



Uitsnede [zelfportret Jan Wolkers], *Der Abgrund des Leidens*, Collectie Wolkers, Texel.

# Wolkers en de waarheid

De auteursfiguur Wolkers als construct van fictie en non-fictie

Rik Vangangelt

Vrijdag 7 juli 2017

Begeleider dr. Laurens Ham  
RMA Nederlandse letterkunde  
Faculteit Geesteswetenschappen  
Universiteit Utrecht



# INHOUD

<b>Woord vooraf</b> .....	<b>5</b>
<b>1 Inleiding</b> .....	<b>7</b>
<b>2 Theoretisch kader</b> .....	<b>11</b>
<b>2.1 Stand van zaken in de Wolkersstudie</b> .....	<b>11</b>
Jan Wolkers in de literatuurgeschiedenissen .....	11
Literatuurwetenschap over Jan Wolkers.....	14
<b>2.2 Methode</b> .....	<b>17</b>
De auteursfiguur Wolkers.....	17
Meizos en Korthals Altes: posture & ethos.....	18
Lejeune en Missinne: fictie versus non-fictie.....	22
Missinnes categorieën .....	27
<b>3 Analyse: boeken met autobiografisch pact</b> .....	<b>33</b>
<b>3.1 Werkkleding</b> .....	<b>33</b>
Fictie in een fotoboek?.....	35
Impliciete sporen van Wolkers in <i>Werkkleding</i> .....	37
Metacommentaar & intertekstualiteit .....	40
Subconclusie: de werkkleding van een auteursfiguur .....	41
<b>3.2 Terug naar Oegstgeest</b> .....	<b>43</b>
Who is who?! Wolkers, Wolkers en Wolkers senior .....	46
“Alles in Oegstgeest wekt herinneringen op aan vroeger” .....	51
Reflectie op het herinneren.....	52
Subconclusie: “Een waarachtig kunstenaar moet eens alles verbranden” .....	55
<b>4 Analyse: boeken met een fictioneel pact</b> .....	<b>57</b>
<b>4.1 Turks fruit</b> .....	<b>57</b>
De auteursfiguur in fictie: Wie is “ik”? .....	59
Impliciete elementen auteursfiguur & metacommentaar.....	61
Foto’s van Olga .....	62
Subconclusie: “ik” en Wolkers, dierenvriend en kunstliefhebber .....	66
<b>4.2 Kort Amerikaans</b> .....	<b>68</b>
Gekrulde haren, gekrulde zinnen.....	68
Eric, Jan en de verteller .....	71
Intertekstualiteit: alles is fictie .....	71
Subconclusie: Wolkers de vrouwenverminker?.....	73
<b>5 Bevindingen</b> .....	<b>75</b>
<b>5.1 Het wat: Het beeld van de auteursfiguur Wolkers</b> .....	<b>75</b>
<b>5.2 Het hoe: Hoe komt dit beeld tot stand?</b> .....	<b>78</b>
Missinne .....	78
Een halve eeuw later .....	79
Nawoord .....	80
<b>Samenvatting</b> .....	<b>82</b>
<b>Bibliografie</b> .....	<b>83</b>
<b>Primaire literatuur</b> .....	<b>83</b>
<b>Secundaire literatuur</b> .....	<b>83</b>
<b>Recensies en overige bronnen</b> .....	<b>86</b>



## WOORD VOORAF

“Wij hebben Harry Potter herschreven zodat het duidelijk is dat het fictie is”, kopte *De Speld* op 26 april 2017. In het nieuwsartikel is een stuk uit de herschreven versie bijgevoegd:

Harry bloedde, bij wijze van spreken dan, want Harry is een fictief personage. Met zijn linkerhand om zijn rechter geklemd duwde hij zachtjes vloekend met zijn schouder de slaapkamerdeur open. Op dit moment vraag je je misschien af over welke slaapkamer dit gaat. Voor de duidelijkheid: dit is niet jouw slaapkamer, het is een slaapkamer die J.K. Rowling heeft bedacht. Het is een fictieve locatie waarin Harry Potter, de fictieve tovenaars, zich kan bewegen, of althans, waarin hij de bewegingen kan maken die de schrijver verzint. Natuurlijk is het mogelijk dat deze slaapkamer is gebaseerd op een bestaande slaapkamer en dat de kamer in de beschrijving veel overeenkomsten vertoont met die slaapkamer in de fysieke wereld, maar ook in dat geval moet je ervan uitgaan dat de slaapkamer niet ‘echt’ is zoals die van jou. De gebeurtenissen die in de loop van dit verhaal zullen plaatsvinden in deze slaapkamer kunnen wat dat betreft wel aanvoelen alsof ze persoonlijk aan jou, of aan iemand anders met een slaapkamer gericht zijn, maar dat zijn ze niet. De slaapkamer is verzonnen. Hij, Harry Potter, het fictieve personage, hoort het gekraak van brekend porselein.<sup>1</sup>

De website zaait al enkele jaren verwarring door zich te presenteren als een nieuwssite, terwijl er satire op gedeeld wordt. De meeste artikelen zijn zo bizar, dat er vele verontwaardigde reacties komen van mensen die niet doorhebben dat het satire is. Ook dit artikel *zou* mensen op de kast kunnen jagen. Wanneer bovenstaand citaat de vervanging wordt van een zin waarin Harry voelt dat hij bloedt, de deur opent en porselein hoort rinkelen, zal het boek van Harry Potter een omvang van honderden of zelfs duizenden pagina’s krijgen.

Op het stuk zijn geen reacties gekomen van mensen die geloofden dat de tovenaarsserie werkelijk op een dergelijke manier herschreven zou worden, maar vooral van fans van Harry Potter en neerlandici. Waarom komen er op dit stuk geen reacties van mensen die het artikel geloven? Is de ironie in het stuk zo overduidelijk?

Ja, ik denk het wel. Harry Potter is zo fictief – de eerste vliegende bezemsteel moet ik nog tegenkomen – dat het benadrukken van de fictieve lading niet geloofwaardig is, maar enkel grappig. Maar wat gebeurt er als de fictieve lading niet zo duidelijk is? Waar ligt de grens tussen fictie en non-fictie? Wat is waarheid, hoe presenteer je iets als waargebeurd en wat straal je daarmee uit? Dit zijn de vraagstukken die ik in deze scriptie wil behandelen. Niet binnen de *Harry Potter*-reeks, maar met als casus de literatuur van Jan Wolkers.

---

<sup>1</sup> Buurman 2017.

In het oeuvre van Jan Wolkers is het moeilijk om de zojuist genoemde grens tussen fictie en non-fictie aan te wijzen. Gebeurtenissen in romans, passages of zelfs hele romans worden gepresenteerd als waargebeurd, maar zijn ze dat dan ook? Wat houdt het in dat de hoofdpersoon in *Terug naar Oegstgeest* – net als de auteur – “Jan Wolkers” heet? Mag zo’n boek dan nog een roman heten of is het eerder een autobiografie? Dit laatste lijkt ook niet mogelijk – het boek wordt gepresenteerd als een roman. In deze scriptie probeer ik deze chaos van autobiografische literatuur te ordenen. Niet alleen kijk ik hoe de boeken van Wolkers naar elkaar verwijzen, maar ook hoe zij helpen een beeld van Wolkers te onderbouwen. Vele Nederlanders hebben immers een beeld van Wolkers, maar hoe komt dit beeld tot stand?

Het corpus is zeer afgebakend: ik bestudeer één fotoboek en drie boeken. Maar als je uitzoomt bestudeer ik veel meer: wat fictie is, de rol die een auteursfiguur speelt, welke rol Wolkers speelt in de Nederlandse geschiedenis, wat waarheid is, wat literatuur is en waarom iemand zich met de Nederlandse literatuur bezighoudt. Dit laatste thema ging me, hoe verder ik mij in de Nederlandse letterkunde specialiseerde, meer intrigeren – en ik denk veel studenten met mij. Ik geloof dat literatuur – evenals andere culturele producten – een belangrijke rol speelt in educatie, dat het jongeren en volwassenen kan helpen inzichten over henzelf en over anderen te genereren.

Met een leuke baan in het vooruitzicht kijk ik terug op een enorm leerzame en leuke studietijd, waarin ik me heb kunnen ontwikkelen. Ik heb brede academische vaardigheden opgedaan, heb geleerd hoe ik onderzoek moet doen en heb een enorme dosis kennis over de Nederlandse literatuur – en letterkunde – verworven. Hier ben ik trots op en blij mee, en ik hoop deze kennis en deze vaardigheden nog vaak te kunnen toepassen.

Rest mij niets dan een aantal mensen te bedanken. Aafje en Maria voor het vele lachen. Laurens, omdat hij is wat ik in mijn hoofd heb zitten als ik een pleidooi geef over wat een goede docent is. Hij heeft me uitgedaagd gedurende het schrijven van deze scriptie en inhoudelijk veel geleerd. Tot slot Dennis, omdat hij me laat zien hoe fijn het is om een team te vormen.

