mezelf zoveel mogelijk afgesloten, weggestopt, deksel erop. Totdat hij mij buiten spel zette. Was dat wel zo erg, vraag ik me nu af. Maandenlang heb ik mezelf lopen pijnigen, tegen de muren lopen schreeuwen, mezelf in slaap gehuild en me afgedankt gevoeld, lelijk, dik, belachelijk zelfs. Maar nu ben ik onderweg naar Londen. Alleen. Misschien is de breuk met John wel het perfecte moment om mijn leven een richting in te sturen die beter bij me past. Ik zou me zelfs kunnen laten omscholen tot stylist, etaleur of binnenhuisarchitect – zoiets dergelijks. Waarom niet?<sup>88</sup>

Kenmerkend hier is de innerlijke worsteling van het hoofdpersonage om een eind aan haar relatie te maken. Het hoofdpersonage heeft zich lang slachtoffer gevoeld, maar nu neemt ze het heft weer in eigen handen. Deze gedachtegang is postfeministisch en sluit aan bij wat Rosalind Gill aanstipte over postfeministische objecten die eigen keuzes maken teneinde zichzelf tevreden te stellen.<sup>89</sup> Waar Margot in haar huwelijk niet zichzelf kon zijn en zichzelf niet tevreden kon stellen, maakt ze nu haar eigen keuzes. Waar ze eerst zichzelf in slaap hilde en zich afgedankt voelde, heeft ze nu weer de controle over haar eigen leven en de macht over zichzelf. Haar beslissing om alleen naar Londen te gaan, is het begin van haar 'eigen geluk'.

Julia in *Op klaarlichte dag* heeft niet te maken met een benauwend huwelijk waaraan ze moet ontsnappen, maar heeft wel al heel lang gevoelens voor haar collega Sjoerd die met haar beste vriendin Melanie getrouwd is en die bovendien een zoontje heeft. Op het moment dat alles tegenzit en haar oma, aan wie ze heel erg gehecht is, verongelukt, geeft ze zich over aan haar eigen gevoelens:

De snelheid waarmee alles tussen hen nu anders is, is duizelingwekkend. Dit is geen mooie droom, dit is de werkelijkheid. (...) 'En nu?' fluistert ze [Julia]. Ze had dat niet willen zeggen, ze zou alles moeten nemen zoals het komt. Het is te vroeg om Sjoerd naar zijn intenties te vragen en plannen te maken. Ik weet het niet,' is het antwoord, dicht bij haar oor. 'Ik weet het echt niet, Juul. Dit kan helemaal niet.' Nee, maar het gebeurt wel, en gekweld door wroeging kan hij niet zijn, want hij maakt geen aanstalten om haar los te laten. Uit alle macht

---

<sup>86</sup> Idem, 40-41.

<sup>87</sup> Idem, 47.

<sup>88</sup> Esther Verhoef, *Close-up* (Amsterdam: Anthos 2011), 34

<sup>89</sup> Rosalind Gill, "Postfeminist media culture Elements of a sensibility," *European journal of cultural studies* (2007): 153.



drukt Julia de gedachte aan Melanie en Joey weg, die zich als schaduwen in de hoeken manifesteren. Ze wil niet aan Melanie denken. Voor één keer wil ze najagen wat haarzelf gelukkig maakt. Daar heeft ze recht op na alles wat ze heeft verloren.<sup>90</sup>

Waar Julia voorheen zichzelf wegcijferde vanwege Melanie en het zoontje van Melanie en Sjoerd, Joey, kiest ze hier voor zichzelf hoewel ze weet dat dit gevolgen heeft voor het gezin van Sjoerd. Ze drukt die gedachten hier letterlijk weg, zodat ze zichzelf voorop kan blijven stellen, omdat ze daar 'recht' op heeft. Het is haar eindelijk gelukt haar eigen geluk na te jagen.

Eén van de meest voorkomende thema's in de literaire thrillers die samengaan met het najagen van eigen geluk, bevrijding en eigen keuzes maken, is vreemdgaan. In *Bijlage B* laat ik zien hoe Senta in *Blauw Water*, Mathilde in *De verbouwing* en Karen in *De eetclub* op deze manier hun eigen geluk najagen. Ook in *Nieuwe burens* wordt uitbundig vreemdgegaan, maar daar werkt het iets anders. Zoals ik al eerder vermeldde heeft *Nieuwe burens* een mannelijk en een vrouwelijk hoofdpersoonage. Beiden zijn om de beurt focalisator en geven in hun vertelling van het verhaal aan dat hun huwelijk is doodgebloed na de dood van hun pasgeboren kindje. Vooral Peter is hierdoor seksueel gefrustreerd. Het verschil tussen Peter en Eva is dat Peter geen oplossing heeft om hun huwelijk van de sleur te bevrijden. Eva heeft die oplossing wel en gebruikt de nieuwe burens, Steef en Rebecca, om weer 'tot leven te komen', wanneer ze betrokken wordt bij hun seksuele handelingen. Wanneer Steef en Rebecca op een avond bij Peter en Eva op bezoek komen, grijpt Eva haar kans om het Peter betaald te zetten dat hij gestopt is met hun relatietherapie. Waar Peter bij is, laat Eva zich betrekken in een vrijpartij tussen Steef en Rebecca:

Als Peter me niet had gezegd dat hij gestopt was met de therapie dan was het misschien nooit gebeurd. Dan had ik [Eva] waarschijnlijk minder gedronken en Steef en Rebecca op tijd de deur uit gezet. Maar ik was boos, de hele avond, woedend dat hij was afgehaakt en daarom dronk ik zo belachelijk veel. Het is helemaal uit de hand gelopen, dat weet ik, maar het voelt niet zo. Integendeel, ik heb eindelijk het gevoel dat ik weer leef. (...) Ik heb geen spijt, hoewel ik dat natuurlijk wel zou moeten hebben. (...) Ik ben te ver gegaan, maar ik zal niet gauw vergeten hoe opgewonden ik was, hoe dwingend de drang om me helemaal te laten gaan. Ik heb seks nog nooit zo ervaren. (...) Ik was het vergeten. Seks was iets plichtmatigs geworden, een handeling die nu eenmaal moet gebeuren om een kindje te maken.<sup>91</sup>

Eva stelt hier dat deze seksuele handelingen met Steef en Rebecca ervoor gezorgd hebben dat ze zich weer levend voelt. Waar ze seks eerst als iets plichtmatigs zag om een kindje te maken, kan ze er nu weer van genieten, ook al is dit dan niet met haar echtgenoot. Ze kan nu in plaats van voor het ideaal van het moederschap of het plezier van haar echtgenoot, voor zichzelf kiezen.

### 3.3.2 Vermenging van progressieve en conservatieve denkbeelden

Het vrouwelijke hoofdpersoonage uit de literaire thriller deinst er dus niet voor terug om bepaalde feministische ideeën na te streven. Ze maakt haar eigen keuzes en komt op voor haar eigen individualiteit. In mijn theoretisch kader besprak ik dat het postfeminisme juist ook anti-feministische elementen bevat en dat deze vaak vermengd worden met de feministische. Dat de literaire thriller ook feministische en anti-feministische denkbeelden met elkaar verknoopt, zal ik illustreren door het eerder gebruikte fragment uit *De eetclub* nogmaals te bekijken.

Ik noemde eerder dat Karen vanuit een feministisch standpunt voor de 'werkende vrouw' pleit. Toch is dit standpunt enigszins bedrieglijk. Karen zegt bijvoorbeeld: 'Als je gelijkwaardig wilt zijn, moet je ook allebei wat inbrengen' en 'Degene die het geld verdient heeft vaak toch ook de

---

<sup>90</sup> Simone van der Vlugt, *Op klaarlichte dag* (Amsterdam: Anthos 2011), 164-165.

<sup>91</sup> Idem, 59.

macht'.<sup>92</sup> Hiermee beweert ze ook dat een vrouw, wanneer ze ervoor kiest huisvrouw te zijn, automatisch niet gelijkwaardig is aan haar man. In feite stelt ze dat gelijkwaardigheid bepaald wordt door hoeveel je inbrengt en lijken er geen andere gebieden te zijn waarop die gelijkwaardigheid ook bereikt kan worden. Dit voorbeeld illustreert hoe gecompliceerd de feministische elementen in het postfeminisme zijn. Hoewel Karen wijst op het belang van gelijkwaardigheid tussen mannen en vrouwen, definieert ze die 'gelijkwaardigheid' op een beperkte manier, namelijk in termen van gelijke macht. Hoewel financieel onafhankelijk willen zijn vooruitstrevend en feministisch is, gaat Karen hier voorbij aan het feit dat gelijkwaardigheid juist begint bij gelijkheid in identiteit. Karen zegt hier niet alleen dat ze werkt om onafhankelijk te zijn, ze stelt ook dat degene die het geld verdient, de macht heeft. Ze werkt dus ook om zich te meten aan haar man, om evenveel 'macht' te hebben, en daarmee maakt ze haar liefdesrelatie een machtsrelatie. Terwijl feministen deze machtsrelaties juist bekritisieren en onderuit proberen te halen.

In *De verbouwing* is ook Mathilde's gedachtegoed in feite een verknoping van feministische en anti-feministische denkbeelden:

Ik wist het,' zegt hij lachend. 'Jij bent een cool wijf. Hou ik van. Waar is die man van je?' De vraag. De eeuwige vraag die altijd aan de vrouw wordt gesteld en nooit aan de man. Mannen horen hier, vrouwen niet, tenzij ze met hun man zijn, of leuk op stap met vriendinnen. Ik ga nooit leuk op stap met vriendinnen, want ik heb ze niet. Geen tijd voor en ik ben er niet goed in. Ik stoot andere vrouwen af. Ze vinden me te direct, te koud misschien en te ambitieus. Dat had ik als kind al. Ik wilde leren, goede cijfers halen, ik vond school oprecht leuk en daar maak je geen vrienden mee. Als puber kreeg ik meer en meer een hekel aan mijn eigen soort. Het tutten, het zwelgen, het roddelen en het janken, walgelijk vond ik het. Hoe meisjes zichzelf als voetveeg voor de jongens wierpen en onmiddellijk alles wat belangrijk voor ze was lieten varen, ik kon me daar geen voorstelling van maken. Ik wilde slagen, arts worden, specialist, en dan wonen in zo'n villa als waar ik iedere ochtend langsfietsde op weg naar school.<sup>93</sup>

Dit citaat wijst in eerste instantie op een aanklacht tegen de vanzelfsprekendheid dat de aanwezigheid van de man belangrijker is dan die van de vrouw en dat vrouwen niet zelfstandig naar de kroeg zouden kunnen gaan tenzij dit gebeurt met hun man of vriendinnen. Ook uit het feit dat Mathilde altijd ambitieus is geweest, wilde leren, goede cijfers wilde halen en arts wilde worden, blijkt dat ze pleit voor vrouwen die zelfstandig zijn en hard werken. Toch zit er ook een uitgesproken anti-feministische kant aan deze passage. Hoewel Mathilde in eerste instantie opkomt voor de rechten van vrouwen, heeft ze tegelijk een hekel aan ze. Ze doet hier generaliserende, ronduit seksistische uitspraken over vrouwen en meisjes. In haar ogen zijn deze meisjes, behalve het meisje dat zij zelf was, allemaal hetzelfde en associeert zij ze bovendien met negatieve eigenschappen als 'tutten, zwelgen, roddelen en janken'. Mathilde belichaamt het postfeminisme hier letterlijk, aan de ene kant wil ze samen met alle andere vrouwen gelijk behandeld worden ten opzichte van mannen, aan de andere kant lijkt ze zich juist van vrouwen te willen distantiëren vanwege hun negatieve eigenschappen. Haar individualiteit ontleent ze hier dus niet alleen uit haar eigen ambitie, maar ook uit het feit dat zij zich 'beter' voelt dan de vrouwen om haar heen.

---

<sup>92</sup> Saskia Noort, *De eetclub* (Amsterdam: Anthos 2011), 33.

<sup>93</sup>Saskia Noort, *De verbouwing* (Amsterdam: Anthos 2010), 14-15.

### 3.4 Representatie; een herkenbare wereld met maakbare ‘meisjes’

In de literaire thrillers worden de vrouwelijke hoofdpersonen en de wereld om hen heen op een dergelijke manier gerepresenteerd dat het herkenbaarheid oproept bij de lezer. Deze herkenbaarheid wordt opgeroepen, doordat de lezer onder andere wordt blootgesteld aan herkenbare elementen van de Nederlandse samenleving, zoals bijvoorbeeld Nederlandse plaats- en straatnamen, merknamen en herkenbare producten. Het volgende citaat uit *Koorts* illustreert dit:

Met niet meer dan mijn tandenborstel, een pillenstrip en een schone onderbroek in mijn tas verliet ik ons ruime appartement aan de Johannes Verhulst. (...) Ik fietste langs de Cornelis Schuyt, over de Willemsparkweg via de Van Baerle en het Leidseplein naar de Jordaan, terwijl ik Ellen aan de telefoon had. (...) Ik rook het water van de grachten, de vette lucht van McDonald's, de sigaretten die gerookt werden, de uitlaatgassen van de scooters, het parfum van de opgedofte meisjes, ik voelde de hooggespannen verwachtingen, de energie van iedereen, maar vooral die van mezelf.<sup>94</sup>

Lezers die woonachtig zijn in Amsterdam zouden zich hier goed kunnen inbeelden hoe Dorien, het hoofdpersonage van *Koorts*, door de stad fietst. De grachten, het Leidseplein en de Jordaan zullen in ieder geval herkenning oproepen. Mocht dit niet het geval zijn, dan roept de ‘vette lucht van de McDonald's’ wel associaties op bij de lezer.

Deze herkenbaarheid maakt het de lezer gemakkelijk zich te verplaatsen in de wereld van het hoofdpersonage. Maar ook hoe het postfeministische subject woont, zich kleedt of gedraagt, moet herkenbaar zijn. Dit is ook het geval bij hoofdpersonage Julia in *Op klaarlichte dag*:

Julia woont in de Koninginnelaan, op de hoek van een rijtje opvallende vierkante woningen, voorzien van veel glas, wat ze een moderne uitstraling geeft. Het huis ligt prettig dicht bij het centrum en nog dichterbij haar werk. (...) Haar auto is zo'n beetje de enige vorm van luxe die ze zichzelf toestaat. Aan uitgaan heeft ze geen behoefte, de bioscoop trekt haar maar een of twee keer per jaar, ze rookt niet, drinkt matig. Welbeschouwd is er weinig waar ze haar geld aan opmaakt. Dat spaarzame gedrag heeft het haar ook mogelijk gemaakt om het vrij dure huis dicht bij het centrum te kopen.<sup>95</sup>

Hoewel de woning van Julia ‘opvallend’ is, staat het wél in een rijtje met dezelfde vierkante moderne woningen. Ze geeft weinig geld uit en een auto is al een luxe. Daarnaast gaat ze niet uit, rookt ze niet en drinkt ze matig. Julia is een vrouw zonder eigenaardigheden en is daarmee volkomen tevreden.

Ook de andere thrillers bevatten veel van dit soort herkenbare elementen: er zijn familiefeesten in hotels van *Van der Valk*, boodschappen worden gedaan bij Albert Heijn, baby's worden vervoerd in een Maxi-Cosi en krijgen potjes Olvarit te eten, een puberzoon verzet zich tegen zijn ouders door naar hardcore te luisteren en zijn gezicht te verbergen in een Feyenoordsjaal, iemand die haar gewone leven wil ontvluchten, neemt een huisje in *Center Parcs*, het nieuws wordt gevolgd via *RTL nieuws*, het achtuurjournaal en *Hart van Nederland*, en tot slot staat er vaak een kilometerslange file op de A13. Omdat deze voorbeelden voor zichzelf spreken heb ik de citaten waarin ze genoemd worden in *Bijlage C* geplaatst.

Tegelijkertijd wordt deze herkenbare wereld in het leven geroepen, omdat de personages deze juist willen ontvluchten. De herkenbaarheid brengt een bepaalde sleur met zich mee, een sleur waarin de beoogde lezer zich waarschijnlijk ook zal herkennen. Dit is bijvoorbeeld terug te zien in *Koorts*:

We [Dorien en Joost] leefden op de automatische piloot en deden de dingen omdat ze zo hoorden, omdat we midden dertig waren en het hoog tijd was serieus te worden, omdat we de VT Wonen lazen en we die grote keukens zo mooi vonden, en daarin hoorden nu eenmaal een stuk of wat kinderen en familieleden. (...) We deden hetzelfde als iedereen om ons heen

<sup>94</sup> Saskia Noort, *Koorts* (Amsterdam: Anthos 2011), 17.

<sup>95</sup> Simone van der Vlugt, *Op klaarlichte dag* (Amsterdam: Anthos 2011), 41.

van onze generatie, we leefden naar het plaatje toe. Er zou een baby komen. En een stationcar. De verhuizing naar de rustige buitenwijk. Een bakfiets. Nog een kind. Ik zou minder gaan werken en hij niet, want zijn inkomen was hoger.<sup>96</sup>

De herkenbare elementen als VT Wonen, de stationcar, de bakfiets en de verhuizing naar de rustige buitenwijk, worden hier ook aangehaald om te verklaren waarom Dorien een punt achter haar relatie met haar man Joost zet. Ze kan haar leven uittekenen en dat veroorzaakt in eerste instantie paniek, en de aanleiding voor een zoektocht naar spanning en sensatie. De spanning en sensatie die een lezer ook zoekt wanneer hij of zij een boek oppakt, een kleine vlucht uit dat dagelijkse herkenbare leven. Ook *De eetclub* speelt met het stereotiepe beeld van sleur en een uitgeblust huwelijk:

Ik vermoedde dat Hanneke ongelukkig was. Misschien hield ze wel niet meer van Ivo. (...) Hierover spraken we niet. We klaagden wel over onze mannen, maar dat ging altijd over het feit dat ze zo vaak weg waren, hun sokken naast de wasmand gooiden in plaats van erin, en dat ze de zorg voor de kinderen volledig aan ons overlieten. Veel dieper durfden we in onze gesprekken niet te gaan, uit angst dat onze huwelijken als ongelukkig te boek zouden komen te staan. En misschien ook omdat het uitspreken van onvrede, het toegeven dat onze huwelijken saai en voorspelbaar geworden waren, zou leiden tot het failliet van onze relaties en dus tot mislukking. Hoe treurig we soms ook werden van het idee dat we nooit meer overvallen zouden worden door verliefdheid, we nooit meer intens begeerd zouden worden, we tot ons tachtigste seks behoorden te hebben met die ene aan wie we trouw beloofd hadden en die ook droomde van een ander lijf, de gedachte alleen te eindigen, met een beetje alimentatie in een kleine huurwoning, was nog deprimerender. Dus zwegen we over onze twijfels en verlangens en raaskalden we liever over antirimpelcrèmes, leuke vakantiebestemmingen, de scheidingen van andere, minder geslaagde stellen en dat ons zoiets nooit zou overkomen.<sup>97</sup>

In deze passage vertelt het hoofdpersoonage Karen over haar gesprekken met haar beste vriendin Hanneke. Opvallend in haar bewering is de generalisatie en het cliché dat hun mannen 'hun sokken naast de wasmand gooiden in plaats van erin', en dat ze de zorg voor de kinderen aan hen overlieten. Het zijn clichés die nog helemaal aansluiten bij het idee van een traditionele rolverdeling. Hoewel er in *De eetclub* ook staat beschreven dat Hanneke een baan als binnenhuisarchitecte heeft en Karen vormgeefster is, zijn zij de enige die het huishouden verzorgen. Hun mannen zijn altijd weg voor hun werk, zij zorgen voor de kinderen en moeten hun man erop wijzen dat hij zijn sokken in de wasmand gooit.