## 1 INLEIDING

Jan Wolkers (1925-2007) publiceert in 1971 een fotoboek over zichzelf: *Werkkleding*. Hierin bundelt hij krantenartikelen die over hemzelf zijn verschenen, maar belangrijker nog vele papieren en foto's uit zijn privé-archief. Het leek een trend onder Nederlandse auteurs; onder andere W.F. Hermans had zijn *Fotobiografie* (1969) al uitgegeven. In *Werkkleding* geeft Wolkers een kijkje in zijn schrijfproces. Zo staat het boek vol met verwijzingen naar zijn eerdere werken, bijvoorbeeld naar de romans *Kort Amerikaans* (1962), *Een roos van vlees* (1963), *Terug naar Oegstgeest* (1965), *Horrible Tango* (1967) en *Turks fruit* (1969) en de verhalenbundels *Serpentina's petticoat* (1961) en *Gesponnen suiker* (1963).

In het fotoboek staan twee ovale, zwartomlijnde afbeeldingen van Wolkers' grootouders (zie afbeelding 1 op de volgende pagina), met een citaat uit *Terug naar Oegstgeest* erbij: "Mijn vader had zijn ouders [...] in brede ovale lijsten in de kamer opgehangen."<sup>2</sup> Het hoofdpersonage in *Terug naar Oegstgeest* heet Wolkers en hij haalt herinneringen op aan zijn jeugd, die hij doorbracht in Oegstgeest. De foto's uit *Werkkleding* onderbouwen het verhaal uit *Terug naar Oegstgeest*; ze lijken te onderbouwen, te *bewijzen*, dat het vertelde waargebeurd is, dat er daadwerkelijk ovale lijsten zijn waarin Wolkers' grootouders zijn ingelijst. Naast de verwijzing naar *Terug naar Oegstgeest* worden er in *Werkkleding* ook verwijzingen gemaakt naar *Kort Amerikaans*, bijvoorbeeld een foto (zie afbeelding 2 op de volgende pagina) van de tram naar Oegstgeest met het volgende citaat uit deze roman: "Mijn geboorteplaats is het geheimzinnigste dorp van Nederland. Er mag slechts fluisterend over gesproken worden, zelfs de tram kondigt dat aan."<sup>3</sup> Op de foto is te zien dat twee maal de "ST" uit "Oegstgeest" typografisch klein is weergegeven en in *Kort Amerikaans* denkt het hoofdpersonage Eric van Poelgeest bij het zien aankomen van de tram "'st st'".<sup>4</sup>

De foto's uit *Werkkleding* lijken te zorgen voor een meer autobiografische en betrouwbare lezing van *Terug naar Oegstgeest*. Dit boek presenteert zich echter "romanachtig", kunnen elementen daaruit dan wel bewezen worden? Speelt het een rol dat een personage zijn naam deelt met de auteur: de hoofdpersoon van *Terug naar Oegstgeest* heet immers ook "Jan Wolkers", terwijl *Kort Amerikaans* over Eric van Poelgeest gaat. Verhogen de foto's de betrouwbaarheid van het fictieve personage Eric van Poelgeest? Of onderbouwen de gebeurtenissen van Van Poelgeest een bepaald beeld van de auteur Wolkers? Waar is de grens tussen het fictieve en het non-fictieve?

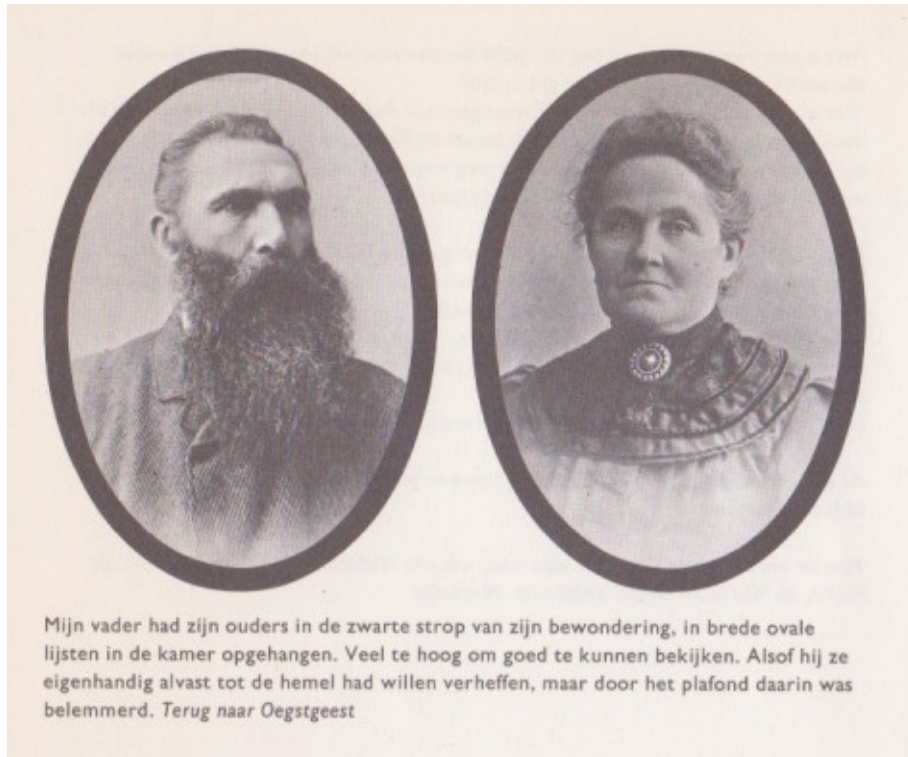
Dit onderzoek heeft als doel te kijken hoe een bepaald beeld van Wolkers geconstrueerd wordt door *Werkkleding* en drie boeken waarnaar het meest wordt verwezen in de fotoautobiografie: *Terug naar Oegstgeest*, *Turks fruit* en *Kort Amerikaans*. Hoe spreekt een beeld over Wolkers als auteursfiguur uit het autobiografische *Terug naar Oegstgeest* en kan er ook een beeld van de auteur blijken uit romans als *Turks fruit* en *Kort Amerikaans*?

---

<sup>2</sup> Wolkers 1971, 8.

<sup>3</sup> Wolkers 1971, 145.

<sup>4</sup> Wolkers 1962, eerste druk, 31.



AFBEELDING 2 - WERKKLEDING, PAGINA 8 (UITSNEDE).



AFBEELDING 1 - WERKKLEDING, PAGINA 145 (UITSNEDE).



Dit onderzoek draagt op verschillende manieren bij aan de Nederlandse literatuurwetenschap. Zo wil ik een sociologische benadering van literatuur combineren met literaire analyse. Ik analyseer dus Wolkers' vroege oeuvre, maar combineer dat ook met een "contextualiserende houding [...] ten opzichte van de literatuur".<sup>5</sup> Deze combinatie van literaire analyse en het analyseren van de context van die literatuur is niet veel toegepast in de literatuursociologie. Daarnaast combineer ik verschillende theorieën en methodes om zo een analysemodel te ontwikkelen voor het bestuderen van de auteursfiguur in relatie tot autobiografisch proza.

Ook probeer ik een hiaat in de literatuurwetenschap op te vullen. Wolkers is en was namelijk – hoewel zijn oeuvre met dertien romans niet heel omvangrijk is – zeer populair, maar krijgt weinig aandacht in de literatuurwetenschap. Dit is opvallend, want enkele van zijn boeken hebben vele herdrukken gehad, zijn boeken worden nog steeds gelezen, Wolkers' weduwe Karina Wolkers duikt nog steeds regelmatig op in interviews en Wolkers' biograaf Onno Blom heeft een wekelijkse column over Wolkers ("Memoires van een biograaf") in *de Volkskrant*. De populariteit van Wolkers staat in contrast met de beperkte wetenschappelijke aandacht voor de auteur en zijn werk. Niet alleen levert dit onderzoek dus een bijdrage aan de literatuurwetenschappelijke zoektocht naar hoe literatuur in zijn context kan worden bestudeerd, ook laat ik met dit onderzoek zien hoe rijk Wolkers' literatuur is en hoe zinvol het is deze te bestuderen.

Bij het verschijnen van *Brandende liefde* in 1981 werden er opmerkingen gemaakt over de beperkte aandacht voor de roman. Want hoewel Wolkers' eerdere romans op dat moment al veel gelezen waren (*Kort Amerikaans*, *Turks fruit* en *Terug naar Oegstgeest* kenden op dat moment respectievelijk al 23, 20 en 39 herdrukken), bleef de literaire kritiek uit: "Ook wie in *Brandende liefde* geen meesterwerk herkent, moet Wolkers toegeven [sic] dat het boek tamelijk oppervlakkig is besproken."<sup>6</sup> Daarnaast wordt ook door academici aan de literaire kwaliteit van Wolkers getwijfeld:

Van [...] belang voor de taboedoorbreking is het werk van Jan Wolkers en Jan Cremer geweest; niet omdat wat zij aan drieletterwoorden en bedscènes te bieden hadden niet al eerder vertoond zou zijn [...], maar omdat ze er met behulp van hun eerste boeken en het zoveel zakelijker en commerciëler geworden uitgeversapparaat in slaagden een veel groter publiek aan zich te binden dan waartoe Vestdijk of Hermans in staat waren. [...] Met literaire kwaliteiten of zuiver literair-historisch belang hebben de wapenfeiten (of wat men daarvoor vond doorgaan) van Wolkers en Cremer niet altijd evenveel te maken.<sup>7</sup>

Ook in de passages over Wolkers in de literatuurgeschiedenissen en de literatuurwetenschap, die in de volgende paragraaf behandeld zullen worden, valt op dat deze van een gering aantal zijn. Dit is opvallend omdat Wolkers voor zijn tijdsgesest

---

<sup>5</sup> Nuijs 2013.

<sup>6</sup> Fens en Raat 1986, 85.

<sup>7</sup> Goedegebuure 1989, 12.

juist zo exemplarisch was (zowel qua vorm als met thema's als seks en het afzetten tegen het christendom) en hij zo veel gelezen werd en wordt. De populariteit van zijn werk blijkt ook aan het nog steeds verschijnen van Wolkers' dagboeken, de brievenbundels *Ach, Wim, wat is een vrouw?* en *Brieven aan Olga*, het door Onno Blom uitgegeven *Zo is het genoeg* en de in voorbereiding zijnde biografie die Blom over Wolkers schrijft.

Naast een pleidooi voor het bestuderen van het oeuvre van Wolkers, is dit onderzoek daarmee ook een pleidooi geworden voor een literatuurwetenschap die zich ook bezig houdt met populaire literatuur, met wat er gelezen wordt door lezers. Dit doe ik door gebruik te maken van een bredere, literatuursociologische aanpak. Hiermee sluit ik me aan bij het pleidooi dat in de afgelopen decennia al herhaaldelijk is gegeven: dat de letterkunde zich open moet stellen en een bredere scope aan bronnen moet raadplegen.<sup>8</sup>

Tot slot een beknopte leeswijzer. Het eerstvolgende hoofdstuk is het theoretisch kader. Dit zal aantonen dat er een discrepantie bestaat tussen het beeld van Wolkers dat blijkt uit de literatuurwetenschap en het beeld dat door de literatuurgeschiedenissen beschreven wordt. Om dit probleem systematisch te bestuderen wordt in dit hoofdstuk een methode beschreven, waarmee ik de auteursfiguur van Wolkers kan analyseren. Hierna volgen twee hoofdstukken die samen de analyse van dit onderzoek vormen. In het eerste worden boeken geanalyseerd die zich presenteren als autobiografisch: het fotoboek *Werkkleding* en *Terug naar Oegstgeest*. In het daaropvolgende hoofdstuk bestudeer ik de romans *Turks fruit* en *Kort Amerikaans*. In de conclusie laat ik zien dat het algemeen bekende beeld van de auteursfiguur Wolkers complexer én samenhangender is dan in de eerste instantie gedacht.

---

<sup>8</sup> Voorbeelden van dit pleidooi zijn bijvoorbeeld de oraties van Maaike Meijer (*Machtige melodieën*, 22 januari 1999) en Geert Buelens (*In de wereld*, 23 januari 2009).

## 2 THEORETISCH KADER

Wolkers wordt vaak verbonden aan thema's als dierenliefde en seks, maar er is weinig aandacht voor *hoe* dit beeld van hem geconstrueerd wordt. In dit hoofdstuk presenteer ik eerst een stand van zaken in de Wolkersstudie. Dit gedeelte bestaat uit een omschrijving van hoe er over Wolkers in de context van de jaren '60 gesproken wordt in de literatuurgeschiedenissen. Vervolgens kijk ik wat er over Wolkers geconcludeerd is binnen literatuurwetenschappelijke onderzoeksartikelen. Hieruit blijken verschillende beelden van Wolkers. Om een meer consistent en consequent beeld van Jan Wolkers te schetsen, volgt op deze stand van zaken een uitgebreide methodeomschrijving. Hierin beschrijf ik hoe ik op een systematische manier Wolkers' oeuvre zal bestuderen, zodat ik het beeld dat uit de literatuurgeschiedenissen en de literatuurwetenschap spreekt kan toetsen door middel van mijn analyse.

### 2.1 STAND VAN ZAKEN IN DE WOLKERSSTUDIE

In verschillende literatuurgeschiedenissen wordt Wolkers genoemd, maar ondanks zijn populariteit zijn uitvoerige hoofdstukken niet aan de auteur gewijd. Uit zowel de literatuurgeschiedenissen als de letterkundige artikelen over Wolkers blijkt dat zijn literatuur goed aansluit bij de tijdgeest, bijvoorbeeld bij de ontzuiling en de seksuele revolutie. Het is opvallend dat een van de belangrijkste elementen van Wolkers' literatuur die uit de literatuurgeschiedenissen zal blijken – dat Wolkers zelf een centrale rol inneemt in zijn boeken – weinig literatuurwetenschappelijke aandacht krijgt.

#### JAN WOLKERS IN DE LITERATUURGESCHIEDENISSEN

Wolkers' debuutroman *Kort Amerikaans* (1962) verschijnt in een turbulente tijd, de Nederlandse maatschappij verandert namelijk snel. Wolkers profiteert van een aantal tendensen: de literaire distributie verandert, na de wederopbouw is er kritische aandacht voor maatschappelijke ideologieën en ook binnen de literatuur zijn nieuwe verschijnselen te herkennen.

In Schenkeveld-Van der Dussens *Nederlandse literatuur, een geschiedenis* (1993) wordt de opkomst van de paperback en het populair worden van boekverfilmingen behandeld door respectievelijk Anbeek en Verdaasdonk. Het verschijnen van de paperback zorgt voor een explosieve groei in de verkoop van het aantal boeken, waar ook Wolkers van profiteert: "Wolkers' eerste roman *Kort Amerikaans*, in 1962 verschenen, is vijf jaar later al aan zijn vierentwintigste druk toe!"<sup>9</sup> Enkele jaren na het verschijnen van de paperback rijst het aantal boekverfilmingen.<sup>10</sup> De verfilming van Wolkers' roman *Turks fruit* (1969) in 1972 werd een publiekstrekker: "Drie miljoen mensen gingen kijken [...], een naoorlogs record."<sup>11</sup> Brems ziet, in zijn *Altijd weer vogels*

---

<sup>9</sup> Schenkeveld 1993, 752 en 755.

<sup>10</sup> Schenkeveld 1993, 767.

<sup>11</sup> Schenkeveld 1993, 767.

*die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005* (2006), in de verfilming een verklaring voor de iconische status die de roman verworven heeft.<sup>12</sup>

Naast de veranderende boekproductie is in het Nederland van de jaren '60 een nasleep te zien van de "ideologische strijd om de inrichting van de moderne samenleving, die zowel in het culturele als in het politieke domein woedde".<sup>13</sup> *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990* (1996) van Ruiter en Smulders is een alternatieve literatuurgeschiedenis over literatuur tegen haar cultuurhistorische achtergrond. Zij beschrijven dat Wolkers in de tijd van zijn debuut als "opzienbarend en als schokkend ervaren" wordt, maar dat zijn literatuur daarna haar status als tegencultuur verloor – zonder dat dit ten koste ging van Wolkers' populariteit.<sup>14</sup> Ruiter en Smulders schenken – in vergelijking met de andere literatuurgeschiedenissen – veel aandacht aan Wolkers. Dit is logisch omdat Wolkers dus literatuur schreef over de thema's die speelden in de snel veranderende maatschappij en dit het thema is van de literatuurgeschiedenis van Ruiter en Smulders.<sup>15</sup> Dat Wolkers afrekent met het protestantisme sluit aan bij de ontzuiling, de overdaad aan seks bij de seksuele revolutie: in het werk van Wolkers is de tijdsgeest van de jaren '60 en '70 terug te zien.<sup>16</sup>

Wolkers wordt genoemd in relatie tot de Grote Drie – Willem Frederik Hermans, Gerard Reve en Harry Mulisch. Kemperink en Van Boven voegen Wolkers in *Literatuur van de Moderne Tijd. Nederlandse en Vlaamse letterkunde in de 19<sup>e</sup> en 20<sup>e</sup> eeuw* (2006) pas later aan het rijtje van de Grote Drie en de Belgische Hugo Claus toe vanwege zijn relatief late debuut.<sup>17</sup> Fens en Raat beantwoorden in hun bijdrage aan *Het literair klimaat 1970-1985* (1986) de vraag wie de "groten" zijn in het tijdvak 1970-1985 stellig: er "dringen zich vier namen op: Harry Mulisch, Gerard Reve, Willem Frederik Hermans en Jan Wolkers".<sup>18</sup>

Van de Grote Drie wordt vooral Reve genoemd in relatie tot Wolkers. Daarnaast worden verbanden gelegd tussen Wolkers en Jan Cremer. Zo schrijft Schenkeveld-Van der Dussen dat de literatuur van Reve, Wolkers en Cremer met hun revolutionaire seksuele en christelijke thema's regelmatig tot conflicten leiden.<sup>19</sup> Een voorbeeld hiervan is het Ezelsproces dat tegen Reve werd aangespannen in 1966, waarvoor hij later werd vrijgesproken. *Littéraire passages*, waarin "de verteller [cursivering RV] zich voorstelt hoe hij zich seksueel verenigt met God, die de gedaante van een ezel heeft aangenomen", zouden godslasterlijk zijn.<sup>20</sup> De drie auteurs proberen in de jaren '60 de grenzen op te zoeken van wat er gezegd mocht worden in de literatuur.