Maar het geklaag en geroddel heeft hier ook een belangrijke functie. Het is namelijk een manier om de schijn op te houden. Het fungeert als een dekmantel die moet verhullen hoe erg de problemen in hun huwelijken werkelijk zijn. De zin 'veel dieper durfden we in onze gesprekken niet te gaan, uit angst dat onze huwelijken als ongelukkig te boek zouden komen te staan' legt vooral de nadruk op de angst dat de buitenwereld ziet dat hun huwelijken mislukkingen zijn. Angst om buiten de boot te vallen, niet normaal te zijn, lijkt nog erger dan een huwelijk dat saai en voorspelbaar is. Bovendien gaat Karen in deze innerlijke monoloog uit van de traditionele regels van het huwelijk, namelijk dat 'we tot ons tachtigste seks behoorden te hebben met die ene aan wie we trouw beloofd hadden'. Het hoofdpersoonage Karen voelt zich beperkt in haar vrijheid door haar eigen conservatieve ideeën die volgens haar als 'normaal' gelden. Het lijkt haast een logisch gevolg dat Karen in de loop van het verhaal aan deze conservatieve ideeën probeert te ontsnappen en op zoek gaat naar en minnaar bij wie ze zich wél intens begeerd kan voelen.

Wat hier van belang is, is dat deze conservatieve ideeën de wereld van de hoofdpersoonages in de thrillers eenvormig maken. Opvallend aan bovenstaand citaat is dat het hier een innerlijke monoloog van Karen betreft, maar dat Karen steeds in de wij-vorm praat. De passage begint met het

---

<sup>96</sup> Saskia Noort, *Koorts* (Amsterdam: Anthos 2011), 12.

<sup>97</sup> Saskia Noort, *De eetclub* (Amsterdam: Anthos 2011), 48-49.

vermoeden van Karen dat Hanneke ongelukkig is in haar huwelijk, maar dat wéét ze niet. Het is een vermoeden, want ze spraken er nooit over. Des te opvallender zijn de aannames die Karen doet. Ze beperkt zichzelf namelijk niet alleen met haar eigen conservatieve ideeën, ze projecteert die ook op Hanneke door in de wij-vorm te praten. Ze spreekt over 'onze huwelijken', waarbij ze er vanuit gaat dat Hanneke net als zij in dezelfde sleur zit, en net zo treurig wordt van het idee dat 'ze nooit meer overvallen zouden worden door verliefdheid'. Het hoofdpersonage leeft zelf niet alleen volgens haar conservatieve ideeën, ze projecteert die ook op de wereld om haar heen, waardoor alles en iedereen in die wereld hetzelfde wordt.

Homogenisering zorgt dus onder andere voor het effect dat het postfeministische subject en haar wereld herkenbaar worden. De lezer wordt betrokken bij een wereld die bestaat uit herkenbare elementen en thema's uit de hedendaagse Nederlandse samenleving. Er wordt een wereld gerepresenteerd waarin de hoofdpersonages er naar streven om zich te conformeren en normaal te zijn. Het wordt van de lezer verwacht dat hij dat ook doet.

Toch wordt gelijkvormigheid ook als een probleem ervaren, de hoofdpersonages in de literaire thrillers worstelen hier wel degelijk mee. Allen leven met de diepgewortelde angst dat ze niet in deze eenvormige wereld passen en dat ze er buiten vallen. In *De eetclub* had dat tot gevolg dat het hoofdpersonage haar eigen gevoelens ook op haar beste vriendin projecteerde, zodat ze maar niet de enige was.

Ook in *Koorts* heeft Dorien regelmatig het gevoel dat ze teveel afwijkt, omdat ze bijvoorbeeld niet van fysiek contact houdt. Wanneer Nick, de man op wie ze later verliefd wordt, haar hierop wijst, slaat ze haar ogen neer en is ze 'blij dat ze een zonnebril op heeft'. Hieruit blijkt wel dat Dorien zich schaamt voor het feit dat ze het niet prettig vindt om aangeraakt te worden. Dat is immers niet hoe het hoort volgens haar. Nick blijkt echter de vertrouwelijke, stabiele factor die haar gerust kan stellen met het feit dat ze juist heel normaal is: 'Het is geen afwijking, lieverd, jij bent een heel normale vrouw. Normaler dan je zelf denkt.'<sup>98</sup> Het aspect van 'normaal zijn' als geruststellende factor komt ook voor in *Close-up*:

Ik ben geen kind meer, geen puber met puisten en te lange armen die beschermd moet worden tegen de boze buitenwereld. Ik ben tweeëndertig, volwassen, ik heb een prima opleiding en baan en ja, ik ben misschien wel iets te dik – lelijk ben ik zeker niet. Daarbij: ik heb me nooit in de problemen gewerkt en dat zal ik ook nu niet doen. Ik zit alleen maar tijdelijk in een dip, wat vrij normaal is gezien de recente ontwikkelingen.<sup>99</sup>

Margot is net gescheiden van haar ex-man John en het feit dat hij haar heeft bedrogen met haar beste vriendin heeft een ingrijpend effect op haar zelfvertrouwen. Ze heeft er zelf voor gekozen een eind aan hun huwelijk te maken en is vertrokken om ergens anders een nieuw leven te starten. In bovenstaand citaat praat ze zichzelf moed in door te vertellen dat ze er mag zijn en dat ze goed voor zichzelf kan zorgen. Hieruit blijkt een sterk gevoel van individualisme, maar tegelijkertijd ook een vorm van onzekerheid, zoals de angst om te dik te zijn, die meteen moet worden ontkracht met het feit dat ze zeker niet lelijk is. Om zichzelf moed in te spreken, stelt ze zichzelf gerust met de dingen die normaal zijn: ze heeft een goede opleiding en een baan en de dip die ze heeft is zelfs normaal, want ze is net bedrogen door haar ex-man. Het feit dat Margot zichzelf hiermee gerust moet stellen, wijst erop dat dit een punt is waar ze mee worstelt. Zo is er in *Close-up* een aantal passages aan te wijzen waarin in Margot kampt met de onzekerheid over haar uiterlijk en gewicht. Tegen Leon, met wie Margot later een relatie krijgt, zegt ze bijvoorbeeld: 'Als ik nog meer aankom, moet ik mijn kleding kopen in winkels waar ze gespecialiseerd zijn in grote maten' en 'Ik heb het gevoel dat ik er niet meer bij hoor, snap je?'<sup>100</sup> Dit illustreert Margots angst om er niet meer bij te horen. Ze is bang dat ze buiten de boot valt als ze zoveel aankomt, dat ze naar een gespecialiseerde kledingzaak voor

---

<sup>98</sup> Saskia Noort, *Koorts* (Amsterdam: Anthos 2011), 121.

<sup>99</sup> Esther Verhoef, *Close-up* (Amsterdam: Anthos 2011), 28.

<sup>100</sup> Idem, 97.

grote maten moet en niet net als de massa haar kleding kan kopen in 'gewone' winkels. Opvallend is dat Leon haar geruststelt door te zeggen dat mannen toch geen dunne vrouwen willen:

Kerels worden niet wild van één meter vijftachtig lange, graatmagere modellen met een arrogante blik op hun uitgeteerde smoelwerk. Ze zien mannequins niet eens als vrouw. Het heeft niets met de werkelijkheid te maken, het is een illusie, kunst. Het merendeel van de mannen is dol op vlees, neem dat van me aan: heupen, borsten, billen. Houvast. Echte vrouwen. Geen hoekige karikaturen.<sup>101</sup>

Hoewel het conservatieve idee dat het erg is om 'anders' te zijn (namelijk dikker dan gemiddeld) geprobeerd wordt te doorbreken, komt daar weer een ander conservatief idee voor in de plaats. Het feit dat Margot zich door bovenstaande uitspraak gerust laat stellen, bevestigt het idee dat vrouwen hun uiterlijk moeten aanpassen aan wat mannen willen, zodat mannen er 'wild' van kunnen worden.

### 3.4.1 Eeuwige jeugd en een hernieuwde puberteit

Uit de voorbeelden die ik hierboven aanhaalde blijkt dat de hoofdpersonages strikte ideeën hebben over 'hoe het hoort' en ze zijn bang dat ze daar niet altijd aan kunnen voldoen. In *De eetclub* is Karen bang dat de buitenwereld erachter komt dat ze een slecht huwelijk heeft, in *Close-up* is Margot bang dat ze niet aan het schoonheidsideaal voldoet, omdat ze niet slank genoeg is. Gelijkvormigheid wordt in deze boeken dus ook als een probleem ervaren. Toch blijven ze die eenvormigheid produceren. Belangrijk hierbij is het aspect van 'jeugdigheid'. De hoofdpersonages in de literaire thrillers beschikken over een leeftijd die nog als relatief 'jong' kan worden beschouwd, hun leeftijden liggen tussen de 29 en 43 jaar. Alleen het hoofdpersonage Mathilde in *De verbouwing* heeft het over haar 'middelbare leeftijd'. Zoals ik al aangaf in mijn theoretisch kader ligt de focus in het postfeminisme vooral op het ideaal van een 'meisje' zijn en het 'meisjesachtig maken' van de populaire cultuur. Deze focus wordt volgens Imelda Whelean gedreven door de angst voor het ouder worden.<sup>102</sup>

Die 'meisjesachtigheid' wil ik eerst toelichten aan de hand van *Koorts*. Wanneer Dorien 'ontsnapt' is aan haar benauwende huwelijk, wordt ze aangemoedigd door haar losbandige vriendin Ellen om samen met haar een feestvakantie te houden op Ibiza. Hoewel Dorien aanvankelijk zichzelf in de weg zit, laat ze zich al gauw meeslepen naar een feestje. Wanneer zij zich omkleden, voordat ze bij een club naar binnengaan, beschrijft Dorien: 'We giebelen als schoolmeiden'<sup>103</sup> Dat staat hier niet toevallig. Ze gedragen zich immers als schoolmeiden. Ze kleden zich sexy, ze drinken, ze dansen en halen al feestend de nacht door:

De snoeiharde bas trilt in mijn buik. Ik voel me Alice in Wonderland, Sjakie in de Chocoladefabriek, Assepoester op het bal. (...) Ik sta weer op scherp, strak van de adrenaline en de endorfine, puur door de muziek. Euforie, geilheid, liefde, het is er allemaal weer. Zo leeg als ik een uur geleden was, zo jong en vol van leven voel ik me nu.<sup>104</sup>

Opvallend hier is dat Dorien zich hier vergelijkt met de helden uit kinderverhalen. Haar volwassen leven (onder andere haar clichématige huwelijk met Joost) heeft haar 'lege' gevoelens gegeven en niet het geluk gebracht dat ze zou willen hebben, maar nu ze zich zo voelt als een giebelende schoolmeid of als een kindheld lijkt ze wel die opperste staat van vrijheid te kunnen bereiken. Dorien lijkt hiermee ook de ideeën van Ellen die ik eerder besprak te omarmen, ze wil zich niet middelbaar voelen zoals hun moeders al waren op hun leeftijd. Dit 'jong zijn' gaat gepaard met adrenaline, endorfine, euforie, geilheid en liefde. Kortom: je jong voelen, maakt je levendig. Oud of

---

<sup>101</sup> Idem, 98-98.

<sup>102</sup> Imelda Whelean, "Appropriately: Postfeminist Discourses of Ageing in Contemporary Hollywood," in *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, red. Joel Gwynne en Nadine Muller (London: Palgrave Macmillan 2013), 78.

<sup>103</sup> Saskia Noort, *Koorts* (Amsterdam: Anthos 2011), 71.

<sup>104</sup> Idem, 73.

volwassen zijn en verantwoordelijkheid nemen, maakt je leeg.

Ik wil hier niet de nadruk leggen op het feit dat vrouwen van 35 zich niet mogen gedragen als schoolmeiden, dat zou immers pas echt leeftijdsdiscriminatie zijn. Wat ik hier vooral wil benadrukken is dat deze kenmerkende ‘meisjesachtigheid’ of ‘jeugdigheid’ al deze vrouwen gelijkvormig maakt. In *De eetclub* komt dit aspect op verschillende manieren aan de orde. Karen is samen met haar man Michel verhuisd naar een dorp in de Randstad, niet ver weg van Amsterdam. Ze moet zo erg wennen aan haar nieuwe omgeving dat dit bij haar associaties met de middelbare school oproept:

Het was hetzelfde knagende, ongemakkelijke gevoel dat ik had als puber op de middelbare school, te midden van mijn stralende, populaire vriendinnen: elk moment kon ik afgewezen worden, elk woord, elk gebaar, elke kritiek kon uitsluiting betekenen. In ruil voor een plek in de groep leverde ik mezelf in.<sup>105</sup>

Hier is het haar nieuwe omgeving die Karen zich ernaar laat gedragen om weer een puber te zijn. Om haar ‘nieuwe vriendinnen’ tevreden te stellen levert ze zichzelf in. Hier gaat het dus niet per se om ‘jeugdige’ willen zijn, maar Karen gedraagt zich uit onzekerheid zo, omdat ze bang is dat ze anders buitengesloten zal worden. Echter, is het weer een puber willen zijn ook hier een reden om te ontvluchten aan haar enigszins saaie of zelfs slechte huwelijk. Zo gaat Karen verderop in het verhaal op zoek naar de aandacht van een minnaar. Karen heeft - net als Dorien in *Koorts*, Mathilde in *De verbouwing*, Eva en Peter in *Nieuwe burenen*, Senta in *Blauw Water* en Margot in *Close-up* – te maken met een relatie waar geen spanning meer in zit, door de sleur die monogamie en het leven van alledag met zich meebrengt. De oplossing om dit als volwassenen te bespreken of om hier op een volwassen manier mee om te gaan blijkt echter uitgesloten. Karen gaat vreemd met de echtgenoot van een van haar ‘vriendinnen’ en wordt vervolgens halsoverkop verliefd op hem:

Ik hoorde weg te gaan. Terug naar huis en alles eerlijk op te biechten aan mijn man. Niet hier als een onzekere puber, met slappe benen en fladderend hart te wachten op Simon, hopen dat hij me nog één keer zou kussen, dat hij niet zou gaan zeggen dat hij spijt had van onze vluchtige vrijpartij in de schuur, dat het daarbij moest blijven en dat we het moesten vergeten, hoewel dit precies de tekst was die ik mezelf had voorgenomen te zeggen.<sup>106</sup>

Hoewel de overweging er is om dit als een volwassene aan te pakken en alles op te biechten aan haar man, kiest Karen er voor als een ‘onzekere puber’ te wachten op haar minnaar. Ook Senta in *Blauw Water* is een ‘verlegen tiener’ bij de man met wie ze vreemd gaat:

Hij keek recht bij haar naar binnen. Ik wil je, zei die blik. Ik hou van je. Dat is wel erg snel, vind je niet? antwoordden haar ogen. Meer tijd heb ik niet nodig. Verlegen als een tiener sloeg Senta haar ogen neer, maar niet voor die hem een antwoord hadden geseind. Hij schoof een bierviltje naar haar toe en ze schreef er haar telefoonnummer op.<sup>107</sup>

De postfeministische aspecten als jezelf tevreden stellen, het najagen van vrijheid en eigen keuzes maken worden hier dus gecompliceerder. Hoewel ze juist hun vrijheid nastreven en eigen keuzes maken, maken Dorien, Karen en Senta alle drie een keuze die hun zelfstandigheid of individualiteit juist ontkracht. Niet alleen worden zij in het maken van hun keuzes volledig beïnvloed door hun omgeving, maar kiezen zij er bovendien voor om zich als (verliefde) tieners te gedragen en geen verantwoordelijkheid te nemen.

Deze heropleving van jeugdigheid wordt daarnaast ook als een druk ervaren. De verhaalwerelden van *De verbouwing* en *De kraamhulp* worden gekenmerkt door het idee dat vrouwelijkheid bepaald wordt door ‘jeugdigheid’, ‘slankheid’ en ‘meisjesachtige frisheid’. Zoals ik in mijn theoretisch kader ook al aangaf worden romantische komedies in Hollywood hierdoor gekenmerkt en past dit volledig

<sup>105</sup> Saskia Noort, *De eetclub* (Amsterdam: Anthos 2011), 85.

<sup>106</sup> Idem, 133.

<sup>107</sup> Simone van der Vlugt, *Blauw water* (Amsterdam: Anthos 2008), 62.

in het postfeministische denkbeeld.<sup>108</sup>

Hoewel het hoofdpersonage van *De kraamhulp*, Didi, pas 29 is en dolblij met haar pasgeboren kind, maakt ze zich zorgen om haar relatie met haar man, nu haar lichaam een bevalling heeft moeten ondergaan. Hoewel ze graag een goede moeder wil zijn, wil ze absoluut geen traditionele moeder worden:

‘Ik ben juriste. Ik werk fulltime op een advocatenkantoor.’ Zachter voegde ze [Didi] eraan toe: ‘Ik wil niet zo’n moeder worden.’ ‘Wat voor moeder?’ ‘Zo’n vrouw die meteen verandert in een moederkloek nadat ze een kind heeft gekregen. Oscar en ik gingen voor de zwangerschap geregeld stappen en met vrienden naar danceparty’s en zo. Dat willen we gewoon blijven doen.’<sup>109</sup>

Dit citaat legt het postfeministische denkbeeld bloot dat Whelehan ook aanstipt. De afschuw die doorklinkt in het woord ‘moederkloek’ geeft precies weer dat moederschap gepaard kan gaan met het idee van verlies van seksuele uitstraling, maar ook van vrijheid. En dat is waar het hoofdpersonage zich hier absoluut van wil distantiëren. Didi krijgt hier echter wel degelijk mee te maken. Als gevolg van de bevalling heeft ze te maken met bekkeninstabiliteit waardoor het voor haar onmogelijk wordt om te lopen en ze volledig afhankelijk is van anderen. Zo gauw het kind er is, merkt ze dat Oscar haar niet meer op haar mond kust en niet meer knuffelt. Ze denkt al snel dat het aan haar aantrekkelijkheid en haar lichaam ligt dat hij is weggelopen van huis (hoewel hij in werkelijkheid is vermoord door de kraamverzorgster):

Didi pakte het glas van haar moeder en nam nog een slokje. ‘Ik krijg mijn hoofd niet stil, mama. Stel dat Oscar inderdaad is weggelopen? Hij wilde eigenlijk geen kinderen. En toen kwam ik kilo’s aan en kon ik ineens niet meer lopen. De ruzies...’<sup>110</sup>

Hoewel Mathilde in *De verbouwing* in haar werk als plastisch chirurg zelf bijdraagt aan het ideaalbeeld van vrouwen die eeuwig jong en mooi willen blijven, kijkt ze toch enigszins neer op vrouwen die denken dat hun geluk daarvan afhangt:

‘Misschien dat ik dan een nieuwe, lieve man vind,’ mompelt ze, meer tegen zichzelf dan tegen mij [Mathilde]. Hoeveel vrouwen heb ik wel niet op mijn operatietafel gehad die droomden van een nieuw leven, dat zijn aanvang zou nemen met een nieuw gezicht en nieuwe borsten? Die geloofden dat rimpels, haakneuzen en lipplooitjes hen van het geluk af hielden?<sup>111</sup>

Hoewel Mathilde zich hier distantieert van vrouwen die ‘jong’ en ‘mooi’ willen zijn is Mathilde zelf in werkelijkheid niet anders. Ze is trots op het feit dat ‘alles beneden haar kaaklijn’ echt is.<sup>112</sup> Tegelijkertijd schrikt ze regelmatig van zichzelf in de spiegel, omdat ze vindt dat ze er oud of niet mooi of fris genoeg uit ziet. Zo heeft ze het herhaaldelijk over zichzelf als een ‘uitgedroogde oude vrouw’ een ‘verzopen straatkat’ en iemand met ‘groeven in haar gezicht’ of met een ‘verdomd oud en verzuurd hoofd’. Het volgende citaat is hier ook een voorbeeld van:

Plens het koude water in mijn gezicht dat ik bestudeer in de spiegel. Het kille licht is meedogenloos. De groeven in mijn wangen lijken zich verdiept te hebben en rond mijn ogen

---

<sup>108</sup> Imelda Whelehan, “Appropriately: Postfeminist Discourses of Ageing in Contemporary Hollywood,” in *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, red. Joel Gwynne en Nadine Muller (London: Palgrave Macmillan 2013), 81-82.

<sup>109</sup> Esther Verhoef, *De kraamhulp* (Amsterdam: Anthos 2014), 25.

<sup>110</sup> Idem, 159.

<sup>111</sup> Saskia Noort, *De verbouwing* (Amsterdam: Anthos 2010), 66.

<sup>112</sup> Idem, 46.



vormen zich nieuwe rimpels. Zelfs mijn frons lijkt terug te komen, ondanks de botox, en de huid rond mijn kaken hangt slap. Afvallen is een ramp voor het gezicht.<sup>113</sup>

Dat Mathilde erg bang is om oud te worden en vooral bang is om er oud uit te zien blijkt wel uit deze voorbeelden. Ze is in feite net zo obsessief bezig met haar eigen uiterlijk als met dat van anderen, ook al laat ze dat naar de buitenwereld toe niet merken. Mathilde ziet zichzelf precies volgens het postfeministische denkbeeld dat ik al eerder in mijn theoretisch kader besprak. Ze ziet een 'ouder wordende vrouw die gekenmerkt wordt door verval en weezinwekkendheid.'<sup>114</sup>

De vrouwelijke subjecten die ik hierboven heb aangehaald ontleen hun identiteit aan de mate waarin zij vinden dat ze 'mooi' of 'jeugdig' zijn. Hoe dichter deze vrouwelijke subjecten bij de puberteit staan, zowel wat betreft hun gedrag als hun uiterlijk, hoe beter. Hoewel deze vrouwen zweren dat ze hun eigen keuzes maken en dit doen om alleen zichzelf tevreden te stellen, lijkt de wereld om hen heen hierbij een doorslaggevende rol te spelen. Het is maar de vraag of dit dan nog vooruitstrevend is.

### 3.4.2 Klasse

Een andere bevinding die in mijn lezing naar voren komt en op eenzelfde manier eenvormigheid illustreert, is het feit dat alle hoofdpersonages zich in een welvarende klasse bevinden. Geld speelt een prominente rol in een groot deel van de boeken, maar ook (dure) commerciële merken krijgen veel nadruk. In het volgende citaat uit *De eetclub* komt dit naar voren:

Eenzijdig verheugde ik [Karen] me erop, popelend als een kind, anderzijds voelde ik een soort verlamme angst als voor een examen. Ik bedacht hoe eenzaam ik geworden was, hoe graag ik gered wilde worden uit dit saaie bestaan van opstaan, kinderen naar school brengen, thuis werken, kinderen van school halen, racen naar de tennisclub en hockeytraining, boodschappen doen, koken, kinderen naar bed brengen, Michel bekeek thuis, tv kijken en weer naar bed. De hele dag was er de tinteling van nervositeit in mijn buik, een aangenaam jeukerig, opgewonden gevoel dat me van kapper naar schoonheidsspecialiste joeg en vervolgens de stad in, met Hanneke, die mij aanzette tot het kopen van een rode, gipsyachtige jurk, een met water gevulde push-upbeha en absurd hoge zwarte pumps. (...) Nooit eerder had ik zulke dure kleren gekocht, ik werd helemaal duizelig bij het afrekenen, en ook een beetje bang. In twee uur tijd had ik mijn maandinkomen erdoorheen gejaagd.<sup>115</sup>

Karen is uitgenodigd voor een feestje en ze hoopt dat dit de sleur in haar leven zal gaan doorbreken. Ook dit is weer iets wat 'hernieuwde jeugdigheid' oproept. Karen staat te 'popelen als een kind' en ze voelt een 'verlamme angst als voor een examen'. Ook hier wordt volwassenheid als negatief gerepresenteerd door de sleur die eruit voortvloeit. Het hieraan willen ontsnappen, maakt Karen onvolwassen en dit veroorzaakt het uitgeven van te veel geld. Karen is hier een consument die zich van kapper, naar schoonheidsspecialiste, naar kledingzaken begeeft. Dit bevestigt niet alleen haar focus op het uiterlijk, maar vooral het feit dat consumenten iets is, waarmee je jezelf tevreden kan stellen. (Overdadtig) consumenten bevredigt, ook al is het iets wat eigenlijk niet mag.

De personages in de literaire thrillers begeven zich in milieus waar het de gewoonte is om 'meer dan een modaal maandsalaris stuk te slaan' tijdens het uitgaan, om te bellen met hun iPhone's of te internetten op hun iPad. Ze wonen in een Vinex-wijk en rijden op een dure motor, gaan elke zomer drie weken op vakantie naar Italië, rijden in een Audi of een Porsche. Dit wordt ook geïllustreerd in *Bijlage D*. Opvallend vaak wordt in plaats van een gebruiksvoorwerp alleen het merk beschreven. Zo wordt in *De kraamhulp* het woord iPhone maar liefst veertien keer genoemd, alsof er

---

<sup>113</sup> Idem, 142.

<sup>114</sup> Imelda Whelean, "Appropriately: Postfeminist Discourses of Ageing in Contemporary Hollywood," in *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, red. Joel Gwynne en Nadine Muller (London: Palgrave Macmillan 2013), 90.

<sup>115</sup> Saskia Noort, *De eetclub* (Amsterdam: Anthos 2011), 54.

reclame voor wordt gemaakt. In alle gevallen had '(mobiele) telefoon' of 'mobieltje' ook kunnen volstaan. Dit specifieke benadrukken van dure merken moet bij de lezer ongetwijfeld herkenning oproepen en het suggereert tegelijkertijd dat het vanzelfsprekend is om dit soort producten in bezit te hebben. Deze personages leven in werelden waarin het vanzelfsprekend is dat men zich alles kan veroorloven. Deze teksten promoten het consumeren en alles in de verhaalwereld wordt hierdoor 'vermarktbaar'. Dit is, volgens Jess Butler, iets dat tekenend is voor het postfeminisme, waarin vrouwen aangemoedigd worden om zichzelf met het aanschaffen van producten tevreden te stellen.<sup>116</sup>

### 3.4.3 Eenvormigheid en de 'disarticulation' van de 'ander'

Zoals ik in het bovenstaande al aantoonde zijn de hoofdpersonages van de literaire thrillers dus subjecten, maar worden zij wel allemaal gerepresenteerd als jonge, mooie, heteroseksuele vrouwen. Deze eenvormigheid heeft gevolgen voor de representatie van iedereen die niet aan hetzelfde 'ideaalbeeld' voldoet, in de zin dat het ongelijkheid reproduceert. De jonge, blanke, heteroseksuele en hoogopgeleide vrouw wordt verkozen boven de vrouwen (en mannen) die dat niet zijn.

Uit mijn distant-reading van het corpus blijkt dat alle hoofdpersonages in het gehele corpus blank zijn. De nevenpersonages die focaliseren zijn daarnaast ook blank. Als er al personages van niet-Nederlandse afkomst voorkomen dan focaliseren deze niet of nauwelijks. Dit is een opmerkelijk feit, omdat de verhaalwerelden grotendeels zijn gesitueerd in grote Nederlandse steden, waar mensen van niet-Nederlandse afkomst niet zo weinig voorkomen als nu wel lijkt te worden gesuggereerd. Daarnaast zijn alle hoofdpersonages waar de lezer zich mee moet identificeren heteroseksueel. Wanneer er al een personage met een andere seksualiteit voorkomt, is deze seksuele voorkeur of een bevlieging of is het een 'afwijkende' eigenschap van een personage. Wat voor gevolgen dit heeft voor de representatie van de wereld waarin het postfeministische subject zich bevindt, wordt hieronder uiteengezet.

#### Etniciteit

Hoewel Dorien in *Koorts* uiteindelijk als 'giebelend schoolmeisje' het nachtleven van Ibiza is ingedoken, slaat haar humeur de volgende dag al snel om wanneer ze ontdekt dat ze Ellen tijdens het feesten is kwijtgeraakt. Ze start haar zoektocht samen met Nick, een 'charmante' man die ze de vorige avond heeft ontmoet. Tijdens haar zoektocht bevindt Dorien zich continu op vreemde, onveilige of zelfs angstaanjagende plekken. Wanneer Dorien denkt dat ze Ellen op het spoor is, komt ze terecht bij het 'Eyes Wide Shut feest', een feest dat overdag plaatsvindt op een afgelegen plek en waar iedereen gemaskerd rondloopt. Dorien en Nick bevinden zich nu beiden op onbekend terrein. Dat Dorien zich niet prettig voelt met deze vreemdheid blijkt uit het onderstaand citaat:

Vanachter de boom stapt een grote, zwarte man in een wit pak het pad op. Hij draagt een wit masker. Met trage, trotse tred komt hij op ons afgelopen. (...) 'Hi,' zegt Nick. 'I'm Nick Nightingale.' Hij schenkt de donkere man zijn allervriendelijkste lach. Ik lach met hem mee. De donkere man geeft geen krimp. (...) 'Mag ik uw autosleutels, de valet zal jullie auto parkeren. Over ongeveer vijf minuten haalt onze jeep jullie op.' Nick haalt de sleutel uit het contact en geeft ze aan de neger, die ze overhandigt aan een van de jongens. (...) 'Daar staan we dan,' zegt Nick en hij slaat een arm om me heen. Hij drukt een kus op mijn haren. 'Je kijkt als een verzopen konijn, meisje.' 'Nou ja, we staan hier in the middle of nowhere en hebben net de sleutels van de auto aan een volslagen vreemde gegeven... Wat is dit voor feest?' (...) Een zwarte landrover met geblindeerde ramen rijdt op ons af, hobbelen over het steile, onregelmatige pad en stopt dan voor ons. De neger opent de deur en we stappen in, samen

---

<sup>116</sup> Jess Butler, "For White Girls Only? Postfeminism and the Politics of Inclusion," *Feminist Formations* (2010): 44.

met de zes jongens uit de Seat, die een indringende dranklucht verspreiden met z'n allen. (...) De neger wenst ons 'a memorable party' en gooit het portier achter ons dicht.<sup>117</sup>

Opvallend aan dit citaat is het feit dat de enige donkere man die in het gehele boek voorkomt een 'neger' wordt genoemd. Op deze man na, zijn alle mannen die in het boek aan het woord komen van Nederlandse, Spaanse of Engelse afkomst. Hun huidskleur wordt niet vermeld, maar aan de hand van de beschrijvingen waarop hun huid verkleurt onder de zon ('sunkissed' en verbrand) valt te concluderen dat deze mannen blank zijn.

Vooraf opmerkelijk aan deze passage is dat de huidskleur van de man nadrukkelijk wordt vermeld. Deze passage beslaat nog niet één bladzijde en de specifieke herhaling van zijn huidskleur valt hierdoor erg op. De man verschijnt van achter een boom en wordt gefocaliseerd door Dorien, die hem beschrijft als een 'grote, zwarte man'. Vervolgens wordt hij, binnen het bestek van een bladzijde, nog twee keer aangeduid met 'de donkere man' en nog drie keer met 'neger'. Naast het feit dat de term 'neger' vaak gepaard gaat met een negatieve associatie, zegt deze frequente nadruk van de huidskleur van de man veel over de denkbeelden van Dorien. Immers, als er dan toch een verschil moest worden aangeduid had één keer al volstaan. Bovendien hoeven de blanke mensen met wie Dorien in aanraking komt niet te worden aangeduid met het adjectief 'blank'. Door een specifieke nadruk te leggen op de huidskleur van de man distantieert ze zichzelf van hem. Deze man wijkt af en dat is niet zomaar. Het gegeven dat Nick Dorien verteld dat ze eruit ziet als een 'verzopen konijn' geeft aan dat Dorien zich in deze situatie niet op haar gemak voelt. Ze staan in 'the middle of nowhere' en hebben bovendien 'net de sleutels van de auto aan een volslagen vreemde gegeven'. 'Een volslagen vreemde' met een 'afwijkende' huidskleur, van wie het gezicht afgeschermd wordt door een wit masker, die geen krimp geeft wanneer Dorien en Nick naar hem glimlachen en hen daarnaast in een auto met geblindeerde ramen wil zetten. Bovendien komt hij ook nog achter een boom vandaan. Al deze factoren worden uitgebreid beschreven om de lezer het gevoel te geven dat Dorien en Nick zich in een *unheimische* dan wel bedreigende situatie bevinden. Deze factoren hebben gemeen dat ze gevoelens van 'vreemdheid' oproepen. Uiteraard zijn dit soort factoren kenmerkend en noodzakelijk in een thriller. Problematisch is echter dat etniciteit net zo goed als 'the middle of nowhere' een bedreigende factor is en ingezet wordt om die gevoelens van 'vreemdheid' of abnormaliteit op te roepen, terwijl de verschijning van een donkere man voor Dorien, die zelf woonachtig is in de multiculturele stad Amsterdam, toch niet vreemd zou moeten zijn.

Ook alle andere hoofdpersonages zijn woonachtig in (een dorp vlakbij) een grote stad in Nederland. Zo begeven zij zich regelmatig in (de buurt van) steden als Amsterdam, Den Bosch, Roermond, Rotterdam of Amstelveen. Hoewel dit steden zijn die onder andere bekend staan om de grote verscheidenheid aan culturen, komen de blanke hoofdpersonages nauwelijks met deze mensen in aanraking. Sterker nog, hun directe contacten en relaties zijn uitsluitend andere blanke Nederlanders. In twee boeken komen er niet eens mensen van buitenlandse afkomst voor, zelfs niet op de achtergrond. Zowel in *Close-up* als *Blauw Water* lijken er alleen maar mensen van Nederlandse afkomst te wonen in Nederland.

*Op klaarlichte dag* is in een bepaald opzicht vooruitstrevender dan de andere thrillers, omdat het boek inspeelt op de problematiek rondom integratie. De thriller vestigt de aandacht op 'probleemwijken' waar de ruzies regelmatig hoog oplopen tussen mensen van Nederlandse en niet-Nederlandse afkomst. In de 'probleemwijk' Donderberg wordt een dubbele moord gepleegd op een blank echtpaar dat Geert Wilders aanhing. Al snel denkt het politieteam van Roermond, waar hoofdpersoon Julia ook deel van uitmaakt, dat het te maken heeft met discriminatie. Julia denkt dat het vooral een afrekening was in het criminele circuit:

Volgens mij speelt er meer dan discriminatie alleen,' zegt Julia. 'Je weet wat voor een wijk de Donderberg is. Het zou een afrekening kunnen zijn.' In de Donderberg wonen veel verschillende nationaliteiten bij elkaar, wat tot grote spanning leidt tussen de allochtone en

---

<sup>117</sup> Saskia Noort, *Koorts* (Amsterdam: Anthos 2011), 145.

de autochtone bewoners. Daarnaast zit er een criminele kern, waardoor het er altijd onrustig is.<sup>118</sup>

Hoewel 'andere' nationaliteiten niet uitgesloten worden van representatie in de thriller, komt het blanke hoofdpersonage nauwelijks met hen in aanraking. Alleen op het moment dat de politie denkt dat ze de moordenaar in deze 'probleemwijk' moeten zoeken, lijken er mensen in Roermond te wonen die van niet-Nederlandse afkomst zijn. Op het moment dat blijkt dat de moordenaar een blanke man is en heel ergens anders vandaan komt, komen 'andere' nationaliteiten niet meer in het boek voor. *Op klaarlichte dag* laat op deze manier het proces van disarticulation zien. In dit geval worden er twee culturele ruimtes van elkaar gescheiden. Aan de ene kant is er de 'probleemwijk' die voornamelijk bestaat uit personen van niet-Nederlandse afkomst en aan de andere kant is er de 'niet-problematische' wereld, die bestaat uit blanke Nederlandse personages. De lezer wordt alleen op de hoogte gebracht van interculturele contacten wanneer deze door het blanke personage gegeneerd worden, wanneer Julia bijvoorbeeld mensen in de probleemwijk moet ondervragen vanwege haar politie-onderzoek. Doordat mensen van niet-Nederlandse afkomst enkel voorkomen in deze setting, een probleemwijk waar de hoofdpersoon (en dus ook de lezer) het liefst zo ver mogelijk vandaan wil blijven, worden de afgebakende culturele ruimtes bevestigd en worden interculturele banden die niet direct noodzakelijk zijn, onmogelijk gemaakt.