Wolkers en Cremer worden ook samen genoemd in hun zoektocht naar "moderne literatuur", bijvoorbeeld door Brems:

---

<sup>12</sup> Brems 2006, 339.

<sup>13</sup> Ruiter en Smulders 1996, 29.

<sup>14</sup> Ruiter en Smulders 1996, 299.

<sup>15</sup> Ruiter en Smulders 1996, 299.

<sup>16</sup> Kemperink en Boven 2006, 233.

<sup>17</sup> Kemperink en Boven 2006, 273.

<sup>18</sup> Fens en Raat 1986, 67.

<sup>19</sup> Schenkeveld 1993, 811.

<sup>20</sup> Praat 2014, 177 en 433.

Vanaf de vroege jaren zestig ontstond er op die manier een voor iedereen herkenbare maar nauwelijks precies te omschrijven ‘moderne’ literatuur, waarvan zowel auteurs deel uitmaakten die tijdens of vlak na de oorlog debuteerden, als de generatie van Ruyslinck, Raes, Wolkers, Jan Cremer [...]. Deze ‘moderne’ literatuur [...] schopte tegen de taboes van de oudere generatie en sprong vrij om met de conventies van de traditionele roman, zonder daar direct een programmatische kwestie van te maken.<sup>21</sup>

Dat Wolkers dus niet programmatisch te werk ging, betekent dat vooral in zijn literatuur gezocht moet worden naar waar hij zich tegen afzet. Het is opvallend dat Vaessens Wolkers niet noemt in relatie tot de moderne literatuur, terwijl zijn *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur* (2013) juist aandacht besteedt aan modern schrijverschap en de overgang van een modernistische naar een postmodernistische literatuur.<sup>22</sup>

Hoe de zojuist behandelde literaire thema's van Wolkers in zijn literatuur terugkomen, wordt duidelijk door Brems' omschrijving van de roman *Turks fruit* (1969). Volgens hem bevat de roman

alle ingrediënten van een melodramatische love story, met een Romeo-en-Julia-achtig contrast tussen het artistieke bohèmeleven van de ik-persoon en het kleinburgerlijke milieu van zijn geliefde, met ten slotte ziekte en dood. Dat alles gekruid met een behoorlijke portie seks.<sup>23</sup>

Wolkers rekent in zijn romans dus af met het kleinburgerlijke milieu door te choqueren, maar wordt ook juist daardoor bekend en geliefd bij het grote publiek. Het is opvallend dat deze thema's als ziekte, dood en liefde door Wolkers ook als zeer persoonlijk worden gepresenteerd. Uit het citaat van Brems blijkt een persoonlijke toon in Wolkers' literatuur bijvoorbeeld uit het gebruik van een ik-figuur.

Ook voor dit “persoonlijke” karakter van Wolkers' literatuur is aandacht in de literatuurgeschiedenissen. In de jaren '60 en '70 was er binnen de Nederlandstalige literatuur namelijk de tendens om te spelen met het subject, met het “ik” in de roman – iets wat ook terug te zien is in bijvoorbeeld *Terug naar Oegstgeest* van Wolkers.<sup>24</sup> Hoewel Wolkers niet de eerste auteur was die dergelijke “biechtliteratuur” schreef, wordt hij – volgens Anbeeks *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1885-1985* – wel gezien als exemplarisch voor het naoorlogse gebruik van het genre, doordat hij de “verhulde ik-vorm” gebruikt in zijn romans.<sup>25</sup> In deze romans is het verhaal in de derde persoon geschreven en staat er één personage centraal. Wolkers' gebruik van de verhulde ik-vorm gaat gepaard met een “terugkeer naar het meest kleinschalige

---

<sup>21</sup> Brems 2006, 200.

<sup>22</sup> Vaessens 2013.

<sup>23</sup> Brems 2006, 339.

<sup>24</sup> Brems 2006, 294.

<sup>25</sup> Anbeek 1990, 186.

realisme”.<sup>26</sup> De strategieën die bij deze stijl horen – “werkelijkheid, verbeelding, vorm en taal” – zijn terug te zien bij verschillende auteurs, onder wie Wolkers.<sup>27</sup> Het gebruik van een prominente ik-figuur in een roman vestigt de aandacht op zijn eigen (non)fictiviteit. Het is voor een lezer namelijk niet duidelijk of de belevenissen toe te schrijven zijn aan het personage of aan de auteur. Voor *Terug naar Oegstgeest* geldt dit ook. Het is namelijk niet duidelijk “of dit boek nu een therapeutische afrekening is van het ik-personage of van de auteur Jan Wolkers met zijn opvoeding en milieu”.<sup>28</sup>

De literatuurgeschiedenissen behandelen dus thema’s uit Wolkers’ oeuvre die cultuurhistorisch bepaald zijn – de seksuele revolutie en de ontzuiling nemen een prominente plek in in de literatuur van Wolkers – maar anderzijds zijn zij ook heel persoonlijk. Dit komt door de vorm waarin deze thema’s gepresenteerd worden, onder andere de prominente ik-figuren in de boeken. Deze zorgen ervoor dat de thema’s door een lezer aan Wolkers toe te schrijven zijn. Hij presenteert het namelijk alsof hij afrekenet met zijn eigen kleinburgerlijke, protestantse familie, zijn weg zoekt als kunstenaar en een bohemien-leven vol seks leidt. Deze centrale thema’s worden door Wolkers op een zeer persoonlijke manier gepresenteerd, waardoor de grens tussen fictie en non-fictie deels opgeheven wordt.

#### LITERATUURWETENSCHAP OVER JAN WOLKERS

Een van de weinige wetenschappers die – voor de casus Wolkers – de auteursfiguur verbindt aan diens werk is Batteau in haar proefschrift *Literature and the Performance of Post-Religious Memory in the Netherlands: Gerard Reve, Jan Wolkers and Maarten ‘t Hart* (2014). Batteau is geïnteresseerd in collectief en individueel *cultural memory* en bestudeert daarom hoe de verwerking van een protestantse opvoeding een rol speelt in het oeuvre van Wolkers. Batteau combineert in haar proefschrift een analyse van de romans van Wolkers met een analyse van hoe deze romans gepresenteerd zijn als autobiografisch en hoe Wolkers zich als persoon presenteerde. Hierbij is het haar altijd te doen om de manieren van herinneren, terwijl ik in dit onderzoek juist de autobiografische lading zelf wil problematiseren.

De overige letterkundige aandacht richt zich meer op specifieke thema’s uit het werk van Wolkers en combineert niet – zoals Batteau – de bestudering van de auteursfiguur en literaire analyse. Voorbeelden hiervan zijn artikelen van Meijer en Pieterse over Wolkers. Meijer beschouwt mannelijkheid en geweld in Wolkers’ verhaal “De verschrikkelijke sneeuwman” (1961).<sup>29</sup> Dit verhaal ziet zij “als representatief voor de eerste helft van Wolkers’ oeuvre”.<sup>30</sup> Ze omschrijft verschillende vrijpartijen in het verhaal, waarbij haar opvalt dat “uitsluitend het vrouwelijke lichaam wordt bekeken en beschreven [...]. Het mannelijke lichaam blijft impliciet aanwezig, verborgen en

---

<sup>26</sup> Anbeek 1990, 232.

<sup>27</sup> Brems 2006, 339.

<sup>28</sup> Brems 2006, 294.

<sup>29</sup> Meijer 1996 en 1999.

<sup>30</sup> Meijer 1996, 41.

onzichtbaar.”<sup>31</sup> In navolging van de filmcritica Silverman en psychoanalyticus Lacan verbindt zij de seksscènes in het verhaal aan het begrip “castratie”.<sup>32</sup> Omdat de vrouw geen penis heeft en de man wel, “draagt zij in feite de symbolische castratie van beiden.”<sup>33</sup> Volgens Meijers wordt deze castratie in “De verschrikkelijke sneeuwman” ingezet om op de vrouw het mannelijke gemis te projecteren, “waardoor de man er zich steeds van kan overtuigen dat niet hij, maar zij degene is die symbolisch gecastreerd is: dom, verminkt, discursief onmachtig, de mindere.”<sup>34</sup> Hierdoor wordt de vrouw dus geobjectiveerd én gebruikt door het mannelijke personage om zich af te zetten tegen zijn eigen gebreken die hij op het vrouwelijke personage projecteert.