Op het gebied van ruimte speelt disarticulation ook een belangrijke rol in *De kraamhulp*. De eerste (bij)personages met een niet-Nederlandse afkomst die in het boek voorkomen, worden gesitueerd in de volgende setting:

Het was niet de meest welvarende wijk in Den Haag. Massale galerijflats met daartussenin breed opgezette groenvoorzieningen. Gebouwd in de jaren zestig, zeventig, schatte Miriam, toen er in korte tijd heel veel mensen gehuisvest moesten worden. De wijk zag er onder een betrokken hemel wat troosteloos uit, wat nog werd versterkt door de grote, kalende bomen en veldjes met speeltoestellen waar geen kinderen speelden omdat er jongeren op scooters rondhingen.<sup>119</sup>

Ook in deze beschrijving wordt er herkenbaarheid opgeroepen met elementen uit de Nederlandse samenleving. De referentie naar de jaren zestig en zeventig roept associaties met de huisvesting van immigranten op en de meeste lezers zullen daarnaast een beeld hebben bij 'massale galerijflats'. Vanwege het feit dat de literaire thriller een voor de lezer zo herkenbaar mogelijke verhaalwereld moet schetsen is dit niet vreemd. Wat moet worden opgemerkt is het feit dat het hoofdpersonage de plek op een negatieve manier beschrijft. Het is 'niet de meest welvarende wijk in Den Haag' en de wijk straalt een zekere troosteloosheid uit. Deze negativiteit wordt opgeroepen, omdat dit een voormalige woonplaats is van de crimineel uit het boek, Hennequin. Aangezien Hennequin een negatief karakter is, is het logisch dat zij zich in ruimtes bevindt of heeft bevonden die dezelfde associaties oproepen. Het is daarom opmerkelijk dat deze 'negatieve ruimte' ook een van de weinige plekken is waar mensen met een niet-Nederlandse afkomst voorkomen:

Op nummer 276, Hennequins oude adres, woonde een Marokkaans gezin met jonge kinderen. De moeder sprak geen Nederlands. Miriam had de poging om met haar te communiceren al snel opgegeven – de kans dat deze vrouw Hennequin kende was immers niet zo groot. (...)De deur werd opgedaan door een Indonesische dame die zich voorstelde als Susi Tanardo. Ze was heel klein en tener, met een strak op haar achterhoofd vastgezette grijze knot. Susi vertelde dat ze hier al woonde vanaf 1976, toen deze wijk nog volop in ontwikkeling was.<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> Simone van der Vlugt, *Op klaarlichte dag* (Amsterdam: Anthos 2011), 29-30.

<sup>119</sup> Esther Verhoef, *De kraamhulp* (Amsterdam: Anthos 2014), 86.

<sup>120</sup> Idem, 88.

Deze twee vrouwen, die respectievelijk een Marokkaanse en Indonesische afkomst hebben, functioneren in het verhaal enkel als informant voor politieagente Miriam. Hoewel hun uiterlijk en persoonlijkheid nauwelijks beschreven worden, moet toch hun oorspronkelijke nationaliteit benadrukt worden, alsof dat al hun uiterlijkheden en karaktereigenschappen vangt. Ook hier is weer een strikte scheiding van culturele ruimte, de Marokkaanse vrouw en de Indonesische vrouw wonen niet alleen in een wijk die niet welvarend is, maar worden bovendien geassocieerd met de negatieve ruimte waar de hoofdcrimineel van het verhaal heeft gewoond. Het proces van disarticulation werkt hier op basis van een tegenstelling in het gebruik van ruimte. Mensen van niet-Nederlandse komaf bestaan wel, maar alleen op een plek die veel minder 'fortuinlijk' is dan die van de 'goede' hoofdpersonages met wie de lezer zich moet identificeren. De enige andere interculturele ontmoetingen die Miriam heeft, vinden plaats tijdens haar werk als politieagente, wanneer deze personen worden gearresteerd:

Er waren twee Polen betrappt terwijl ze de dieseltank van een vrachtwagen leeghaalden. De verdachten spraken geen woord Nederlands en zaten nu in gescheiden politievoertuigen te wachten tot ze zouden worden voorgeleid.<sup>121</sup>

Dit soort passages komen steeds terloops in de tekst voor en lijken enkel opgeschreven om Miriams werk als politieagente te verbeelden aan de lezer, bovendien komen deze personages nooit aan het woord en focaliseren ze ook niet:

Miriam wachtte op twee collega's. Ze hadden een Roemeen aangehouden die verdacht had rondgehangen bij een benzinestation. Na een korte ondervraging was besloten om zijn auto te doorzoeken en waren een paar zakken marihuana gevonden. De Roemeen moest worden voorgeleid, waarna hij op het bureau in de cel kon worden gezet.<sup>122</sup>

Het probleem in deze fragmenten is niet zo zeer dat mensen van niet-Nederlandse afkomst zich bezighouden met criminele activiteiten. Er komen immers genoeg criminelen voor die wel van Nederlandse afkomst zijn. Het gaat erom dat personen van niet-Nederlandse afkomst alleen voorkomen wanneer het blanke hoofdpersonage dit contact opzoekt en ten tweede, alleen gesitueerd worden in afgebakende culturele ruimtes, die bovendien negatief geladen zijn.

*Nieuwe burens* speelt zich af in een Vinex-wijk in de Randstad en de hoofdpersonages hebben alleen contact met mensen die van Nederlandse afkomst zijn. Het enige moment waarop er een soort van ontmoeting plaatsvindt met een andere nationaliteit, blijkt een hallucinatie te zijn die angst oproept bij het mannelijke hoofdpersonage Peter en zijn buurman Steef, met wie hij op stap is. Steef heeft tijdens de Bosnische oorlog, namens Nederland, in voormalig Joegoslavië gevochten en is daar getraumatiseerd van teruggekomen. Hierdoor heeft hij regelmatig last van paniekaanvallen waarin hij denkt dat hij wordt aangevallen door Joegoslaven. Dit gebeurt ook in de volgende passage, nadat Peter en Steef XTC hebben ingenomen:

Hij wijst op twee lange, brede jongens, die nors terugkijken. 'Wat is daarmee?' 'Die Joego's zitten achter me aan. We moeten gaan. Nu.' Hij duwt me [Peter] voor zich uit. Dwingende handen in mijn rug. Het lijkt alsof ik zijn gehijg boven de muziek uit hoor. Ik kijk om. Zie de Joego's niet meer. Mijn handen beginnen te trillen. Ik word ineens bang, heel bang. (...) Ik zie de tronies van de Joego's overal. Het is heel goed mogelijk dat ze ons buiten opwachten. We moeten opschieten. Waar is de uitgang?<sup>123</sup>

De XTC-pil is hier uiteraard een waarschijnlijke oorzaak voor de paniekaanval. Toch is het opvallend dat ook de hoofdpersoon, Peter, deze angst overneemt. Hij heeft immers geen traumatische ervaring en heeft niet in die oorlog hoeven vechten. Uit het feit dat Peter in het hele boek alleen in aanraking

---

<sup>121</sup> Idem, 13.

<sup>122</sup> Idem, 157.

<sup>123</sup> Saskia Noort, *Nieuwe burens* (Amsterdam: Anthos 2011), 118.

komt met mensen van een Nederlandse afkomst, kan er geconcludeerd worden dat iemand met een andere etniciteit vreemd voor hem is. Wederom speelt etniciteit hier dus weer een rol bij het oproepen van vreemdheid en angst.

In het volgende citaat is etniciteit vooral een punt van distantiëring:

Voor ons loopt een oude vrouw de weg op, gevolgd door een kudde schapen. Traag bewegen ze zich voort. Voor haar is het leven eenvoudig. De schapen moeten van A naar B. Ze kijkt niet naar de jeep, negeert het feit dat dit een gevaarlijke weg is. In haar wereld bestaan onze problemen niet. We remmen af tot we stilstaan. Samen staren we naar de mekkerende kudde. De vrouw draagt grote gouden hangers in haar oren. 'Dat is haar kapitaal,' zegt Nick. 'Daarmee verzekert ze zich van goede zorg en een fatsoenlijke begrafenis.' Ze steekt een breekbare arm naar ons op en drijft met de stok in haar andere hand de schapen voor zich uit. Als ze overgestoken zijn, geeft Nick gas en we rijden weer, door een wolk van schapenlucht de stad tegemoet.<sup>124</sup>

In dit citaat distantieert Dorien zich van deze vrouw door te stellen dat haar leven wel eenvoudig zal zijn, simpelweg omdat ze een kudde schapen 'van A naar B' moet brengen. Dorien lijkt deze vrouw, hoewel zij voor haar slechts een onbekende voorbijganger is, toch zoveel inzicht te hebben in wereld dat ze op basis van deze situatie kan stellen dat deze vrouw niet dezelfde problemen heeft als Nick en Dorien. Ook hier doet zich disarticulation voor. Nick en Dorien bekijken deze vrouw vanuit een westerse superioriteit: deze vrouw heeft een simpel leven, want ze hoeft zich alleen maar zorgen te maken om haar schapen. Nick en Dorien, zittend in hun afremmende Jeep, hebben de echte problemen. Terwijl deze oude vrouw een oorspronkelijke bewoner van het eiland is, wordt zij neergezet als de vreemde, terwijl Nick en Dorien, beiden van Nederlandse afkomst, alwetend lijken te zijn. Bovendien distantieert Nick zich van haar doordat hij wijst op het feit dat deze oude vrouw haar kapitaal niet, 'zoals het hoort', op de bank heeft staan, maar bij zich draagt in de vorm van gouden oorbellen.

### **Seksualiteit**

Deze 'vreemdheid' uit zich naast etniciteit ook op het gebied van seksualiteit. De hoofpersonen van alle literaire thrillers die ik heb onderzocht, zijn of raken in deze boeken allemaal verwickeld in een heteroseksuele relatie. Een 'andere' seksuele voorkeur komt nauwelijks voor. Ook dit is een gevolg van disarticulation, omdat alle seksualiteit hier beperkt wordt tot heteroseksualiteit en het is niet mogelijk om die grens over te gaan.<sup>125</sup>

*Koorts*, *De kraamhulp* en *Nieuwe burens* zijn de enige boeken waarin naast heteroseksualiteit ook een andere seksualiteit voorkomt. In *Koorts* wordt een 'andere' seksualiteit slechts even aangestipt. De enige homoseksueel die in het boek voorkomt, komt niet eens aan het woord, hij wordt enkel genoemd door Ellen. Wanneer Dorien vraagt over wie ze het heeft zegt Ellen: 'Stu is mijn gay partyfriend en tevens Ibiza-expert.'<sup>126</sup> Homoseksualiteit bestaat dus wel, maar bestaat net als de 'andere etniciteit' alleen in een afgebakende ruimte, die ver van het hoofdpersonage af staat. Het lijkt in dit citaat bovendien eerder een kenmerkende karaktereigenschap dan een geaardheid. Ook komt er een transseksueel voor in *Koorts*. Deze transseksueel is tevens een slachtoffer van de seriemoordenaar in dit verhaal en het object van focalisatie in het volgende citaat:

Dit is niet eens een vrouw. Dat maakt hem nog razender. Hij ziet weer voor zich hoe dit wezen op hem afkwam onder water, hoe hij even een prikkeling voelde. Borsten en een pik.

---

<sup>124</sup> Saskia Noort, *Koorts* (Amsterdam: Anthos 2011), 135.

<sup>125</sup> Angela McRobbie, *The aftermath of feminism; gender, culture and social change* (Londen: Sage Publications Ltd., 2009), 26.

<sup>126</sup> Saskia Noort, *Koorts* (Amsterdam: Anthos 2011), 32.

Wat denkt deze figuur wel? Dit eiland wordt verziekt. Het is de grootste open inrichting ter wereld.<sup>127</sup>

Hoewel Dorien het vaakst focaliseert in *Koorts* en het chronologische verhaal verteld, zijn er ook twee kleinere personale perspectieven. Deze perspectieven zijn schuingedrukt gemaakt en worden door het grotere verhaal van Dorien heen geweven. In één van deze perspectieven is Ricardo de focalisator. Aan het begin van het boek heeft hij echter nog geen naam en wordt hij aangeduid met 'hij'. Het is al vanaf begin af aan duidelijk dat hij de 'crimineel' is, maar zijn verhaallijn komt pas later in het boek samen met dat van Ellen en Dorien. Deze moordenaar uit regelmatig zijn misogyne denkbeelden en is er steeds op uit om vrouwen te verleiden, zodat hij ze op een afgelegen plek kan verkrachten en vermoorden. In bovenstaand citaat komt Ricardo erachter dat hij te maken heeft met een transseksueel, die hij 'het wezen' noemt. Hoewel Ricardo teleurgesteld is dat deze vrouw geen 'echte' vrouw is, gaat hij door met zijn plan. Hij verkracht haar terwijl ze onder verdoving is en duwt haar ten slotte van het balkon. Opvallend aan deze passages is dat deze transseksueel een slachtoffer is en blijft, zonder dat ze een naam krijgt of een stem, want ze treed niet sprekend op. Ze is slechts een object van de lusten van de seriemoordenaar.

Daarmee is ze echter niet helemaal verdwenen, want het moment dat deze vrouw door Ricardo van het balkon wordt gegooid, ziet Ellen alles gebeuren. Ricardo heeft dit meteen door. Hij doet alsof hij zich over haar wil ontfermen en lokt haar mee naar zijn boot, waarna alle echte ellende pas begint. Bovendien leidt de dood van deze transseksuele vrouw, Dorien naar het goede spoor om Ellen te vinden:

'Vanochtend vroeg is er een meisje van het balkon gesprongen, in een hotel vlak bij de Pacha.' Het donkere meisje fluistert nu. 'Het gebeurt bijna iedere twee weken nu... Dat kan geen toeval meer zijn.' Het blonde meisje slaat haar handen voor haar mond. 'I'm sorry,' zegt het donkere meisje en ze wrijft even over mijn schouder. 'Ik wil je niet bang maken. Het meisje dat van het balkon sprong was een trans. Ik neem aan dat jouw vriendin geen trans is...' Een trans. Geen idee waar ze het over heeft. 'Een transseksueel. Ofwel een man met borsten.' Nee. Godzijdank nee. Ik schud driftig mijn hoofd, maar mijn ongerustheid verdwijnt niet.<sup>128</sup>

De dood van de transseksuele vrouw komt ter sprake wanneer Dorien aan willekeurige voorbijgangers vraagt of ze Ellen hebben gezien. De uitspraak 'Het meisje dat van het balkon sprong was een trans. Ik neem aan dat jouw vriendin geen trans is...' roept vragen op. Waarom doet dit meisje dat Dorien niet kent die aanname? Opvallend is daarnaast dat Dorien met de term 'trans' niet begrijpt wat er wordt bedoeld. Dit getuigt van het feit dat Dorien niet erg op de hoogte is van een 'andere' seksualiteit. Blijkbaar bestaan er geen transseksuelen in Doriens leven, maar ook de verduidelijking van het meisje geeft niet aan dat zij er wel erg in thuis is. Immers, 'Een man met borsten' is een ongenueanceerde beschrijving voor iemand die zijn of haar sekse operatief wil laten veranderen, omdat zijn of haar genderidentiteit daar niet bij past. 'Een man met borsten' sluit niet alleen de vrouw-naar-man-transseksuelen uit, maar maakt haar ook meteen een rariteit zoals vroeger in het circus voorkwam, zoals bijvoorbeeld 'de vrouw met de baard'. In dit licht kan de laatste zin van dit citaat opeens ook anders geïnterpreteerd worden. 'Nee. Godzijdank nee,' wordt niet hardop uitgesproken door Dorien en het is moeilijk te zeggen of dit daarom een reactie is op het feit dat het 'godzijdank' niet haar vriendin was die van het balkon is gesprongen, of dat het eigenlijk een reactie is op het feit dat haar vriendin 'godzijdank' geen transseksueel is.

In *De kraamhulp* doet moordnares en focaliserend hoofdpersoonage Hennequin zich voor als heteroseksueel. Ze trouwt met mannen om hun geld, verricht seksuele handelingen bij mannen om iets gedaan te krijgen, maar voelt zich eigenlijk het prettigst tijdens een intiem moment met haar

---

<sup>127</sup> Idem, 77.

<sup>128</sup> Idem, 169.

Thaise masseuse, Mali. Niet alleen is Mali een van de weinige personages met een 'andere' afkomst in dit boek. Ze wordt bovendien op een stereotyperende manier neergezet:

Ze [Hennequin] werd meteen doorgeschakeld naar de voicemail, die Mali in gebroken Engels had ingesproken: 'Sorry I am not to reach for the weekend. From Monday you can contact me. Leave message or send e-mail malithaimassage-at-hotmail-dot-com.'<sup>129</sup>

Mali spreekt niet alleen gebrekkig Engels, ze wordt bovendien betaald voor zowel haar massagediensten alsook voor seksuele handelingen:

Mali was zonder woorden doorgedrongen tot haar wezen, haar zachte kern. Ze maakte contact met haar op een manier die zo intens was dat het haar steeds opnieuw overviel en ontroerde. Hun lichaam en geest werden met elkaar verbonden. Hennequin was niet alleen. Ze huilde geluidloos. Dit was de laatste keer dat ze Mali zou zien. Ze zou willen dat ze haar kon meenemen. Ze zou haar vreselijk gaan missen. 'You want happy end, Henneken?' vroeg Mali zacht. Haar slanke hand gleed al over Hennequins buik naar beneden. 'Yes, please,' fluisterde Hennequin, en ze sloot haar ogen.<sup>130</sup>

Hoewel Hennequin meer voor Mali lijkt te voelen, is hier geen sprake van een volwaardige en gelijkwaardige relatie. Mali krijgt betaald en stelt zich daarvoor dienstbaar op. Dat Hennequin zich geestelijk ook met Mali verbonden voelt komt maar van een kant. De geestelijke en lichamelijke gevoelens die Hennequin voor Mali heeft, maken haar nog meer een buitenbeentje dan ze al was. Biseksualiteit lijkt hiermee - omdat het niet verder wordt uitgewerkt en slechts een sporadische gebeurtenis is- alleen maar te bevestigen dat het iets 'vreemds' is.

Ook de biseksuele handelingen die in *Nieuwe Buren* voorkomen lijken te worden neergezet om die 'afwijkendheid' op te roepen. In *Nieuwe Buren* bevinden hoofdpersonen Peter en Eva zich in een relatiecrisis en proberen ze de sleur van hun uitgebluste huwelijk te doorbreken met behulp van hun buurman en -vrouw, door aan 'partnerruil' te doen. Volgens hun burens is dit een 'bevrijdende manier van leven', omdat het 'onmogelijk is een monogaam seksleven spannend te houden.'<sup>131</sup> Tijdens de avond waarop de 'partnerruil' plaatsvindt, raakt Eva met Peter en Rebecca 'die niet vies is van andere vrouwen' in een trio verwickeld:

Wat me bijblijft van dit triootje, het eerste en waarschijnlijk het laatste in mijn leven: dat je bij alles wat je doet moet nadenken. (...) Ik kan mezelf er niet in verliezen. Ik ben me bewust van al mijn handelingen, van mijn onervarenheid, en laat het initiatief over aan Rebecca. (...) Ik zoek in mezelf naar opwinding, maar het gaat allemaal veel te mechanisch voor mij. (...) Hier heb ik van gedroomd, maar nu het werkelijk gebeurt, heb ik het gevoel alsof ik bij de gynaecoloog ben.<sup>132</sup>

Uit bovenstaande citaten blijkt ook hier de 'abnormaliteit' van biseksuele handelingen. Hoewel de burens, Steef en Rebecca, graag benadrukken dat het de normaalste zaak van de wereld is om van partner te wisselen, beloven ze ondertussen 'geestelijk trouw' aan elkaar te blijven.<sup>133</sup> Samenleven in een heteroseksuele relatie is de norm en de seksuele handelingen tussen Rebecca en Eva zijn eerder een uitspatting en een zoektocht naar spanning, die Eva bovendien niet ervaart als het eenmaal zover is.

---

<sup>129</sup> Esther Verhoef, *De kraamhulp* (Amsterdam: Anthos 2014), 93.

<sup>130</sup> Idem, 160.

<sup>131</sup> Saskia Noort, *Nieuwe burens* (Amsterdam: Anthos 2011), 70.

<sup>132</sup> Idem, 138.

<sup>133</sup> Idem, 69.



### 3.5 Feminisme zonder inhoud?

Ik schiet in mijn ochtendjas en maak Thom wakker. Een woedende kreun is zijn antwoord. In de kleine douchecabine scrub ik mijn gezicht, was mijn haar, scheer mijn oksels, benen en bikinilijn met haastige gebaren. Waarom mag Joost weten.<sup>134</sup>

In dit citaat uit *De verbouwing* wordt nauwkeurig beschreven dat Mathilde haar haar en gezicht wast en haar lichaamsbehandling wegscheert. Ze weet alleen niet waarom. Dit kan op twee manieren worden opgevat. Mathilde heeft een slecht huwelijk met Rogier, ze slapen niet meer bij elkaar in bed en de intimiteit is ver te zoeken. Toch scheert ze haar lichaamsbehandling, maar ze weet niet waarom. Ze heeft immers geen man meer die dit te zien krijgt.

De tweede interpretatie ligt minder aan de oppervlakte. Door de invloed van haar werk in de schoonheidsindustrie is haar gedachtegoed in dergelijke mate aangepast, dat Mathilde zich automatisch naar de idealen van deze industrie heeft geconformeerd: alsof ze gedreven wordt door een instantie van buitenaf die een vrije wil onmogelijk maakt, lukt het haar niet te ontsnappen aan de gelijkvormigheid. Met haar schone, frisse, niet-harige uiterlijk omarmt ze het postfeministische subject en ze zet haar eigen individuele mening buitenspel. Deze laatste interpretatie van dit citaat is uiteindelijk tekenend voor de literaire thriller in haar geheel. Deze paragraaf toont het onvermogen van de vrouwelijke hoofdpersonages aan om niet weer in clichés te vervallen. Daarnaast wordt er besproken wat er in het postfeminisme van de literaire thriller nog overeenkomt blijft aan oorspronkelijke feministische idealen.

#### 3.5.1 De 'vrijwillige' keuze voor het moederschap en het gezin

Eerder in deze scriptie illustreerde ik al hoe Mathilde in *De verbouwing* haar individualiteit en zelfstandigheid ontleent aan haar beroep als plastisch chirurg. Dat dit enigszins de oorzaak is voor haar doodbloedende huwelijk en dat ze weinig tijd heeft voor haar puberzoon neemt ze daarbij voor lief. Haar zoon verwijt haar dit echter wel, wanneer hij zegt: 'Normale moeders maken brood klaar voor hun kinderen'. In eerste instantie trekt Mathilde zich hier niets van aan, ze heeft dit lang geleden al geaccepteerd. Ze laat indirect aan de lezer weten: 'Dat ik geen normale moeder ben, heb ik al jaren geleden geaccepteerd. Geen normale moeder, geen normale vrouw, geen normale echtgenote.'<sup>135</sup> Mathilde is in dit opzicht vooruitstrevend omdat ze voor zichzelf en haar carrière heeft gekozen. Ze is daarbij trots dat ze zich heeft omringd met haar 'liefste collega's, uitsluitend vrouwen' en geeft aan 'dat het een droom is die uitkomt'. Ook vindt ze het heerlijk 'bevrijd te zijn (...) van (...) mannelijke, hanige collega's en hun paternalistische gedrag.'<sup>136</sup>

Toch blijkt dat ze het niet volhoudt om in haar eentje de praktijk te beheren en om er voor te zorgen dat haar huis verbouwd wordt. Al snel blijkt dat een uitspraak die ze eerder deed - het feit dat ze 'het godverdomme allemaal alleen [moet] doen' en dat ze iemand zoekt die haar 'de hand reikt' en haar 'uit deze modderpoel trekt', de waarheid te worden.<sup>137</sup> Ze neemt geld aan van Johan, een flirt van vroeger. Met het geld van Johan hoopt ze zowel de financiën voor de verbouwing van haar huis, als voor haar praktijk op orde te krijgen. Tegelijkertijd ontsnapt ze even aan de sleur van haar huwelijk, omdat ze een affaire begint met Johan:

Zonder het antwoord af te wachten gooit hij [Johan] zijn zwarte, smalle instappers uit en strekt zijn lange benen. 'Zo, dat is beter. Doe jij dat ook maar. Hup. Uit met die krengen.' Ik schop mijn pumps uit en verbaas me over het gemak waarmee ik zijn bevelen opvolg. Kennelijk vind ik het prettig dat iemand anders voor me denkt.<sup>138</sup>

---

<sup>134</sup> Saskia Noort, *De verbouwing* (Amsterdam: Anthos 2010), 59.

<sup>135</sup> Ibidem.

<sup>136</sup> Idem, 60.

<sup>137</sup> Idem, 50.

<sup>138</sup> Idem, 97-98.

Hoewel Mathilde eerder nog aan gaf dat ze niets moet hebben van paternalistische mannen, vindt ze het nu opeens prettig dat een dominante man haar dingen beveelt en voor haar denkt. Ze bewondert hem, want hij is 'ongegeneerd, niet bang te falen en dominant. Johan is een man die neemt en daar verder geen doekjes om windt. En dat vind ik onweerstaanbaar.'<sup>139</sup>

Dit staat bovendien in groot contrast met haar depressieve echtgenoot Rogier, die volgens haar zijn mannelijkheid is kwijtgeraakt: 'Ik zou hem toe willen schreeuwen: wat wil je van mij, slappeling? Ik heb je alles al gegeven. Wat wil je in godsnaam nog meer? Wees een man!'<sup>140</sup> In dit soort uitspraken komt het postfeminisme duidelijk naar voren, omdat het de heropleving van het seksuele verschil tussen mannen en vrouwen aanduidt. Mathilde accepteert de depressie van haar man, en de bijbehorende gevoelens die hij daarbij uit, niet. Ze ziet de 'ware' of 'authentieke' mannelijkheid in Johan, een man die dominant is en door zijn libido gedreven wordt. Tegelijkertijd eigent Mathilde zichzelf langzaam de objectrol toe die ze in eerste instantie niet wou hebben:

Hij streelt mijn haar en glijdt met zijn vinger langs mijn hals naar mijn borsten. Zijn aanrakingen voelen vertrouwd, alsof we elkaar al jaren beminnen. Hij knoopt mijn jurk los en begraaft zijn hoofd tussen mijn borsten. Ik laat me gaan.<sup>141</sup>

Mathilde neemt zelf geen initiatief in deze scène, ze ondergaat letterlijk de aanrakingen van Johan en wordt ondanks het feit dat zij degene is die focaliseert toch het object van zijn verlangen. De lezer wordt hier in feite gemanipuleerd. Het lijkt alsof Mathilde degene is die de 'macht' heeft over de situatie, omdat zij focaliseert. In feite is dit een conservatief beeld, waarin de man al het initiatief neemt en de vrouw degene is die alles gelaten ontvangt.

Toch blijkt haar affaire met Johan al gauw een vergissing waarmee ze 'gevaar' over zichzelf en haar zoon afroept. Johan blijkt een crimineel, die haar met geld en het uiteindelijke kidnappen van haar zoon probeert te chanteren. Wanneer ze hierdoor verder van haar zoon verwijderd raakt, realiseert Mathilde zich dat zij dat zelf veroorzaakt heeft, omdat ze alleen streefde naar haar eigen geluk:

Ik ben een slechte moeder geweest, het afgelopen jaar. Ik vraag me af of ik ooit een goede moeder was. Een goede moeder had hem een broer of zus geschonken, zodat hij niet zo alleen stond tegenover twee hardwerkende ouders. Een goede moeder was gaan vechten voor haar huwelijk, in plaats van het lafhartig te ontvluchten zonder keuzes te maken.<sup>142</sup>

Waar Mathilde eerst nog accepteerde dat ze 'anders' was en niets wilde horen over het feit dat ze thuis moest zijn voor haar man en zoon, heeft ze nu spijt dat ze zich zo aan haar eigen carrière en aan haar eigen verlangens heeft overgegeven. In wat volgt worden Mathilde en haar gezin gestraft voor haar zoektocht naar zelfstandigheid, spanning en sensatie, wanneer Johan zich ontpopt als een ware crimineel. Het lukt Mathilde echter niet om zichzelf uit die situatie te redden. Het is haar eigen zestienjarige puberzoon die het grootste probleem oplost, door Johan dood te schieten:

En op de grond, te midden van een grote plas bloed, zit mijn zoon te rillen en te stamelen dat het wel moest, mam, het kon niet anders, hij was gek, totaal gek, mam, echt, ik weet wel dat ik weg moest blijven van jou, maar ik hoorde hem schreeuwen, mam, kom maar niet dichterbij, mam en ik had jou ook bijna neergeschoten, mam, ik was zo bang, ik dacht, mam, dat er nog een rondliep... Het wapen heeft hij nog in zijn hand en naast hem ligt Johan op zijn buik, zijn benen in een vreemde kronkel, zijn ene arm onder hem, in zijn andere hand een wapen.<sup>143</sup>

---

<sup>139</sup> Idem, 111.

<sup>140</sup> Idem, 34.

<sup>141</sup> Idem, 101.

<sup>142</sup> Idem, 116.

<sup>143</sup> Idem, 220.

Toch leidt dit ook tot een gevoel van bevrijding voor Mathilde. Ze beseft dat ze al die tijd gevangen zat in haar huwelijk met een depressieve man en helemaal niet zo zelfstandig en vrij was als ze eerst wou geloven. Wanneer de verbouwing van het huis uiteindelijk af is, beseft ze dat het huis 'bevrijd [is] van die zware, beklemmende deken van zijn depressie en van de spanningen.'<sup>144</sup> De worstelingen met haar depressieve echtgenoot, haar vreemdgaan met Johan en het ontsnappen aan de dood, waren noodzakelijk voor Mathilde om zich te realiseren dat een goede moeder zijn, het allerbelangrijkste is. Hierop volgt het gelukkige einde van het boek: 'Ik lach naar de stralende zon en naar mijn zoon die het pad oprijdt met zijn grote, onhandige lijf. Hij zwaait en ik zwaai en ben dankbaar, zo dankbaar dat we elkaar weer gevonden hebben.'<sup>145</sup>

In een bepaald opzicht breekt Mathilde dus met de traditionele waarden van het huwelijk en kiest ze bewust voor een scheiding die haar onafhankelijkheid moet symboliseren. Echter, ze weet niet hoe ze die bevrijding moet opvullen en vervalt daarom toch weer in een cliché: de traditionele rol van het moederschap. Bovendien moet hierbij worden opgemerkt, dat zij de enige is die de rol van het ouderschap opeist. Rogier begint een relatie met Marzena en heeft in zijn mannelijkheid ook een verandering doorgemaakt, maar hij komt aan het eind van het boek niet meer voor. De rol voor het vaderschap komt hij niet opeisen. Ook het conservatieve idee dat vrouwen het belangrijkste zijn in het opvoeden van en zorgen voor hun kind en dat mannen hier eigenlijk geen rol bij spelen, wordt hiermee bevestigd.

De hernieuwde keuze voor het moederschap staat ook centraal in andere boeken. In *De kraamhulp* is Didi vooral bang dat ze een slechte moeder is, omdat ze vanwege haar bekkeninstabiliteit (die veroorzaakt is door de bevalling) niet goed voor haar kind kan zorgen. Het idee dat het 'moederzijn' in de natuur van de vrouw zit, staat in dit boek vooral centraal. Eerder gaf ik aan dat Didi zelf werkt als juriste en absoluut geen 'moederkloek' wil worden. Tegelijkertijd denkt ze dat ze beter voor haar kind kan zorgen dan haar man, omdat ze instinctief denk te voelen dat haar kind honger heeft. Zo wordt er bijvoorbeeld beschreven: 'Het was alsof ze een onzichtbaar lijntje had met haar dochter. Elke kik van haar voelde ze, fysiek, als een kramp diep in haar lege buik.'<sup>146</sup> Vanwege haar lichamelijke beperkingen blijft ze echter afhankelijk van haar man Oscar, die bovendien een slechte vader blijkt te zijn. Oscar blijkt het kind al die tijd niet te hebben gewild en wil niet voor baby Indy zorgen, omdat het volgens hem Didi's probleem is. Dat het kindje honger heeft, is volgens Oscar Didi's schuld, omdat ze niet genoeg moedermelk geeft:

'Als er echt iets aan de hand is, prima, ik ben echt de beroerdste niet, maar die baby huilt gewoon van de honger. En dát, Didi...' Zijn gezicht vervormde tot een grimas terwijl hij nog eens naar haar wees: 'Is jóúw schuld. Jóúw keus. Daar moet je niet mijn probleem van maken.'<sup>147</sup>

Didi vraagt raad aan haar moeder, Nelly. Diens uitspraak bevestigt het ongelijk makende verschil tussen mannen en vrouwen ook. Wanneer Oscar opeens verdwenen blijkt, zegt ze dat het niet 'hoort', maar ze zegt ook dat veel mannen 'zo' zijn: 'Ze kunnen de druk niet aan. Het is voor hen ook anders. Ze hebben geen kindje in hun lichaam gedragen, ze staan er verder vanaf.'<sup>148</sup>

Oscar is het huis uit gevlucht, omdat hij een affaire wilde beginnen met de kwaadaardige kraamhulp, die hem uiteindelijk als een soort sirene in de val lokt en vermoordt. De uitspraak van Nelly blijkt waarheid, Oscar kan de druk niet aan en ontvlucht het huis. De man wordt hier dus weergegeven als een onverantwoordelijke botterik die liever zijn plezier zoekt bij de kraamhulp dan dat hij voor zijn eigen kind wil zorgen. Didi, daarentegen, voelt zich geroepen als moeder, want dit is inherent aan haar vrouw zijn, omdat ze het kind in haar lichaam draagt. Ze stelt het belang van het

---

<sup>144</sup> Idem, 227.

<sup>145</sup> Idem, 228.

<sup>146</sup> Esther Verhoef, *De kraamhulp* (Amsterdam: Anthos 2014), 52.

<sup>147</sup> Idem, 53-54.

<sup>148</sup> Idem, 139.

kind boven alles en het voelt dan ook als 'falen' dat ze niet zelf voor haar eigen kind kan zorgen en 'te weinig melk [geeft] door alle stress en pijn'. Even denkt ze zelfs dat ze 'niet in de wieg was gelegd voor het moederschap'.<sup>149</sup>

Soms gaat de hernieuwde keuze voor het moederschap samen met het ideaal van de heteroseksuele getrouwde relatie. Op een dergelijke manier kiest Senta in *Blauw Water*, na een spannende affaire met een interessante schrijver, weer voor haar 'saaie' man en haar kinderen. Haar eigen gevoelens blijken niet meer van belang. In hetzelfde boek stelt het andere hoofdpersonage Lisa, het belang van haar kind boven alles. Terwijl de crimineel haar in haar eigen huis verkracht, is ze de man tegelijkertijd dankbaar en ziet ze opeens een vorm van 'menselijkheid' in hem, omdat hij de deur op slot heeft gedraaid zodat haar dochter geen getuige hoefde te worden van deze verkrachting:

Mijn god, ze heeft geprobeerd om binnen te komen, flitst het door Lisa heen. Over haar dochters hoofd heen vinden haar ogen die van Kreuger, en opeens ervaart ze een merkwaardig gevoel van dankbaarheid dat hij Anouk dat in ieder geval bespaard heeft. (...) Wie zegt dat er behalve de rare kronkels die hem tot zijn afgrijselijke daden brengen, niet ook iets van gevoel en menselijkheid zit.<sup>150</sup>

Ook het hoofdpersonage in *De eetclub*, dat haar vooruitstrevendheid en individualisme ontleent aan haar financiële onafhankelijkheid, reproduceert uiteindelijk weer clichés:

Om mijn voorstel eens een dagje te ruilen, en daarna te kijken of hij nog steeds liever thuis aan tafel zat in plaats van in de file, moest hij alleen maar lachen. Het was niet gek dat wij, thuisblijvende vrouwen, onszelf overgaven aan romantische fantasieën over andere mannen, aangezien onze eigen mannen ons dagelijks in de steek lieten. En natuurlijk kon zo iets uit de hand lopen, hongerig naar aandacht als we waren.<sup>151</sup>

Hoewel Karen eerder trots is op zichzelf als een 'werkende, onafhankelijke vrouw' is ze hier radicaal van mening veranderd. Opeens vindt ze zichzelf een 'thuisblijvende vrouw', hoewel ze nog steeds werkt als freelance vormgeefster. Ook uit het feit dat haar man haar volgens haar 'in de steek laat', doordat hij naar zijn werk gaat, blijkt weinig gelijkwaardigheid. Het toont bovendien dat Karen niet zo zelfstandig is als ze zichzelf doet voorkomen. Ze kan er niet tegen om alleen te zijn en nu haar man dit gevoel niet meer bij haar kan wegnemen, 'moet' ze wel op zoek naar een andere man die dat wel kan. In wat volgt onderwerpt ze zich aan een gevaarlijke, dominante man:

Ik was net zo bang voor Simon als dat ik naar hem verlangde, maar was nog veel banger voor mezelf, voor het gevoel dat me naar hem toe joeg en waarover ik geen controle leek te hebben. (...) Hij gooide het portier open en ik stapte als een mak schaap bedeesd glimlachend in. Simon boog zich over me heen en kuste me op de mond. (...) Ik smolt. Al mijn spieren werden slap en zwaar en al had ik het gewild, ik was fysiek niet meer in staat deze auto te verlaten.<sup>152</sup>

Karen geeft zich hier op eenzelfde manier als Mathilde in *De verbouwing*, volledig over aan een dominante man. Simon neemt de initiatieven, Karen heeft geen controle meer over zichzelf en volgt hem bedeesd glimlachend als een mak schaap. Wanneer blijkt dat Simon niet alleen dominant, maar (net als Johan in *De verbouwing*) een crimineel blijkt te zijn die haar beste vriendin van het balkon heeft afgeduwd, gaat ze weer terug naar haar veilige gezin met haar kinderen en haar man:

Ik heb gesmeekt om vergiffenis. Michel erkende voorzichtig dat hij ook fouten had gemaakt. Het duurde weken, maanden voordat we ons weer langzaam op ons gemak begonnen te voelen in

---

<sup>149</sup> Idem, 66.

<sup>150</sup> Simone van der Vlugt, *Blauw water* (Amsterdam: Anthos 2008), 120.

<sup>151</sup> Saskia Noort, *De eetclub* (Amsterdam: Anthos 2011), 66.