Pieterse verbindt de door Meijer behandelde thema’s – mannelijkheid en seksualiteit – aan gezichtsverlies en schaamte. Zij ziet dat Eric van Poelgeest in *Kort Amerikaans* zijn schaamte probeert te overwinnen, maar daarmee “zijn onrealistische verlangen naar onkwetsbaarheid” enkel vergroot en – naar aanleiding van de moordscène aan het einde van het boek – “de destructieve figuur [wordt] die hij altijd al vreesde te zijn”.<sup>35</sup> Hoe zelfverzekerder Eric zich dus presenteert, hoe meer dit een zwakgebod is. Daarnaast toont ook het vermoorden van het vrouwelijke personage een vrouwobjectiverend thema: zij wordt door Eric vermoord in een poging van hem om af te rekenen met zijn eigen kwetsbaarheid.

Zowel Meijer als Pieterse behandelt het litteken in het gezicht van de hoofdpersoon in *Kort Amerikaans* (1962). Opvallend hierin is dat niet wordt vermeld dat in het (zeer autobiografische) *Terug naar Oegstgeest* (1965) de hoofdpersoon – die naam, geboortjaar en gezinssituatie deelt met Wolkers – ook eenzelfde litteken heeft, met dezelfde ontstaansgeschiedenis.

Ook Fens gaat in op thema’s die in het oeuvre van Wolkers een rol spelen: dood, dierenliefde, gruwelvertellingen en familieverhoudingen.<sup>36</sup> Later – in een aangepaste versie van het essay – ziet Fens deze elementen terugkomen in *Terug naar Oegstgeest*, dat dan net verschenen is.<sup>37</sup> “In Wolkers’ tot op heden laatstverschenen roman *Terug naar Oegstgeest* gebruikt hij veel materiaal dat al van elders bekend is.”<sup>38</sup> De autobiografische lading van de laatstgenoemde roman wordt echter niet benoemd.

Een artikel dat zich wél richt op de auteursfiguur Wolkers is van de hand van Ham en Ruiter. Zij schenken aandacht aan de auteur Wolkers door zich te richten op hoe hij zichzelf afbeeldt op de omslag van *Groeten van Rottumerplaat* (1971).<sup>39</sup> Dat Wolkers zich naakt heeft laten fotograferen zien zij als signaal van ongegeneerdheid, trots en

---

<sup>31</sup> Meijer 1996, 46-47.

<sup>32</sup> Meijer volgt de omschrijving van dit begrip door Lacan: “Lacan beschrijft het zichzelf herkennen als beeld in de spiegel, het ‘ik’ kunnen zeggen en het leren spreken als ervaring van scheiding en zelfvervreemding. Dat is de castratie. Castratie betekent hier dus geen letterlijke, fysieke castratie, maar een symbolische afsnijding van volheid.” Meijers 1996, 48.

<sup>33</sup> Meijer 1996, 48.

<sup>34</sup> Meijers 1996, 50.

<sup>35</sup> Pieterse 2007, 8.

<sup>36</sup> Fens 1963.

<sup>37</sup> Fens 1967.

<sup>38</sup> Fens 1967, 286.

<sup>39</sup> Ham en Ruiter 2013.

authenticiteit en verbinden de foto met thema's als kunstenaarschap en de ruige natuur waarin Wolkers leeft op dat moment.<sup>40</sup> Op de achterflap van de omslag van hetzelfde boek staat een afbeelding waarop Wolkers zijn vrouw Karina presenteert als voluptueus.<sup>41</sup> Wolkers zelf heeft zijn armen om de naakte Karina heen geslagen, waardoor er een zeker objectiverend effect uitgaat van de houding. Ham en Ruiter leggen – net als Fens en Raat – geen verband tussen de (presentatie van de) auteursfiguur en het bredere oeuvre van Wolkers. Dit is opvallend omdat vrouwen, natuur en kunstenaarschap een prominente rol spelen in het oeuvre van Wolkers.

Wat opvalt bij het bestuderen van Wolkers is dat de aandacht voor de auteur binnen de academie beperkt is.<sup>42</sup> In de literatuurgeschiedenissen wordt het “(non-)fictieve” in het oeuvre van Wolkers als centraal thema genoemd. In de literatuurwetenschappelijke artikelen is er wel enigszins biografische aandacht voor Wolkers (door bijvoorbeeld Fens), aandacht voor het positioneren van de auteursfiguur (door Ham en Ruiter) en aandacht voor Wolkers' literaire thema's, zoals mannelijkheid, gruwelijkheden en het calvinisme. Juist dat de literaire thema's van Wolkers in verschillende werken terugkomen en dat deze helpen het beeld van de auteursfiguur Wolkers te creëren, wordt niet onderzocht. In beide besproken tradities wordt niet systematisch over de creatie van het auteurschap als rol geschreven; dat hiaat wil ik met dit onderzoek opvullen.

Dit onderzoek richt zich op twee elementen van Wolkers oeuvre. Ten eerste bestudeer ik het subject dat een grote rol speelt in Wolkers' proza en – door de vele intertekstuele verwijzingen te bestuderen – de vervagende grenzen tussen fictie en non-fictie. Ten tweede richt ik me op de literaire thema's die centraal staan in het oeuvre van Wolkers. Juist de combinatie tussen deze twee elementen is niet eerder onderzocht: er is geen consequent en consistent onderzoek gedaan naar hoe er – door de hoge mate van zelfreferentialiteit en de prominente auteursfiguur in het oeuvre van Wolkers – een alom bekend *construct* van Wolkers is ontstaan. Om dit systematisch te analyseren volgt hierna een uitvoerige methodeomschrijving, voorafgegaan door een theoretische onderbouwing.

---

<sup>40</sup> “He not only poses as a proud and unabashed male, but also as a completely genuine human being.” Ham en Ruiter 2013, 146.

<sup>41</sup> “He proudly embraces a naked, voluptuous woman: his wife Karina”, Ham en Ruiter 2013, 147.

<sup>42</sup> Dit is enigszins gechargeerd gezegd; de *populairwetenschappelijke* aandacht is namelijk niet gering. Het themanummer “Dossier Jan Wolkers” van *Literatuur, magazine over Nederlandse Letterkunde* (jaargang 21, mei 2004) gaat uitgebreid in op de populariteit van Wolkers, zijn werk en de centrale thema's in zijn oeuvre. De bijdrages in dit nummer zijn echter niet allemaal geschreven door wetenschappers, het tijdschrift is populariserend van insteek en niet *peer reviewed*. De kunstcatalogus *Tijd bestaat niet – leven en werk van Jan Wolkers* (1996) biedt een interview met Wolkers door Hella Haasse en diverse bio- en bibliografische gegevens maar geen uitvoerige analyse. Ook het boek van Hans Dütting dat kort na het overlijden van Wolkers verscheen – *Wolkers: De Rubens van de literatuur* (2009) – behandelt veel verbanden tussen het oeuvre van Wolkers en zijn auteursfiguur, maar dit boek kent geen wetenschappelijke aanpak noch een degelijk verwijzingsapparaat.



## 2.2 METHODE

In deze paragraaf baken ik de methode af die ik ga gebruiken in dit onderzoek. Eerst kijk ik hoe de auteursfiguur binnen de literatuurwetenschappen wordt bestudeerd, om daarna te beschrijven hoe dat in dit onderzoek zal gebeuren. Vervolgens wordt gekeken naar de verhouding tussen fictie en non-fictie, met name het gebruik van fictionaliteitselementen in autobiografisch proza. Ook hierop volgt een methodeomschrijving voor dit onderzoek. Op het eind van deze paragraaf wordt het corpus van dit onderzoek opgesteld en de methode schematisch weergegeven.

### DE AUTEURFIGUUR WOLKERS

Het was onmogelijk om Jan Wolkers nabij te komen en *niet* met hem over de dood te spreken – hij hield zich dagelijks bezig met de dood en zijn hele werk was ervan doordeesemd. Zelf voerde Wolkers die obsessie stevast terug op zijn streng gereformeerde opvoeding en de dagelijkse lezing van zijn vader uit het Oude Testament. Zijn calvinistische jeugd had hem, naar eigen zeggen, ‘linea recta klaargestoomd om cum laude te slagen voor het examen Eeuwig Leven aan gene zijde van het graf’.<sup>43</sup>

Bovenstaand fragment is afkomstig uit het boek *Zo is het genoeg*, een boek waarin Onno Blom (de biograaf van Wolkers) verslag doet van het laatste jaar van Wolkers’ leven. Het valt op dat wanneer Blom over de persoon Wolkers praat, hij direct ook zijn werk aanhaalt: het thema “de dood” heeft Wolkers regelmatig besproken *en* het komt regelmatig terug in diens werk. Vice versa gebeurt dit ook regelmatig: wanneer over een boek gesproken wordt, is er vaak veel aandacht voor de opvattingen en levensloop van de auteur. Zo gaf het actualiteitenprogramma *De Wereld Draait Door* onlangs aandacht aan een door Blom ontdekte onuitgegeven politieke roman van Wolkers: *Hittegolf*.<sup>44</sup> Het verhaal schreef Wolkers naar aanleiding van het bouwvakkersoproer in 1966. In de bespreking wordt zowel door de interviewer Matthijs van Nieuwkerk als door Blom – beiden neerlandici – gepraat over de rol die Wolkers speelde in de politieke situatie en over de verhouding tussen de persoonlijke en de maatschappelijke aanleiding voor deze roman. Ze bespreken bijvoorbeeld hoe Wolkers zich opwond over politieoptredens die hij in de stad zag gebeuren en zijn persoonlijke engagement toonde door de Amsterdamse novelleprijs in te leveren door middel van een open brief. Bij het bespreken van *Hittegolf* besteden Blom en Van Nieuwkerk dus veel aandacht aan Wolkers’ politieke engagement: zijn betrokkenheid bij de *werkelijke* situatie.