<sup>152</sup> Idem, 133-134.

elkaars gezelschap. (...) Soms vroegen we ons af of bij elkaar blijven de juiste keuze was en of we het niet uitsluitend voor de kinderen deden, maar dat deden we nu hardop en gaven elkaar daarmee weer een kans.<sup>153</sup>

Ook Eva in *Nieuwe burens* lijkt in het eerste opzicht conventies te willen doorbreken. Ik beschreef al eerder hoe ze na de dood van haar ongeboren kindje verder verwijderd raakt van haar man Peter, en betrokken raakt bij de seksuele handelingen van haar burens. Al gauw overtuigt Eva Peter ervan dat ze elkaar wat meer vrij moeten laten. Beiden benadrukken hoe beklemmend een conventioneel monogaam huwelijk kan zijn. Dit wordt in het volgende citaat in een monoloog van Steef in indirecte rede door Eva geïllustreerd:

Het is een heerlijke, bevrijdende manier van leven en ze zijn daardoor alleen maar meer van elkaar gaan houden. En laten we eerlijk zijn, het is toch onmogelijk om een monogaam seksleven spannend te houden?<sup>154</sup>

Eva is degene die deze uitspraak focaliseert, en het feit dat dit niet direct, maar indirect wordt weergegeven illustreert dat zij dit gedachtegoed ook omarmt. Dit blijkt ook uit het feit dat het haar 'niks zal doen' als ze zich voorstelt 'hoe het zal zijn om Peter met een andere vrouw te zien vrijen'<sup>155</sup> Gezien het feit dat beiden besluiten dat een 'monogaam seksleven' inderdaad niet werkt, breken Eva en Peter met conventies. Net als de andere personages in de andere literaire thrillers erkennen zij de sleur van een traditioneel huwelijk, maar het verschil is dat ze denken hier samen uit te kunnen ontsnappen. Echter, ook dit breken met conventies is maar schijn en uiteindelijk valt vooral Eva terug in een cliché wanneer deze 'seksuele bevrijding' eigenlijk helemaal niet zo belangrijk blijkt. Bij haar eerste seksuele betrekking met de burens wordt Eva er weer aan herinnerd dat seks 'iets plichtmatig [was] geworden, een handeling die nu eenmaal moet gebeuren om een kindje te maken'. Nu heeft ze 'eindelijk het gevoel dat ze weer leeft'.<sup>156</sup> Toch krijgt ze haar seksualiteit daarna niet meer terug:

Zie hoe belachelijk ik hier lig. Ik krijg mezelf niet eens klaar. Was ik maar een man. Dan was het met een paar eenvoudige rukken geregeld. Nu lig ik onbevredigd op de bank en baal van mezelf [sic].<sup>157</sup>

Ook dit citaat bevestigt weer dat mannen 'seksueel actieve wezens' zijn in tegenstelling tot vrouwen, bij wie de seksualiteit zo complex is dat zij het zelf niet eens begrijpen. Bovendien zet ze haar (valse) seksualiteit in om haar eigen geluk na te streven. In feite wil ze haar huwelijk niet redden, maar deelt ze het bed met de buurman om het kindje te krijgen dat haar eigen man haar niet kan geven. Eva verschilt in dit opzicht niet van Mathilde, Karen, Senta, Lisa en Didi. Hoewel ze zich heeft losgemaakt van de conventionele banden van het huwelijk, reproduceert ook Eva hier weer het clichématige idee dat moederschap het ultieme geluk is:

Maar nu durf ik alles. Ik heb niets meer te verliezen. Behalve de baby. Niemand neemt haar van me af. (...) Het is vreemd hoe kalm ik ben. Jarenlang heb ik me druk gemaakt om alles. Altijd gestrest, nerveus, bang. Bang om Peter te kwetsen, bang om mijn familie teleur te stellen, bang dat ik alleen zou komen te staan. En nu ik dit allemaal gedaan heb, nu mijn leven in feite in puin ligt en ik op de vlucht ben voor zo ongeveer alles en iedereen, nu ik werkelijk alleen sta, voel ik alleen maar opluchting.<sup>158</sup>

Tot slot wil ik hier nog wijzen *Op klaarlichte dag*. Dit boek bevestigt het belang van het gezin ook, maar op een iets andere manier dan de bovenstaande boeken. Eerder gaf ik al aan dat het

---

<sup>153</sup> Idem, 219-220.

<sup>154</sup> Saskia Noort, *Nieuwe burens* (Amsterdam: Anthos 2011), 70.

<sup>155</sup> Ibidem.

<sup>156</sup> Idem, 59.

<sup>157</sup> Idem, 105.

<sup>158</sup> Idem, 203.

hoofdpersonage Julia moeite had met voor zichzelf te kiezen. Ze is al jaren verliefd op haar collega Sjoerd, maar durft hier geen werk van te maken, omdat hij een kind heeft en bovendien getrouwd is met haar beste vriendin Melanie. Toch lukt het haar heel even om haar geluk na te jagen, wanneer ze het aandurft hem te kussen. Maar ook dit oprechte kiezen voor zichzelf houdt geen stand. Ongeacht of Sjoerd gelukkig is in zijn gezin of niet, dat dit gezin bij elkaar blijft vindt ze belangrijker dan haar eigen geluk. Zonder nog met Sjoerd te overleggen over zijn toekomstplannen, cijfert ze haar eigen gevoelens weg: 'Er zijn veel momenten in het leven waarop je onbewust de verkeerde beslissingen neemt, maar nu zich de gelegenheid voordoet om het juiste te doen, kan ze niet willens en wetens uit egoïsme handelen.'<sup>159</sup> Met deze gedachte vertrekt ze uit haar woonplaats en zegt ze haar huidige baan op. Dit doet ze voor het hogere doel dat het gezin van Sjoerd niet wordt aangetast.

### 3.5.2 De 'vrijwillige' keuze voor de dominante man en de internalisering van de objectrol

De dominante man blijkt een terugkerend type in de literaire thriller en de 'beste' remedie tegen het benauwende korset van een doodgebloed huwelijk. De spanning en sensatie waar het hoofdpersonage naar op zoek gaat wordt in feit door hem belichaamd. In de vorige boeken die ik aanhaalde heeft hij vooral de functie van een 'lustopwekkend uitstapje'. Hij verschijnt ten tonele zodat de vrouwelijke hoofdpersonages uiteindelijk tot bezinning komen en weten wat ze écht graag met hun leven willen. In *Koorts* en in *Close-up* werkt de verschijning van deze dominante man anders. Zowel Dorien als Margot ontworstelen zich aan het begin van het boek uit een huwelijk met een paternalistische man. Terwijl ze deze mannen en de herinneringen aan hen van zich af proberen te schudden, lopen ze regelrecht in de armen van een nieuw, dominant figuur.

In *Koorts* ontmoet Dorien Nick, 'een getaande vijftiger met halflang grijs haar'.<sup>160</sup> In eerste instantie wil ze niets van hem weten en vindt zij hem een 'eikel' met 'foute praatjes', omdat hij haar een goed advies wil geven, terwijl ze prima voor zichzelf kan zorgen.<sup>161</sup> Het wordt echter al snel duidelijk dat Dorien Nick wel degelijk nodig heeft in haar speurtocht naar haar verdwenen vriendin Ellen. Terwijl Dorien tijdens deze zoektocht net zoveel lijkt te worstelen met zichzelf als met het vinden van haar vriendin, biedt Nick haar in beide gevallen een leidende hand:

'O, meisje toch,' zucht Nick en hij legt even een hand op mijn knie. 'Jij bent de moeite waard, weet je dat? Je bent alle moeite waard. De hoofdprijs, dat ben je. Champions League-materiaal.' (...) 'Ik snap niet waar je het over hebt, Nick. Sinds mijn relatie uit is, is mijn leven totaal mislukt. Ik kan het helemaal niet alleen. Ik kan niet eens alleen op vakantie. De eerste avond al laat ik me meevoeren door iedereen die me een beetje aandacht geeft. Ik raak mijn vriendin kwijt, mijn geheugen, mezelf... Dat kun je moeilijk Champions League noemen.'<sup>162</sup>

In dit citaat haalt Dorien zichzelf omlaag. Ze vindt haar leven mislukt sinds haar relatie uit is. Kennelijk kan ze het niet alleen. Nick probeert moed in te praten door haar te vergelijken met een hoofdprijs en 'Champions League-materiaal'. Er wordt hier letterlijk gezegd dat ze een 'prijs' is, iets dat je kan winnen en bovendien 'veel waard' is en naar kapitaal verwijst. Hoewel er dus over de inhoud van zijn opbeurende praatje getwijfeld kan worden, vat Dorien het toch op als een compliment. Maar zelfs in die interpretatie kan zij zich niet vinden, omdat ze zichzelf nog minderwaardiger acht. Opmerkelijker is wellicht nog, dat Doriens minderwaardige gevoelens waarheid worden, omdat ze inderdaad niet in staat blijkt te zijn het alleen te kunnen en Nick nodig heeft om haar moed in te praten en Ellen te vinden.

Naarmate het verhaal vordert lijkt Nick niet alleen redder in nood te zijn, maar ontpopt hij zich ook tot vaderlijk figuur. Het eerste moment dat Dorien hem ontmoet, heeft hij 'een ouderwetse

---

<sup>159</sup> Simone van der Vlugt, *Op klaarlichte dag* (Amsterdam: Anthos 2011), 245.

<sup>160</sup> Saskia Noort, *Koorts* (Amsterdam: Anthos 2011), 63.

<sup>161</sup> Idem, 66-67.

<sup>162</sup> Idem, 126.

patchoeli-geur die me aan mijn vader doet denken.<sup>163</sup> In dit licht is het belangrijk om mee te nemen dat de vader van Dorien na de dood van haar moeder, is opgenomen in een verpleeghuis. Dit was een lastige periode in haar leven, waarin haar ex-man Joost juist als redder en surrogaatvader optrad. Zo klampte Dorien zich destijds aan Joost vast 'als aan een reddingsboei' en 'ontfermde' Joost zich over haar.<sup>164</sup> Nu gebeurt precies hetzelfde. Dorien zit in een moeilijke situatie en klampt zich vast aan iemand die haar daar doorheen kan leiden, want zelf is ze hier niet toe in staat. Deze 'vaderlijkheid' komt ook in het volgende citaat naar voren:

'Wat ik me afvraag, Nick...' begin ik. 'Wat wil je eigenlijk van mij? Waarom help je me zoeken en waarom pak je mijn handen? Waarom noem je me lieverd en meisje en schat? Je kent me niet eens.' Ik vraag het kribbig. (...) Hij buigt zich over de tafel naar me toe. Zijn ogen zijn zo blauw als de Caribische Zee. Hij zou mijn vader kunnen zijn. (...) 'Je bent een prachtige vrouw. En lekker stug, een beetje ontoegankelijk. Een praktisch onneembare vesting van een vrouw... Dat vinden mannen zoals ik heerlijk. Een uitdaging. Daar valt nogal veel te winnen en te veroveren. Een vrouw voor gevorderden, dat ben je.' Het bloed stijgt naar mijn wangen en ik merk dat de tranen achter mijn ogen branden. Nog nooit heeft een man mij een prachtige vrouw genoemd. Zelfs Joost niet. Ik kauw langzaam op het zoutloze droge brood tot de brok in mijn keel weg is en neem dan een trekje van mijn sigaret.<sup>165</sup>

In eerste instantie reageert Dorien hier op dezelfde manier zoals hun eerste gesprek ook verliep. Met haar 'kribbige' vragen laat ze merken dat ze zich niet zomaar laat inpalmen en dat ze bereid is in discussie te gaan. Hiermee geeft ze in eerste instantie het signaal af dat ze prima voor zichzelf kan zorgen en dus zelfstandig is. Vervolgens is daar weer die verwijzing naar het feit dat hij haar vader had kunnen zijn. Dit valt op twee manieren op te vatten. Het zou kunnen wijzen op het feit dat ze gevoelens voor Nick begint te krijgen en deze weg probeert te stoppen door tegen zichzelf te zeggen hoe bespottelijk dat is, omdat hij haar vader had kunnen zijn. Maar met die eerdere passage in het achterhoofd, waaruit bleek dat Joost als een surrogaatvader functioneerde, kan 'hij zou mijn vader kunnen zijn' juist ook betekenen dat zij hem werkelijk ziet als een vaderfiguur die voor haar zou kunnen zorgen. Daarnaast wil ik hier wederom wijzen op de manier waarop Nick haar complimentjes geeft. Wat hier opvalt is dat Nick haar 'een praktisch onneembare vesting van een vrouw' noemt. Dorien is leuk, omdat haar stugheid en ontoegankelijkheid belemmeringen vormen tijdens het overwinnen en het veroveren van haar. Nick ziet Dorien als iemand die onneembaar is, een object met ondoordringbare muren, maar dat desondanks toch veroverd moet worden en waar hij uitdaging in ziet. Hoewel Dorien Nicks 'mooie' woorden eerst nog in twijfel trok, is ze hier diep door geraakt. Haar tranen branden zelfs achter haar ogen en ze krijgt er een brok van in haar keel. Dit citaat is tekenend voor de rest van hun zoektocht naar Ellen. Nick zoekt steeds toenadering tot Dorien, waar zij ofwel erg door geraakt is, ofwel kribbig op reageert door in discussie te gaan. Ondanks het feit dat ze het seksisme dat doorklinkt in zijn complimentjes niet lijkt te horen is ze zich wel bewust van zijn paternalistische houding en daar levert ze zelfs enige vorm van kritiek op:

Nicks paternalistische toon begint me te irriteren. We hebben geen tijd voor politie en uitkammen. We moeten door. (...) 'Zeg Nick,' stamelt Koen. 'Ik heb thuis een baby. Ik smeeek je...' 'Hou jij nu maar even je bek, wil je, voor je eigen veiligheid. Want ik wil hem zo graag dichtttimmeren!' Ik schop Nick tegen zijn scheen.<sup>166</sup>

Dorien geeft hier letterlijk aan dat de paternalistische toon waarop Nick Koen toespreekt haar irriteert. Hoewel deze jongen ofwel GHB ofwel MDMA in haar drankje heeft gedaan, vindt ze het niet nodig dat Nick voor haar opkomt. Wanneer Nick dreigt Koen te willen slaan, geeft ze Nick een schop

---

<sup>163</sup> Idem, 63.

<sup>164</sup> Idem, 22.

<sup>165</sup> Idem, 121.

<sup>166</sup> Idem, 131-132.

om hem te corrigeren op zijn gedrag. Hier heeft Dorien wel het gevoel dat ze voor zichzelf kan opkomen en lijkt ze Nick weer niet nodig te hebben.

Daarnaast is Dorien erg kritisch over de manier waarop Nick met vrouwen omgaat. Ze vindt dat hij met teveel vrouwen naar bed gaat en wijst hem op de genotzucht die daarin schuilt:

‘Volgens mij is seks ook genot. En de reden waarom jij die vrouwen je hol in sleept, is dezelfde reden waarom anderen veel drinken of drugs gebruiken. Even niet nadenken, even geen pijn voelen, een kortstondige verdooving.’ (...) ‘Het klopt toch wat ik zeg?’ ‘Tot op zekere hoogte, misschien... ja. Maar ik ben een man. Ik heb het nodig. Anders word ik kriegelig.’ ‘Aha. Jij hebt iets nodig van een ander, je manipuleert haar je bed in en noemt dat oprecht.’ ‘Niks manipuleren. Ik ben lief voor haar. Ik luister. Ik troost. Ik streef. Ik geef haar liefde.’ ‘Om je eigen behoefte te bevredigen. Manipuleren dus. Want waar zij nog denkt een luisterend oor te hebben gevonden, een vriendelijke man die haar met respect behandelt, ben jij in gedachten al bezig haar de koffer in te krijgen. Gewoon een simpele versiertruc is het.’<sup>167</sup>

Dorien keurt hier niet alleen het gedrag van Nick af, ze ziet het bovendien als iets dat Nick gebruikt om geen pijn te hoeven voelen. Niet alleen is Dorien hier de belerende, Nick schuilt zich zelfs achter het excuus dat het nou eenmaal in zijn aard zit. Omdat hij een man is, is seks noodzakelijk om niet ‘kriegelig’ te worden. Aan de ene kant lijkt het gedrag van Dorien hier vooruitstrevend, ze gaat zelfverzekerd in discussie met Nick en doet niet onder voor Nick wanneer ze kritiek levert. Toch zijn de denkbeelden in deze passage ook erg conservatief. Het weerspiegelt namelijk het idee dat mannen hun dierlijke lusten niet in bedwang kunnen houden en dat de vrouw hen hierin moet corrigeren. Hoewel Dorien hier Nick nog niet daadwerkelijk heeft laten inzien dat hij geen vrijblijvende seks moet hebben met vrouwen teneinde zijn eigen behoefte te vervullen, wordt Nicks gedrag automatisch gecorrigeerd wanneer hij aan het eind van het boek met Dorien gaat trouwen.

Opvallend is dat Dorien eerder nog aangaf dat het niet goed was ‘Joost te gebruiken als redder, als steun en toeverlaat.’ Bovendien geeft ze aan dat hun relatie mis is gegaan, omdat hij haar vader was geworden, een man op wie ze leunde en uit wie ze haar eigenwaarde haalde.<sup>168</sup> Dat ze van deze bewering is teruggekomen blijkt echter aan het eind van het boek. Ze stapt met Nick in het huwelijksbootje:

Hij geeft me alles waarnaar ik heb verlangd. Een nieuw gezin. Geborgenheid. Het zijn afgezaagde woorden, maar voor mij zijn ze belangrijk. Ik ben geen wees meer. Ik hoef niet langer alles in de hand te hebben. Ik kan leunen op sterke schouders. En daar is niks mis mee. Ik kijk in zijn zeeblauwe wijze ogen. ‘Mijn wonder,’ stamelt Nick. ‘Wat ben je mooi...’ Mijn hele wezen wordt zacht. ‘Van jou,’ fluister ik. ‘Helemaal van jou.’<sup>169</sup>

Hoewel Dorien enigszins kritiek had op Nicks houding en gedrag, blijkt ze zijn paternalistische houding uiteindelijk juist te waarderen. Hoewel het haar relatie met Joost heeft mislukken, blijkt ze nog steeds op zoek naar een vaderfiguur op wie ze kan leunen. Ze heeft Nick nodig, omdat ze op de momenten waarop ze alleen is zichzelf van alles gaat verwijten en onzeker is. Door Nick is ze ‘geen wees meer’ en kan ze leunen op zijn schouders. Deze dingen blijken noodzakelijk voor haar eigenwaarde.

Omdat ik hier al een vrij uitgebreide analyse geef van de manier waarop het vrouwelijke hoofdpersonage opnieuw valt voor het cliché van de herkenbare, beschermende dominante man, licht ik dit voor *Close-up* even kort toe. Margot is bedrogen door haar ex-man John en heeft haar relatie verbroken, omdat ze een relatie wil met iemand die haar in haar waarde laat. Als snel loopt ze in de armen van Leon. Tijdens hun ontmoeting ergert ze zich onmiddellijk aan zijn houding. Ze vindt

---

<sup>167</sup> Idem, 135.