Deze relatie tussen een literair werk en een auteur is lange tijd weinig bestudeerd binnen de literatuurwetenschap. In de jaren zestig was *close reading* “het devies: een minutieuze en zo objectief mogelijke tekstanalyse die dé interpretatie van een tekst ten

---

<sup>43</sup> Blom 2008, 7.

<sup>44</sup> *De Wereld Draait Door*, fragment “De politieke betrokkenheid van Jan Wolkers”, 15-03-2017, te bekijken via [www.dewerelddraaitdoor.vara.nl/media/371050](http://www.dewerelddraaitdoor.vara.nl/media/371050), laatst geraadpleegd 27-03-2017.

doel had en zich daarbij niet liet leiden door poëtische uitspraken van de auteur of diens biografische omstandigheden.”<sup>45</sup> In de jaren tachtig werd dit voortgezet; Roland Barthes heeft met het doodverklaren van de auteur veel navolging gehad.<sup>46</sup> In de afgelopen twee decennia is er, binnen de literatuurwetenschap, echter wel weer meer aandacht voor de auteur in relatie tot zijn werk.<sup>47</sup> Onderzoek hiernaar richt zich bijvoorbeeld op de “identiteit, het imago en het publieke optreden van de auteur”.<sup>48</sup> Wel is deze literatuurwetenschappelijke bestudering van de auteur fundamenteel anders dan de aandacht voor de auteur in populaire media: deze laatste heeft namelijk veel aandacht voor hoe een werk verbonden is met het leven van de auteur. Heeft de auteur bepaalde (al dan niet fictieve) gebeurtenissen ook daadwerkelijk meegemaakt? Welke personages kunnen vergeleken worden met familieleden en vrienden van de auteur? Deze vragen worden in de recente literatuurwetenschap niet gesteld, omdat er een onderscheid wordt gemaakt tussen de biografische persoon en de auteursfiguur.

Dit onderscheid stoelt op het idee dat de biografische figuur onbenaderbaar is: een wetenschapper kan niet aantonen wat er in het hoofd van een auteur gebeurt wanneer hij literatuur schrijft, wat hij precies bedoeld heeft of handelingen uit diens privéleven beschrijven.<sup>49</sup> Wel kan een letterkundige kijken hoe een auteur een rol speelt in door hem geschreven verhalen, hoe hij zich gedraagt en uitlaat in interviews en wat voor mogelijke effecten dit heeft op een publiek. Want: “het besef dat verhaalde feiten op authentieke ervaringen of overtuigingen van de schrijver teruggaan, [zal] een extra dimensie schenken aan de leeservaring”.<sup>50</sup> Dit blijkt ook uit diverse gevallen in de Nederlandse literatuur; regelmatig is er commotie ontstaan doordat een auteur toch niet cruciale eigenschappen bleek te delen met haar/zijn romanpersonage. Zo bleek Carl Friedmans vader niet Joods (*Tralievader* (1991) was dus niet autobiografisch), heeft Boudewijn Büch geen kinderen, laat staan een overleden zoon (*De kleine blonde dood* (1985) was dus niet autobiografisch), is het discutabel of A.H.J. Dautzenberg werkelijk een nier heeft afgestaan (zoals het personage in *Samaritaan* (2011)) en zo zijn er meer voorbeelden te noemen.<sup>51</sup>

#### MEIZOZ EN KORTHALS ALTES: POSTURE & ETHOS

De zojuist genoemde voorbeelden roepen een primaire reactie op bij de lezer: wat zijn de overeenkomsten tussen het werk en het leven van de auteur. Binnen de letterkunde wordt een dergelijke biografische lezing gezien als achterhaald. Daarom zijn er diverse

---

<sup>45</sup> Praat 2014, 60.

<sup>46</sup> Barthes 1977.

<sup>47</sup> Praat 2014, 61. Praat noemt voorbeelden van de literatuurwetenschappers Rovers, Pieterse, Vaessens en Ham. Natuurlijk kan Praat zelf ook worden toegevoegd aan dit rijtje.

<sup>48</sup> Praat 2014, 61.

<sup>49</sup> Een auteur kan natuurlijk ook een vrouw zijn of iemand die zich niet identificeert met binaire genderrollen. Omdat dit kader geschreven is met in het achterhoofd Wolkers als auteursfiguur, wordt hier voor de leesbaarheid verwezen naar “de auteur” met “hem”.

<sup>50</sup> Algemeen Letterkundig Lexicon, lemma “auteur”, geraadpleegd 26-03-2017.

<sup>51</sup> Missinne 2013, 21-22.

modellen ontwikkeld om toch de relatie tussen een auteur en zijn werk te bestuderen. Voorbeelden hiervan zijn Meizoz' posture-begrip en het begrip ethos van Amossy en Maingueneau. Deze benaderingen hebben eenzelfde doel:

Dissatisfied with thematic or narratological approaches to literature, which neglect the material and pragmatic conditions in which texts circulate, Amossy and Maingueneau, like Meizoz, aim to build bridges between (literary) texts and their contexts, which remains one of the key methodological puzzles for literary theory.<sup>52</sup>

Deze literatuursociologische benaderingen van literatuur trachten dus de verhouding tussen literatuur en haar context te bestuderen. De auteursfiguur speelt hier een cruciale rol in, omdat deze dé schakel vormt tussen de literatuur en haar context: tussen de verhaalwereld en de wereld erbuiten, tussen verteller en lezer.

Een manier om de auteursfiguur te bestuderen is door middel van zijn ethos. Dit begrip wordt door Korthals Altes uitvoerig behandeld in haar boek *Ethos and Narrative Interpretation* (2014). Ze past het begrip ethos toe in de narratologie; zij concentreert zich op hoe auteurs een betrouwbaar beeld van zichzelf schetsen en hoe die betrouwbaarheid tot stand komt tussen lezer en auteur. Korthals Altes' boek toont aan dat het zeer vruchtbaar is om literaire analyse te combineren met het bestuderen van auteursfiguren en (mogelijke) leesstrategieën.<sup>53</sup>

Korthals Altes ontleent de begrippen ethos, pathos en logos aan Aristoteles: pathos richt zich op emoties, logos op het objectieve en ethos op karaktereffecten die een betrouwbaar beeld van een spreker moeten vormen.<sup>54</sup> Deze drie begrippen samen vormen een pragmatische driehoek ("pragmatic triangle"), deze verbindt de "orator (through his ethos), addressee (implied and anticipated in the pathos appeal), and discourse itself (through its argumentative force, or logos)."<sup>55</sup> In Aristoteles' visie is een ethos dus toe te schrijven aan een spreker, terwijl Korthals Altes de constructie van ethos ziet als een wisselwerking tussen lezer en auteur: ethos is iets dat een lezer *toeschrijft* aan een auteur. Een dergelijk ethos beïnvloedt het beeld dat een lezer heeft van bijvoorbeeld de autoriteit, authenticiteit, betrouwbaarheid of ironie van een auteur.<sup>56</sup> Alle verschillende elementen die ervoor zorgen dat de lezer een beeld van de auteur vormt, zijn dus het ethos van een auteur.

---

<sup>52</sup> Korthals Altes 2014, 61.

<sup>53</sup> Dit is iets wat ik in dit onderzoek ook tracht te doen. Ook de proefschriften van Edwin Praat (*Verrek, het is geen kunstenaar: Gerard Reve en het schrijverschap* (2014)) en van Laurens Ham (*Door Prometheus geboeid: De autonomie en autoriteit van de moderne Nederlandse auteur* (2015)) zijn hier voorbeelden van.

<sup>54</sup> Korthals Altes 2014, 3.

<sup>55</sup> Korthals Altes 2014, 3. Korthals Altes parafraseert hier Ekkerhard Eggs, p.45. Eggs, E., "Ethos Aristotelicien, conviction et pragmatique moderne" (1999), in: *Image de soi dans le discours: La construction de l'ethos*, edited by Ruth Amossy and Jean-Michel Adam, Lausanne: Delachaux et Niestlé, p. 31-59.

<sup>56</sup> Korthals Altes 2014, 8.

Met deze definitie is het posture-begrip van Meizoz direct al handzamer: dit zijn niet de elementen die het beeld van een auteur beïnvloeden, maar al die elementen tezamen, het totaalbeeld dus. Het model van Meizoz is bondig samengevat door Ham in zijn proefschrift *Door Prometheus geboeid* (2015):

Onder 'posture' verstaat [Meizoz] de zelfrepresentaties waarmee auteurs invulling geven aan hun positie in het literaire veld (autorepresentatie) én de representaties van auteurs zoals die door critici, essayisten, wetenschappers en anderen in het leven worden geroepen (heterorepresentatie). [...] Posture is bij Meizoz een product van een geheel oeuvre, dus van alle teksten, interviews, foto's, televisieoptredens van een auteur, maar ook van alle heterorepresentatiebronnen.<sup>57</sup>

Ook in dit begrippenkader komt het imago van de auteur dus tot stand in een wisselwerking tussen de auteur en de lezer, maar Meizoz maakt een duidelijker onderscheid tussen het beeld dat de auteur *zelf* creëert en het beeld dat (door anderen) van hem wordt gecreëerd.

Korthals Altes richt zich op verschillende literatuurwetenschappelijke tradities: "de cognitieve narratologie (de empirie en de theorie van het lezen en interpreteren), de literatuursociologie (met name de studie van auteursrepresentatie) en de discoursanalyse".<sup>58</sup> Met name de narratologische insteek van Korthals Altes is overduidelijk: zo komt ze bijvoorbeeld herhaaldelijk terug op de notie van de geïmpliceerde auteur. Dit is een veronderstelde tussenlaag tussen verteller en auteur die een bepaald normen- en waardenpatroon bezit. Korthals Altes beschrijft dat schrijvers vaak bekwaam zijn "in exploiting tensions between the postures and ethos of protagonist, narrator, implied author, and the writer as a person."<sup>59</sup> Later behandelt zij de verschillende lagen waaruit een beeld van een auteur is opgebouwd: de biografische auteur, de auteur in zijn sociale rol als auteur, het beeld dat door het voorafgaande oeuvre van een auteur is gecreëerd (*ethos prior*), het beeld van de auteur dat voortkomt uit de peri- en epiteksten, de impliciete auteur ("this implied author subsumes the worldviews and values the text as a whole is taken to express") en de verteller.<sup>60</sup>

Hiermee maakt Korthals Altes een onderscheid tussen de *implied author* als onderdeel van de fictieve wereld en de "writer as a person" in de non-fictieve wereld. Ook Meizoz heeft zijn begrippenkader aangepast op het probleem dat een auteursfiguur zich zowel in de fictieve als in de non-fictieve wereld begeeft. Daarom heeft hij de geïmpliceerde auteur vervangen door een *écrivain*, die zich ook in een non-fictieve tekst kan presenteren.<sup>61</sup> "Dit sluit aan bij een cruciaal verschil tussen de postureanalyse en de narratologie: terwijl de tweede uitgaat van een principieel verschil tussen fictionele en

---

<sup>57</sup> Ham 2015A, 31. Ham parafraseert hier Jérôme Meizoz, p. 45. Meizoz, J, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine, 2007.

<sup>58</sup> Ham 2015B, 88.

<sup>59</sup> Korthals Altes 2014, 54.

<sup>60</sup> Korthals Altes 2014, 157-159.

<sup>61</sup> Ham 2015A, 36.

non-fictionele werelden, probeert de postureanalyse de autorepresentatie op het non-fictionele en op het fictionele niveau met elkaar in verband te brengen.”<sup>62</sup> De indeling tussen fictieve en non-fictieve teksten waarin de auteursfiguur een rol speelt is bij Wolkers niet eenduidig; zo maakt hij in zijn fotoautobiografie *Werkkleding* gebruik van dezelfde technieken om een beeld van zichzelf als auteur te schetsen als bijvoorbeeld in de roman *Terug naar Oegstgeest*. De volgende paragraaf heeft deze verhouding tussen fictie en non-fictie als onderwerp, maar ook hier speelt dat onderscheid een belangrijke rol. Zo plaatst Wolkers in *Werkkleding* foto's van zichzelf, maar ook van fictieve romanpersonages uit onder andere *Kort Amerikaans*. Hiermee positioneert Wolkers de door hem gecreëerde auteursfiguur in zowel de fictieve als de non-fictieve wereld. Om Wolkers' subtiele spel scherp te kunnen analyseren sluit Meizoz' notie van de *écrivain* dus beter aan dan de impliciete auteur.

Meizoz positioneert de *écrivain* in een rijtje van verschijningen van de auteur: de *personne* als biografische persoon, de *écrivain* als auteursfiguur en de *inscripteur* als verteller. Wanneer deze figuren worden bestudeerd resulteert dit in tekstanalyse, een analyse van het auteursbeeld en “ten slotte [...] de overkoepelende notie van posture, die het gedrag van de auteur relateert aan het discours van de verteller en het gedrag van de biografisch persoon.”<sup>63</sup> Ham voegt een andere auteursrepresentatie toe: het personage, dat helpt bij het bestuderen van fictionele zelfrepresentaties van auteurs.<sup>64</sup> Hierin volg ik Ham, omdat ik met hem van mening ben dat personages – al dan niet met overeenkomsten met de biografische persoon – bijdragen aan het posture van de auteur. Wolkers' oeuvre kent personages die in verschillende mate overeenkomsten met hemzelf vertonen. Zo heet het hoofdpersonage in het autobiografische *Terug naar Oegstgeest* ook “Jan Wolkers”, kennen verschillende romans – waaronder *Turks fruit* – ik-personages die veel weghebben van Wolkers (maar niet geheel met hem samenvallen), en deelt het hoofdpersonage uit *Kort Amerikaans* veel biografische gegevens met Wolkers, maar draagt hij de voornaam van Wolkers' oudste zoon Eric (geboren 1948). Deze verschillende personages dragen dus op verschillende manieren bij aan het beeld van de auteursfiguur Wolkers.

Ter afbakening van mijn onderzoek zal ik me primair richten op de autorepresentatie van Jan Wolkers die ik systematisch bestudeer. Omdat een posture in een context ontstaat, wordt de heterorepresentatie enkele keren wel genoemd, maar wordt dit niet zo systematisch onderzocht als de autorepresentatie. Zo wordt enkele malen verwezen naar de heterorepresentatie, bijvoorbeeld welke genre aanduidingen de boeken van Wolkers meekregen en de rol die biograaf Onno Blom speelt bij de totstandkoming van het posture van Wolkers.<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> Ham 2015A, 36.

<sup>63</sup> Ham 2015A, 35-36. Ham parafraseert hier Jérôme Meizoz, p. 84, 90 en 92. Meizoz, J, *La fabrique des singularités*. Genève: Slatkine, 2011.

<sup>64</sup> Ham 2015A, 37.

<sup>65</sup> Hier liggen verschillende kansen voor vervolgonderzoek. Naast de receptie van Jan Wolkers in zijn hoogtijdagen is ook het contemporaine beeld van Wolkers interessant, evenals de aandacht die is ontstaan

Hierin zal ik dus het door Ham aangepaste model van Meizoz hanteren en analyseren hoe de personages en de verteller bijdragen aan het beeld van de auteursfiguur. Daarnaast volg ik Korthals Altes door ook aandacht te geven aan het ethos prior: ik zal bekijken hoe het beeld van de auteursfiguur mede tot stand komt door de overlappende thema's in het oeuvre van Wolkers.<sup>66</sup> Ook wil ik aandacht besteden aan het door Korthals Altes aangestipte thema van de epi- en peritekst.<sup>67</sup> De peritekst blijkt in het geval van Wolkers problematisch te zijn. Zo prijkt op zowel *Kort Amerikaans* als *Terug naar Oegstgeest* het predicaat "roman", terwijl de laatste op het eerste gezicht minder fictief is als de eerste. Zo speelt de roman zich af in Wolkers' eigen leefomgeving, vormen hij en zijn familieleden de personages en heeft de roman de vorm van een herinneringenboek. Maar zijn dit betrouwbare graadmeters om een onderscheid te verantwoorden? Dienen *Kort Amerikaans* en *Terug naar Oegstgeest* anders bestudeerd te worden? Kan ik auteursfiguur in de – door Wolkers zo genoemde – fotoautobiografie *Werkkleding* op dezelfde manier analyseren als in de roman *Turks fruit*? Om deze vragen te beantwoorden zal ik nu eerst uiteenzetten hoe literatuurwetenschappelijk om te gaan met (auto)biografische elementen in proza.

#### LEJEUNE EN MISSINNE: FICTIE VERSUS NON-FICTIE

De toenemende aandacht voor de auteursfiguur binnen de literatuurwetenschap was een gevolg van de literaire ontwikkeling in de jaren '60, '70 en '80 waarin auteurs gingen spelen met de grenzen tussen het fictieve en het non-fictieve. Zij gebruiken autobiografische elementen in proza en streven ernaar "om auteur en verteller expliciet te laten samenvallen of alleszins de illusie daarvan te wekken".<sup>68</sup> Hierdoor ontstaan verschillende tussengenres van autobiografisch proza. Deze niet vaststaande tussenvormen zijn moeilijk te definiëren: verschillende termen worden gebruikt om dergelijke vormen aan te duiden, bijvoorbeeld "autofictie" (Serge Doubrovsky), "autobiografisch proza", "life writing" en "autre-biography" (John Coetzee).

---

voor Karina Wolkers sinds Wolkers' dood en bijvoorbeeld ook de rol die Onno Blom speelt in de heterorepresentatie van Wolkers.