<sup>168</sup> Idem, 170.

<sup>169</sup> Idem, 234.



hem 'een totaal onbekende man van haar leeftijd die zijn uiterste best doet op haar vader te lijken.'<sup>170</sup> Maar ook dit blijkt slechts een tijdelijk verzet, want een aantal bladzijdes verderop onderwerpt Margot zich tijdens de seks scènes aan de 'male gaze' van Leon.

Zijn bewegingen doen me denken aan die van een kat die een rivaal nadert, of een prooi; taxerend, aftastend. Zijn ogen zijn geen moment van me afgewend. 'Laat zien hoe graag je het wilt, Margot.' (...) Hij absorbeert me, neemt elk detail in zich op, elke ademteug, de geringste oogbeweging, er ontgaat hem niets. Het geeft me een vreemd gevoel van macht, van voldoening. Ik doe ertoe. Hij is de regisseur, maar zonder mij valt er niets te regisseren.<sup>171</sup>

Terwijl Margot doet wat Leon wilt, ervaart ze dit tegelijkertijd als een gevoel van macht. Dit is letterlijk een voorbeeld van de manier waarop postfeministische subjecten de 'objectrol' internaliseren. Ze weet dat ze bekeken wordt, maar ze ontleent daar tegelijkertijd een 'verleidelijke subjectiviteit' aan. Ze vindt dat ze er toe doet, omdat er zonder haar 'niets te regisseren' valt. Alsof ze enkel bestaat om Leon een 'regisseur' te kunnen laten zijn. Uiteraard hoeft deze ontplooiing op seksueel gebied nog niets te zeggen over de manier waarop ze met deze dominante man omgaat in het dagelijkse leven. Toch blijkt uiteindelijk dat ze deze ongelijkwaardige verdeling, waarin Leon alles voor het zeggen heeft en zij alles doet wat hij haar opdraagt, goed vindt. Ze accepteert het dat hij haar verbiedt om over zijn ex te spreken en nog contact te hebben met haar eigen ex, John. Ook zegt ze haar baan op omdat hij zegt dat ze dat moet doen:

'En wat heb je in die jaren allemaal ondernomen om er verandering in te brengen?' Ik zeg niets. Hij weet net zo goed als ik dat ik niets heb gedaan. Helemaal niets. 'Ik zal je vertellen wat ik denk dat je moet doen,' zegt hij. 'Je zegt die baan van je op, zo snel mogelijk, liefst maandag nog. Dan zet je je appartement te koop. Ik zoek een studio voor je in Amsterdam, daar zul je voorlopig de meeste klussen hebben en zo hoef je niet steeds op en neer te rijden. Of je komt een poos bij mij wonen. Maar doe me een lol en maak je niet druk over geld. Je bent voorlopig aan het werk.'<sup>172</sup>

Hoewel Margot zelf al jaren een hekel had aan haar baan, heeft ze nooit de stap durven zetten om ermee te stoppen. Leon biedt Margot hier op een vergelijkbare manier als Nick in *Koorts* de leidende hand. Ook hier is het weer de man die de vrouw steun biedt zodat zij zich kan ontwikkelen, maar wel binnen de grenzen die hij aan haar stelt:

Leon geeft me het gevoel dat ik de enige vrouw op de wereld ben en stimuleert me het beste uit mezelf te halen. Sinds ik hem ken is mijn zelfbeeld honderdtachtig graden gedraaid en ben ik gelukkig met wie ik ben en wat ik kan. Gemotiveerd door Leon, onder zijn hoede en met zijn steun heb ik mijn baan durven opzeggen. (...) Ik heb er alle vertrouwen in dat ik pas aan het begin sta van iets wat nog veel groter en mooier gaat worden.<sup>173</sup>

---

<sup>170</sup> Esther Verhoef, *Close-up* (Amsterdam: Anthos 2011), 40.

<sup>171</sup> Idem, 100-101.

<sup>172</sup> Idem, 146.

<sup>173</sup> Idem, 297.

## 4. Conclusie

### 4.1 De verweving van progressieve en conservatieve elementen

In mijn tekstuele analyse heb ik aangetoond hoe de literaire thriller feministische idealen toegankelijk heeft gemaakt voor het grote publiek door zich deze idealen toe te eigenen. Vooral feministische idealen als het ongedaan maken van de tweederangspositie van de vrouw, het vechten voor gelijke rechten tussen mannen en vrouwen, en het recht dat vrouwen mogen werken, zijn geliefde thema's in deze boeken. De vrouwelijke subjecten zijn financieel onafhankelijk, jagen hun eigen geluk na en gaan vreemd wanneer ze dat willen. Hiermee worden feministische thema's als individualiteit, vrijheid en het maken van eigen keuzes voorop gesteld. In die zin lijkt het alsof de emancipatie is voltooid.

Toch worstelen deze vrouwen ook met hun eigen succes, omdat dit problemen met zich meebrengt in de liefdesrelaties met mannen of gevolgen heeft voor hun moederschap. Het idee van een 'gelijkwaardige' relatie blijkt toch moeilijker vol te houden dan gedacht. In veel gevallen bevestigt dit streven naar gelijkwaardigheid vooral een strijd om gelijke macht waarin echtgenoten elkaar weinig in hun waarde laten. Ook blijken veel vrouwelijke subjecten hun individualiteit te ontleen uit de zwakte van andere vrouwen. Gelijke behandeling tussen mannen en vrouwen blijft noodzakelijk, maar als het vrouwelijke subject moet kiezen tussen solidariteit met anderen vrouwen of zichzelf, kiest ze vooral zichzelf.

### 4.2 De representatie van het postfeministische subject en haar wereld

Ondanks hun 'zelfstandigheid', blijken de vrouwelijke subjecten zich nog steeds ergens van te moeten bevrijden. Ze willen zich ontworstelen aan de conservatieve ideeën in de wereld om hen heen, of aan een dominante of depressieve echtgenoot die hen gevangen houdt in een doodbloedend huwelijk. Ze moeten alle ballen in de lucht houden om te voldoen aan de eisen die de omgeving aan hen stelt. Bovendien willen ze zelf ook niet buiten de boot vallen. Er wordt een wereld gerepresenteerd waarin de hoofdpersonages er naar streven zich te conformeren en normaal te zijn. Het wordt van de lezer verwacht dat deze dat ook doet.

Maar deze herkenbare wereld, waarin de hoofdpersonages zich zo lang comfortabel hebben gevoeld, blijkt hen langzaam op te breken, waardoor ze overhaast op zoek moeten gaan naar spanning en sensatie. In die zin probeert de literaire thriller de gevoelens van de lezer te weerspiegelen. De lezer van de literaire thriller vlucht uit eenzelfde herkenbare wereld in het hoofd van het hoofdpersoonage en laat zich onderdompelen in een verhaalwereld die hem het gewone saaie leven even laat vergeten.

Ook tijdens deze worstelingen, blijkt gelijkvormigheid niet helemaal te vermijden. Overal ervaren de hoofdpersonages de diepgewortelde angst dat ze niet in deze eenvormige wereld passen of dat ze er niet bij horen. Het teruggrijpen op hun 'jeugd' moet dit daarom voorkomen. Met feesten en vreemdgaan proberen de hoofdpersonages weer het 'meisje' in zichzelf te vinden, een idee dat gedreven wordt door angst voor het ouder worden. Hierdoor worden het postfeministische subject en haar wereld opnieuw homogeen gemaakt. Situaties waarin deze vrouwen zich geaccepteerd willen voelen, waarin ze bang zijn niet sexy te worden gevonden of waarin ze proberen te ontsnappen aan een ongelukkig huwelijk, vragen dit van hen. In die zin worden de hoofdpersonages machteloze slachtoffers van de druk die de wereld op hen uitoefent. Deze wereld om hen heen 'vraagt' hen zich als (verliefde) tieners te gedragen, impulsieve dingen te ondernemen en geen verantwoording af te leggen. Hoewel deze vrouwen hun 'jeugdigheid' opzoeken om er zelf gelukkig van te worden, is het vooral de wereld om hen heen die dit geluk bepaalt. Van de eerder genoemde, individualistische vooruitstrevendheid die deze personages bezaten blijft dus maar weinig over. De verhaalwereld wordt bovendien homogeen doordat alle hoofdpersonages uit de welvarende middenklasse komen en zich de hele tijd tevreden stellen met het aanschaffen van dure

(merk)producten. Het gaat hier bovendien om producten en dure merken die bij de lezer herkenning oproepen. Deze teksten promoten het consumeren, waardoor alles in de verhaalwereld gemeten wordt aan kapitalistische waarde ervan. Het benadrukt het kapitalistische denkbeeld dat je geluk kan kopen, en moedigt de vrouwelijke lezer aan zichzelf tevreden te stellen door eindeloos te consumeren.

De homogene verhaalwereld heeft gevolgen voor de representatie van de Nederlandse samenleving en voor iedereen die niet binnen de gelijkvormigheid past. Iedereen die 'anders' is wordt ondergeschikt gemaakt aan het postfeministische ideaal. In sommige boeken lijken er in de verbeelde Nederlandse samenleving überhaupt geen personen voor te komen die een andere seksualiteit hebben of een andere huidskleur.

In de boeken waar wel een 'andere' etniciteit voorkomt, wordt dit gebruikt als een bedreigende factor die gevoelens van 'vreemdheid' of abnormaliteit op moet roepen bij het hoofdpersoonage. Deze vooroordelen komen via het identificatieproces, dat opgeroepen wordt door de focalisatie, ook bij de lezer terecht en dat maakt het de lezer moeilijk zich hiervan te distantiëren. Het proces van disarticulation openbaart zich hier op verschillende manieren, niet-Nederlandse personages worden door een (negatief geladen) culturele ruimte gescheiden van de Nederlandse hoofdpersonages of worden als minder 'gezegend' gezien. Niet alleen wordt de 'andersheid' van de nationaliteit steeds benadrukt, gevoeligheden rondom termen als 'neger' of 'joego' worden volkomen genegeerd. De Nederlandse personages uiten deze termen alsof het een hele normale manier van beschrijven is. De niet-Nederlandse personages worden gelinkt aan plaatsen die een negatieve associatie oproepen bij het hoofdpersoonage waarmee de lezer zich wil identificeren. Die negatieve associaties maken het onmogelijk voor de hoofdpersonages om zich verbonden te voelen met andere culturen en die gevoelens worden op de lezer overgedragen. De disarticulation bepaalt hier dat de hoofdpersonages binnen hun eigen grenzen blijven, en dat ze die alleen kunnen overschrijden op de momenten dat ze er zelf beter van kunnen worden of wanneer het noodzakelijk is. Er wordt niet bewust of direct gediscrimineerd, maar het hoofdpersoonage bevindt zich ten opzichte van de 'ander' altijd op een plek in de wereld die beter is, en die alleen bereikt kan worden wanneer dit hoofdpersoonage zich distantieert van alles dat 'anders', 'abnormaal' of 'vreemd' is.

Deze 'vreemdheid' uit zich naast etniciteit ook op het gebied van seksualiteit. In de literaire thrillers is de heteroseksuele relatie de norm. In alle acht boeken zijn of raken de vrouwelijke subjecten verwickeld in een heteroseksuele relatie. Een 'andere' seksuele voorkeur komt nauwelijks voor. Ook dit is een gevolg van disarticulation. Alle andere vormen van seksualiteit of geaardheid worden hier 'gedisarticuleerd'. Door de hamerende nadruk op heteroseksualiteit als vanzelfsprekendheid wordt de mogelijkheid dat er ook nog een andere seksualiteit bestaat genegeerd. In drie van de acht boeken wordt een 'andere' seksualiteit wel even aangestipt, maar bestaat het net als de 'andere etniciteit' alleen in een afgebakende ruimte, die ver van het hoofdpersoonage afstaat.

### **4.3 'Vermarktbaar' feminisme zonder inhoud**

De literaire thriller creëert een versie van de Nederlandse samenleving waarin vrouwen niet weten hoe ze moeten omgaan met de idealen van het feminisme. Er is sprake van een bepaalde feministische erfenis die ervoor gezorgd heeft dat deze vrouwen het gevoel hebben dat ze voor zichzelf op moeten komen en zich los moeten maken van traditionele opvattingen die hen een tweederangspositie geeft ten opzichte van mannen. Echter, deze vrouwen hebben als 'slachtoffer' van de dwingende ideologieën die hun omgeving op hen uitoefent, geen idee hoe ze de weg moeten betreden die door hun feministische voorgangers is vrijgemaakt. Uiteindelijk brengt de zoektocht naar sensatie en bevrijding zoveel crimineel en psychisch gevaar met zich mee dat ze met hangende pootjes terugkeren naar de traditionele rol van het moederschap, de veilige haven van het gezin of de sterke armen van de paternalistische man. Conservatieve ideeën over de enige juiste rol van de vrouw als toegewijde moeder of als het spinnende wiel in de aandrijving van het gezin, herleven

weer. Bovendien wordt de functie van de man hierin ongedaan gemaakt en kan deze doorgaan met geld verdienen en zich overgeven aan zijn eigen (seksuele) plezier. De heropleving van de paternalistische dominante man, bevestigt het idee dat mannen 'seksuele actieve' wezens zijn en waar het hoofdpersonage zich verleidelijk en onderdanig naar wil schikken. Er lijkt in feite weinig veranderd te zijn. Hoewel vrouwen nu eindelijk de hoofdpersonages van hun eigen leven mogen zijn, willen ze toch nog het allerliefst bekeken en gedomineerd worden door een man. In de vele affaires die in de literaire thrillers voorkomen, wordt de 'objectrol' eindeloos geïnternaliseerd.

Met deze geïnternaliseerde objectrol wil ik terugkeren naar het citaat van Mathilde die in *De verbouwing* haar haren en gezicht wast en haar lichaamsbehaaring wegscheert zonder dat ze weet waarom. Deze vrouwen maken op een dergelijke passieve manier hun keuzes, zoals Mathilde hier haar lichaamsbehaaring wegscheert. Ze doen iets, vragen zich wel even af waarom ze het doen, maar het antwoord blijft uit. Vervolgens halen ze hun schouders op en maken ze weer dezelfde keuze. Het lijkt haast of er hier een vorm van determinisme aan ten grondslag ligt. Al hun acties worden bepaald door druk van de ideologieën die in hun omgeving circuleren en hun wereld beheersen. Er is geen plaats meer voor hun eigen mening, een eigen vrije wil, of überhaupt een eigen manier van denken. Er is geen andere uitweg dan je te schikken naar de homogene wereld en het reproduceren van nieuwe clichés.

Hier wil ik terugkomen op mijn probleemstelling die ik in mijn inleiding introduceerde. Van de feministische idealen is niet alleen niets overgebleven, maar deze lijken al bij de overname in het postfeminisme te zijn ontdaan van hun inhoud. De oorspronkelijk idealen van het feminisme zijn op een basale manier zo vaak mogelijk herhaald, zoals in de popmuziek ook steeds dezelfde samples terugkomen. De kern van de feministische idealen is versleten geraakt, geërodeerd en gereduceerd tot een hapklaar en 'vermarktbaar' product. Het postfeminisme in de literaire thriller is geen feminisme meer. De boeken zijn zo vercommercialiseerd geraakt dat de feministische idealen zijn losgemaakt van de inhoud. Precies zoals het label 'literaire thriller' een marketingtruc is om de lezer het gevoel te geven dat deze toch iets verantwoordelijks leest, is dit 'faux feminism' eveneens een marketingtruc geworden. Het postfeminisme heeft van het feminisme een glossy tijdschrift gemaakt waarin je even betoverd wordt door de mooie plaatjes, maar waar de werkelijke inhoud er niet meer toedoet.

# Bibliografie

## Primaire bronnen

- Noort, Saskia. *De eetclub*. 2004. Amsterdam: Anthos, 2011.
- Noort, Saskia. *De verbouwing*. 2009. Amsterdam: Anthos, 2010.
- Noort, Saskia. *Koorts*. 2011. Amsterdam: Anthos.
- Noort, Saskia. *Nieuwe burenen*. 2006. Amsterdam: Anthos, 2011.
- Verhoef, Esther. *Close-up*. 2007. Amsterdam: Anthos, 2011.
- Verhoef, Esther. *De kraamhulp*. 2014. Amsterdam: Anthos.
- Vlugt, Simone van der. *Blauw Water*. 2008. Amsterdam: Anthos
- Vlugt, Simone van der. *Op klaarlichte dag*. 2010. Amsterdam: Anthos, 2011.

## Secundaire literatuur

- Brillenburch Wurth, Kiene en Ann Rigney, *Het leven van teksten: Een inleiding tot de literatuurwetenschap*. 2006. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.
- Buikema, Rosemarie en van der Tuin, Iris. "Three Feminist Waves." In *Discovering the Dutch: on culture and society of the Netherlands*, red. Emmeline Besamusca en Jaap Verheul, 211-221. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.
- Butler, Jess. "For White Girls Only? Postfeminism and the Politics of Inclusion." *Feminist Formations* (2010): 35-58.
- Dalen-Oskam, Karina van, "The Riddle of Literary Quality." *Vooys* (2014): 25-33.
- Gill, Rosalind. "Postfeminist media culture Elements of a sensibility." *European journal of cultural studies* (2007): 147-166.
- Gillis, Stacy Gillian Howie, en Rebecca Munford. "Introduction." In *Third wave-feminism; a critical exploration*, red. Stacy Gillis, Gillian Howie, and Rebecca Munford, XXI-XXXIII. New York: Palgrave Macmillian, 2007.
- McRobbie, Angela. *The aftermath of feminism; gender, culture and social change*. Londen: Sage Publications Ltd., 2009.
- Meijer, Maaïke. *In tekst gevat: Inleiding tot een kritiek van representatie*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.
- Meulenbelt, Anja en Renée Römken. "Waar gaat dit over?" In *Het F-boek; feminisme van nu in woord en beeld*, red. Anja Meulenbelt en Renée Römken, 9-13. Houten: Uitgeverij Unieboek/ Het Spectrum, 2015.
- Imelda Whelean, "Appropriately: Postfeminist Discourses of Ageing in Contemporary Hollywood." In *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, red. Joel Gwynne en Nadine Muller (London: Palgrave Macmillian, 2013), 78-95.

## Recensies en interviews

Geerts, Evelien "Kritisch en creatief: de derde feministische golf in Nederland," *De Wereld Morgen*, 8-3-2013, geraadpleegd op 17 december, 2015 via

<http://www.dewereldmorgen.be/artikels/2013/03/08/kritisch-en-creatief-de-derde-feministische-golf-in-nederland>

Heijne, Bas, "Gewoon Sherlock Holmes, maar dan wel pervers," *NRC Handelsblad*, 06-06-2009, geraadpleegd op 17 december, 2015, via <http://nrcboeken.vorige.nrc.nl/recensie/gewoon-sherlock-holmes-maar-dan-wel-pervers>

Jagt, Marijn van der, "Herkenbaarheid als troefkaart," *Vrij Nederland*, 29-05-2010, geraadpleegd op 17 december, 2015, via <http://academic.lexisnexis.eu/??lni=5131-NNM1-F108-D004&csi=263237&oc=00240&perma=true>

Mourits, Bertram, "Het einde van de literatuur; Waarom thrillerschrijvers zich tooien met een klassiek etiket," *NRC Handelsblad*, 31-08-2007, geraadpleegd op 17 december, 2015, via <http://academic.lexisnexis.eu/??lni=4PJD-X7H0-TXJ3-V1K0&csi=263237&oc=00240&perma=true>

Storm, Arie, "Pulp is het en de pulpigste pulp blijft het; debat Literaire thrillers: boerenbedrog of slimme marketing," *NRC Handelsblad*, 21-09-2007, geraadpleegd op 17 december, 2015, via <http://academic.lexisnexis.eu/??lni=4PPX-27M0-TXJ3-V116&csi=280434&oc=00240&perma=true>

Vries, Gert Jan de, "De 'oestrogenthiller' van Verhoef is geen thriller," *NRC Handelsblad*, 04-07-2006, geraadpleegd op 17 december, 2015, via <http://vorige.nrc.nl/krant/article1670235.ece>

## Websites & online videoclips

Beyoncé (2014). *Flawless ft. Chimamanda Ngozi Adichie* [online videoclip]. Geraadpleegd op 18 december, 2015, via <https://www.youtube.com/watch?v=lyuUWOnS9BY>

CPNB Top 100. Geraadpleegd op 18 december, 2015, via <http://web.cpnb.nl/cpnb/index.vm?pagina=25>

*De Wereld Draait Door*, 17-04-2009. Geraadpleegd op 17 december, 2015, via [http://www.npo.nl/de-wereld-draait-door/17-04-2009/VARA\\_101192929](http://www.npo.nl/de-wereld-draait-door/17-04-2009/VARA_101192929)

Gibson, Megan. "Chanel closes fashion show with Faux-Feminist Protest," *TIME*, 30-09-2014. Geraadpleegd op 18 december, 2015, via <http://time.com/3449319/chanel-feminist-protest/>

Knowles-Carter, Beyoncé, "Gender Equality Is a Myth!" *The Shriver Report*, 01-12-2014. Geraadpleegd op 18 december, 2015, via <http://shriverreport.org/gender-equality-is-a-myth-beyonce/>

"KB-Catalogus," *Koninklijke Bibliotheek Den Haag*. Geraadpleegd op 18 december, 2015, via <http://opc4.kb.nl/>

"Over Saskia Noort," *Website Saskia Noort*. Geraadpleegd op 18 december, 2015, via <http://www.saskianoort.nl/over-saskia-noort/>

*Spring-Summer 2015 Ready-to-Wear CHANEL Show* [online videoclip]. (2014) Geraadpleegd op 18 december, 2015, via <https://www.youtube.com/watch?v=emkZ5rVlv7Q>

Sunny Bergman (2007). *Beperkt Houdbaar* [online videoclip]. Geraadpleegd op 17 december, 2015, via [http://www.npo.nl/holland-doc/08-03-2007/VPRO\\_1121363](http://www.npo.nl/holland-doc/08-03-2007/VPRO_1121363)

"Top-100 sinds 1997," *CPNB Top 100*. Geraadpleegd op 18 december, 2015, via <http://web.cpnb.nl/campagne.vm?sp=95&hp=89>

# Bijlagen

## Bijlage A – Werk en opleiding

Het is mijn werk om de wensen van de klanten op te nemen, ze te adviseren, de order te noteren en de diverse afdelingen binnen het bedrijf dusdanig aan te sturen dat alles tegelijkertijd en op de afgesproken datum wordt afgeleverd. Gaat er in dit proces iets mis, dan is dat een regelrechte ramp voor de eigenaars van de restaurants, bungalowparken, tijdelijke exposities, asielzoekerscentra en conferentieruimten. Zij moeten hun deuren openen, ze kunnen niet wachten op een nalevering. En raad eens wie er dan wordt gebeld en de volle laag krijgt? Het vereiste een onmenselijke hoeveelheid zelfvertrouwen om de foeterende klanten te woord te staan, zelfvertrouwen dat ik [Margot] steeds heb kunnen opbrengen door mezelf voor te houden dat ze niets tegen mij persoonlijk hadden, maar tegen de spreekbuis – of klagmuur – van All Inclusive Projectmeubilair. Ik ben altijd goed geweest in mijn werk, dat geloof ik echt. De verkoopcijfers en een groot aantal tevreden klanten hebben me in dat geloof gesterkt.<sup>174</sup>

Ze [Julia] weet dat Ari niet tot haar grootste fans behoort. Lange tijd heeft ze gedacht dat dat kwam doordat ze een vrouw is, maar dat lijkt er niets mee te maken te hebben. Er werken meer vrouwen bij de recherche en met hen gaat hij wel goed om. Sjoerd heeft het haar een keer uitgelegd toen ze in de kroeg zaten. Ze is te jong en te slim, volgens hem. Die combinatie zou Ari dwarszitten, omdat hij er zelf eindeloos lang over heeft gedaan om bij de recherche te komen. Toen kwam Julia binnen, om hem met grote stappen voorbij te gaan. Binnenkort gaat ze deelnemen aan de opleiding Operationeel Leidinggevende Leergang-Recherche, zodat ze in de toekomst in aanmerking komt voor de post van inspecteur. Ari voelt zich, om het zo maar te zeggen, bedreigd en op zijn pik getrapt, volgens Sjoerd. Julia had een gezicht getrokken, een flinke slok van haar bier genomen en zich verdedigd door te zeggen dat ze een fotografisch geheugen had. Ze was cum laude afgestudeerd. Kon zij daar wat aan doen?<sup>175</sup>

Krap tien minuten later reed Miriam het parkeerterrein af. Als ze geen voorgeleiding moest doen zoals daarnet of op een plaats delict aanwezig moest zijn, reed ze het liefst rond om zicht te houden op wat er in het gebied gebeurde. Hierbuiten kon een opsporingsambtenaar verschil maken. Zo hadden haar collega's de dieseldieven gespot: eenvoudigweg door er te zijn, te surveilleren. Miriam hield van de nachtdiensten. Het had iets heroïsch. Gaan jullie maar rustig slapen, wij houden de wacht.<sup>176</sup>

Haar [Senta] grootste wens was altijd om journaliste te worden. Het liefst voor een grote, gerespecteerde krant, maar toen ze daar eenmaal een baan had gekregen, ontdekte ze dat de tijdschriftenwereld haar veel meer aantrok. Zonder aarzelen waagde ze de overstap en daar heeft ze geen spijt van gekregen. De ene promotie volgde op de andere, met als gevolg dat ze nog voor haar veertigste hoofdredactrice was van een van de meest gelezen vrouwenbladen van het moment.<sup>177</sup>

---

<sup>174</sup> Esther Verhoef, *Close-up* (Amsterdam: Anthos 2011), 5.

<sup>175</sup> Simone van der Vlugt, *Op klaarlichte dag* (Amsterdam: Anthos 2011), 28.

<sup>176</sup> Esther Verhoef, *De kraamhulp* (Amsterdam: Anthos 2014), 15.

<sup>177</sup> Simone van der Vlugt, *Blauw water* (Amsterdam: Anthos 2008), 60.

## Bijlage B – Vreemdgaan als bevrijding

Nee, Freek was na eenentwintig jaar niet meer zo attent als in het begin. Alexander daarentegen hield iedere deur voor haar open, schoof haar stoel achteruit als ze wilde zitten en als ze uit eten gingen, stopte hij nooit zoals Freek het eerste stukje stokbrood met kruidenboter in zijn eigen mond, maar bood het háár aan. Terwijl ze zich daar nooit het hoofd over had gebroken, vroeg ze zich opeens bijna dagelijks af wie ooit had bedacht dat een mens monogaam door het leven moest gaan. Monogamie was geen biologische vereiste om de soort in stand te houden, zelfs in de dierenwereld kwam het maar zelden voor. Het waren door mensen opgelegde regels die geen sterveling kon nakomen zonder op z'n minst ooit heel erg in de verleiding te komen om ze te overtreden. Niet dat ze niet meer van Freek hield. (...) Het probleem was dat je zo'n beetje iedere vijf jaar verandert, zoals een slang zijn oude huid afschudt. Jarenlang hadden Freek en zij op hetzelfde moment hun huid afgeschud, elkaar opnieuw leren kennen en weten te boeien. Maar de afgelopen jaren had Senta het gevoel dat ze in haar oude huid bleef steken, hoe ze zich er ook aan probeerde te ontworstelen. En Freek keek toe zonder een hand uit te steken om haar te helpen, zonder zelfs maar door te hebben dat ze langzaam stikte.<sup>178</sup>

Hij drukt een kus op mijn voorhoofd. Tranen branden achter mijn ogen, een zee van pijn. Zijn lippen verplaatsen zich naar mijn gesloten oogleden, zijn handen legt hij om mijn vurige, slaperige wangen. Als hij mijn ogen troostend kust, stroom ik over. Hij [Johan] is zo goed in dit spel. Net zoals toen. We zoenen, onze tongen verstrengeld, hij likt mijn tranen en maakt mijn haar los. 'Johan, dit moeten we niet doen...' zeg ik zuchtend en duw hem van me af. We kijken elkaar aan. 'Waarom niet, mooie? We zijn volwassen... We willen dit allebei. Waar ben je bang voor?' Ik wrijf in mijn gezwollen ogen. Waar ben ik bang voor? Voor mezelf, voor het verlangen. Bang dat ik er geen genoeg van kan krijgen, en hij wel. Hij streelt mijn haar en glijdt met zijn vinger langs mijn hals naar mijn borsten. Zijn aanrakingen voelen vertrouwd, alsof we elkaar al jaren beminnen. Hij knoopt mijn jurk los en begraaft zijn hoofd tussen mijn borsten. Ik laat me gaan.<sup>179</sup>

'Zoiets,' stamelde ik en ik duwde zijn hand tussen mijn dijen vandaan. 'Simon, dit moeten we hier niet doen. Dat kan niet.' 'Niemand ziet ons. We zorgen er gewoon voor dat de ramen snel beslagen zijn.' 'Ze kunnen mijn auto herkennen.' 'Laten we dan weggrijden...' Hij tilde mijn kin op en dwong me hem aan te kijken. Ik werd bang van mezelf, van mijn bereidheid me weer aan hem over te geven. Het maakte me niet meer uit dat we midden in het dorp op een parkeerterrein stonden waar iedereen ons kon zien, dat Dorien me vanochtend nog had verteld wat voor dubieuze figuur hij in werkelijkheid was, noch de goede voornemens die ik zo-even nog had gehad ten aanzien van Michel en de kinderen.<sup>180</sup>

---

<sup>178</sup> Simone van der Vlugt, *Blauw water* (Amsterdam: Anthos 2008), 81.

<sup>179</sup> Saskia Noort, *De verbouwing* (Amsterdam: Anthos 2010), 101.

<sup>180</sup> Saskia Noort, *De eetclub* (Amsterdam: Anthos 2011), 163.



## Bijlage C – Citaten met herkenbare (Nederlandse) elementen

'Nee. En ik heb er nog minder zin in. Ik moet er niet aan denken om een hele avond gezellig te moeten doen op godbetert een Brabants familiefeest bij Van der Valk. Maar als het moet, moet het.'<sup>181</sup>

Elk weekend hadden we logés met honden, kinderen en nieuwe geliefdes en terwijl zij gingen fietsen of slapen in de zon, sjouwde ik met een uitpuilende kar vol rosé, spareribs en stokbroden de Albert Heijn uit, om vervolgens thuis logeerbedden op te maken.<sup>182</sup>

Potjes Olvarit, bussen melkpoeder, flessen, spenen, kleertjes, ze nam alles mee (...) Een klein uur later staat ze bij de kassa met babyspeeltjes, een groot pak wegwerpluiers, extra spenen en flessen, een buggy en een Maxi-Cosi.<sup>183</sup>

Later, na school, wil hij [Thom] bij McDonald's gaan werken of bij de landmacht, vechten in Afghanistan. Jaren hebben we geïnvesteerd in zijn ontwikkeling. Hem op de beste school gedaan, vanaf zijn vierde op hockey, vioolles, daarna cello, de hele winter skiles, 's zomers op zeilkamp, hij heeft alles aangereikt gekregen en nu wil hij uitsluitend naar hardcore luisteren en verbergt hij zijn gezicht in een Feyenoord-sjaal. Zijn prachtige kastanjebruine krullen heeft hij af laten scheren en hij rookt Javaanse Jongens. Volgens Rogier is dat allemaal volstrekt normaal. De jongen zet zich af tegen alles wat wij vertegenwoordigen en dat gaat vanzelf over.<sup>184</sup>

Het huisje, dat donker en verlaten tussen de naaldbomen ligt, heeft helemaal niets cottage-achtigs. Ik open de deur van de bungalow, opgebouwd uit grijze betonblokken, doe het licht aan en snuif de regenjassenlucht op die zo kenmerkend is voor vakantiehuisjes in het bos. (...) 'Ik zit in Center Parcs. De Kempervennen. In Brabant.'<sup>185</sup>

Alle nieuwsbulletins openen met Kreugers ontsnapping uit de tbs-kliniek. Na het RTL Nieuws volgen het achtuurjournaal, Hart van Nederland en diverse praatprogramma's waarin Kreugers doopceel wordt gelicht.<sup>186</sup>

Ze had in de auto al op haar iPhone gecheckt hoe ver het rijden was naar het adres dat Chucky Lee haar had gemaild. Het moest te doen zijn binnen twintig minuten, hooguit een halfuur. Tenminste, als het verkeer op de A13 wilde doorrijden. Op zaterdag was de kans daarop groter dan doordeweeks, maar dan nog veroorzaakte een aanrijding of alleen maar een auto die met pech in de berm stond al gauw een kilometerslange file op de verbindingsweg tussen Rotterdam en Den Haag.<sup>187</sup>

---

<sup>181</sup> Esther Verhoef, *Close-up* (Amsterdam: Anthos 2011), 237.

<sup>182</sup> Saskia Noort, *De eetclub* (Amsterdam: Anthos 2011), 26.

<sup>183</sup> Simone van der Vlugt, *Op klaarlichte dag* (Amsterdam: Anthos 2011), 17-20.

<sup>184</sup> Saskia Noort, *De verbouwing* (Amsterdam: Anthos 2010), 10.

<sup>185</sup> Saskia Noort, *Nieuwe burenen* (Amsterdam: Anthos 2011), 207-209.

<sup>186</sup> Simone van der Vlugt, *Blauw water* (Amsterdam: Anthos 2008), 64.

<sup>187</sup> Esther Verhoef, *De kraamhulp* (Amsterdam: Anthos 2014), 84.

## Bijlage D – Klasse

Zo-even stopte de taxi voor een voornaam uitziend gebouw dat de naam Waldorf Hilton draagt en waarvan elke baksteen in de gevel luxe en historie uitademt. Binnen is de stijl anders dan je zou verwachten: strak, ruim en modern, met rustige kleuren. (...) Leon ziet geen heil in een 'complete volksverhuizing' zoals hij het noemt, dus besluiten we er niet al te moeilijk over te doen en zijn kamer te delen. Of eigenlijk: twee. Zijn suite blijkt te bestaan uit een slaapkamer met een reusachtig wit bed en een volwaardige zitkamer met comfortabele meubelen en een plasma-tv.<sup>188</sup>

Zuinigheid is een beperking van de geest,' zei Rogier altijd. 'Wie zuinig is met geld, is dat ook met liefde.' Bij ons zijn nu beide op. We hebben het nog lang volgehouden de liefde te veinzen door nog meer geld uit te geven. Een oude Porsche kopen. Een jacuzzi. Een leren massagestoel. Hästens-bedden. Apple-computers. Bang & Olufsen-geluidsinstallatie. Op maat gesneden pakken in Rome. Miu Miu-laarzen in Parijs, Louboutins in New York, handgemaakte ski's bij Strolz in Lech, steeds duurdere reizen boekte ik [Mathilde] in de hoop een glimlach op Rogiers gezicht te toveren, onder het mom dat Thom hiervoor de ideale leeftijd had.<sup>189</sup>

De rij voor de Pacha is lang, ook voor de vip-ingang. Hier heerst de doorbitch, bijgestaan door spierbundels met oortjes in. Gedwee en licht nerveus wacht iedereen op toestemming om een meer dan modaal maandsalaris stuk te slaan.<sup>190</sup>

De vrouw keek op van haar BlackBerry. (...) Ze zocht Didi's blik. 'De Audi waarin uw man rijdt is in elk geval niet betrokken geweest bij een ongeluk.' (...) 'Heb je een recente foto van je man?' Didi keek verward om zich heen. Afgezien van de uitvergrote trouwfoto die in de hal bij de trap hing, hadden Oscar en zij geen foto's in huis. 'Ik denk dat we...' 'Misschien op Facebook?' vroeg de vrouw. 'Of in je mobiel?' 'Ja, natuurlijk!' Didi trok haar iPad over het tafelblad naar zich toe en opende met bevende vingers haar Facebookpagina.<sup>191</sup>

We blijken allebei van motorrijden te houden. Hij heeft een Kawasaki chopper in de schuur staan, [Peter] heb mijn Yamaha Cruiser vorig jaar verkocht. Zonde, vindt Steef. (...) 'Zeg, als je zo gek op motoren bent, waarom heb je die Cruiser dan verkocht?' 'We hadden het geld nodig. Het zat even niet mee, zullen we maar zeggen.' Steef begint te lachen. 'Kom op, man. Geen geld! Moet je kijken waar je woont! Een echte biker verkoopt zijn fiets niet voor het geld. Nooit. Ik ga nog liever onder een brug wonen dan dat ik mijn bike verkoop.' Ik zeg dat ik het ook niet had moeten doen en heb meteen spijt van mijn woorden.<sup>192</sup>

In paniek vlucht ze [Senta] naar andere gedachten, herinneringen aan de tijd dat haar kinderen klein waren, aan haar eigen jeugd, om dan weer terug te keren naar het heden. De laatste gezamenlijke vakantie in Italië, toen Niels eigenlijk niet meer mee wilde en ze hem wanhopig probeerde over te halen. Drie weken lang hing hij verveeld in een tuinstoel met zijn iPod, hij torpedeerde al hun plannen voor uitstapjes en kwam alleen in beweging als het eten op tafel stond.<sup>193</sup>

---

<sup>188</sup> Esther Verhoef, *Close-up* (Amsterdam: Anthos 2011), 81.

<sup>189</sup> Saskia Noort, *De verbouwing* (Amsterdam: Anthos 2010), 44.

<sup>190</sup> Saskia Noort, *Koorts* (Amsterdam: Anthos 2011), 73.

<sup>191</sup> Esther Verhoef, *De kraamhulp* (Amsterdam: Anthos 2014), 151.

<sup>192</sup> Saskia Noort, *Nieuwe burens* (Amsterdam: Anthos 2011), 41-42.

<sup>193</sup> Simone van der Vlugt, *Blauw water* (Amsterdam: Anthos 2008), 78.