<sup>66</sup> Ham en Korthals Altes brengen dus belangrijke wijzigingen aan in de modellen van respectievelijk Meizoz, en Amosy en Maingueneau. Om deze reden – en om aan te sluiten bij de recente wetenschappelijke ontwikkelingen op het gebied van het bestuderen van de auteursfiguur richt ik mij in dit theoretische kader dus op de eerstgenoemde wetenschappers en hoe zij de theorieën van Meizoz, en Amosy en Maingueneau toepassen, in plaats van op deze (deels verouderde) grondleggers van deze theorieën.

<sup>67</sup> De narratologische begrippen epitekst en peritekst, afkomstig van Gérard Genette, vormen samen de paratekst: alles wat met een boek verbonden is, maar niet de hoofdttekst vormt. De peritekst bevindt zich in de directe omgeving van de tekst: de omslag, de voetnoten, het voorwoord en dergelijke. De epitekst bevindt zich niet in de directe omgeving van de tekst. Voorbeelden zijn "briefwisseling tussen auteur en uitgever, interviews en besprekingen in literaire magazines". *Algemeen Letterkundig Lexicon*, lemma's "epitekst" en "peritekst", te raadplegen via [www.dbnl.org/tekst/dela012alge01\\_01/dela012alge01\\_01\\_04021.php?q=peritekst#hl1](http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_04021.php?q=peritekst#hl1) en [www.dbnl.org/tekst/dela012alge01\\_01/dela012alge01\\_01\\_03623.php?q=epitekst#hl1](http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_03623.php?q=epitekst#hl1), laatst geraadpleegd 27-03-2017.

<sup>68</sup> Brems 2013, 293.

De wetenschappelijke discussie over de terminologie en afbakening van deze (sub)genres heeft zich grotendeels in de literatuurwetenschap buiten Nederland afgespeeld, met name in Frankrijk. Een sleuteltekst hierin is Phillippe Lejeunes *Le Pacte autobiographique* (1975).<sup>69</sup> Onder een autobiografie verstaat Lejeune een “Retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality.”<sup>70</sup> Lejeune hanteert deze definitie zeer strikt: “Autobiography does not include degrees: it is all or nothing”.<sup>71</sup> Om dit te onderbouwen verklaart hij iedere woordgroep in zijn definitie van de autobiografie uitvoerig, maar is hij ook genoodzaakt om te omschrijven waarom andere, aanverwante begrippen anders zijn dan een autobiografie. Zo definieert hij ook de autobiografische roman:

This is how I will refer to all fictional texts in which the reader has reason to suspect, from the resemblances that he thinks he sees, that there is identity of author and protagonist, whereas the author has chosen to deny this identity, or at least not to affirm it. So defined, the autobiographical novel includes personal narratives (identity of narrator and protagonist) as well as ‘impersonal’ narratives (protagonists designated in the third person); it is defined at the level of its contents. Unlike autobiography, it involves degrees. The ‘resemblance’ assumed by the reader can be anything from a fuzzy ‘family likeness’ between the protagonist and the author, to the quasi-transparency that makes us say that he is ‘the spitting image’.<sup>72</sup>

Uit dit citaat blijkt een belangrijke punt: de term autobiografisch proza zelf wordt niet gedefinieerd, maar er is vooral aandacht voor wat bepaalde genres *anders* maakt dan dit autobiografisch proza. Het blijft een vrij breed begrip waar gradaties in aan te brengen zijn.<sup>73</sup>

Om duidelijkheid te scheppen in de veelheid aan genre aanduidingen volg ik Lut Missinne. In haar boek *Oprecht gelogen* (2013) levert zij een belangrijke bijdrage aan de neerlandistiek door te schrijven over autobiografisch proza. Missinne beschrijft het internationale literatuurwetenschappelijke debat rondom dit thema en combineert de bevindingen van verschillende literatuurwetenschappers om zelf een model te ontwikkelen dat zeer handzaam is om autobiografisch proza te bestuderen. Missinne

---

<sup>69</sup> Lejeunes ideeën zijn toegankelijk gemaakt voor een internationaal publiek in de vertaling *On Autobiography* (1989), waaruit met name het hoofdstuk “The Authobiographical Pact” een uitleg – en herdefiniëring – is van *Le Pacte autobiographique*.

<sup>70</sup> Lejeune 1989, 4.

<sup>71</sup> Lejeune 1989, 13.

<sup>72</sup> Lejeune 1989, 13.

<sup>73</sup> Ook Missinne laat dit zien: “Strikt genomen drukken ‘autobiografische roman’ en ‘autofictie’ hetzelfde uit: een combinatie van schrijven over zichzelf (‘auto-’) en van een fictioneel aspect, wat ons begrip van roman omvat.” (47) “Ook Smith en Watson merken op dat het begrip *autofiction* in ruime betekenis overbodig is en citeren in dit verband Paul Jay: ‘For if by “fictional” we mean “made up”, “created”, or “imagined” – something, that is, which is literary and not “real” – then we have merely defined the ontological status of any tekst, autobiographical or not.’” (voetnoot, 241)

biedt een duidelijke definitie van de (sub)genres die al genoemd zijn in de behandeling van Lejeune:

Ik pleit dus voor het behoud van beide termen in het tussengebied tussen autobiografie en roman: 'autofictie' voor de hybride vorm die door de aangegeven of gesuggereerde identiteit van auteur en personage een autobiografisch frame aanbiedt, maar vervolgens duidelijk fictionele aspecten vertoont, en de 'autobiografische roman' voor een even zo hybride vorm, die zich als roman voordoet en waarin vervolgens autobiografische elementen herkenbaar zijn.<sup>74</sup>

Missinne geeft dus een heldere genreafbakening die twee elementen mee laat spelen: boeken met al dan niet een autobiografisch pact en boeken met fictionele dan wel autobiografische elementen kennen.

Vergeleken met Korthals Altes' *Ethos and Narrative Interpretation* biedt *Oprecht gelogen* een beter methodologisch uitgangspunt voor dit onderzoek. Ten eerste heeft het werk van Korthals Altes een dermate narratieve insteek dat zij zich in het debat rond de *implied author* mengt, iets wat ik niet beoog te doen in mijn onderzoek; ik gebruik de narratologie liever als hulpmiddel voor literaire analyse. Dit doet Missinne ook: herhaaldelijk gebruikt zij narratologische begrippen om autobiografisch proza te omschrijven. Het tweede punt – dat samenhangt met het eerste – is dat het boek van Korthals Altes dermate abstract is, dat het vooral bruikbaar is in de theoretische introductie van mijn onderzoek en zoals gezegd minder in de daadwerkelijke bestudering van Wolkers. Missinne biedt een helder begrippenkader dat bruikbaar is voor verdere analyse. Hierna behandel ik eerst Missinnes uitgangspunten en vervolgens dit begrippenkader, dat ik zo aan zal passen dat ik aan de hand van een helder analysemodel het werk van Wolkers kan bestuderen.

Missinne begint met het positioneren van autobiografische genres binnen de tradities van de literatuur en de literatuurwetenschap. Zij ziet in de literatuur van de afgelopen drie decennia een opkomst van proza dat tussen fictie en non-fictie valt, "tussenvormen, de boeken die iets tegenstrijdigs hebben en dit hybride karakter subtiel suggereren of nadrukkelijk poneren: ze zijn autobiografisch én roman, echt gebeurd én verzonnen".<sup>75</sup> Daarnaast ziet zij ook literatuurwetenschappelijke aandacht voor ditzelfde fenomeen:

Nochtans leken op het eerste gezicht de poststructuralistische inzichten en postmoderne opvattingen onverenigbaar met het bestaan van een autobiografisch genre op zich. Wanneer immers alles wat we beschrijven mede gevormd wordt door de taal die we gebruiken, dan is het een illusie te denken dat we over het verleden zouden kunnen schrijven als over iets wat aan taal vooraf gaat. [...] Maar op paradoxale wijze bleef het autobiografische genre tegelijk een uitdaging te vormen voor het postmoderne denken, omdat het immers de tekstvorm bij uitstek

---

<sup>74</sup> Missinne 2013, 53.

<sup>75</sup> Missinne 2013, 10.



is waarin identiteit door taal tot stand wordt gebracht. [...] Tegelijk worden ‘tekstualiteit’ en ‘referentialiteit’ met elkaar verzoend. Men is er zich van bewust dat hetgene waarover geschreven wordt, het subject in dit geval, deels een product is van het schrijven (tekstualiteit). Maar ook dat dat subject buiten de tekst bestaat (referentialiteit), een bestaan dat de taal probeert uit te drukken.<sup>76</sup>

In autobiografisch proza ziet Missinne tekstualiteit en referentialiteit dus samen optreden, terwijl deze binnen het poststructuralisme eerder incompatibel leken. Het bestuderen van referentialiteit in literatuur kan eenvoudig leiden tot een biografische lezing van proza: het zoeken naar verbanden tussen literatuur en de wereld, op zoek naar de “waarheid” in fictie. Hier lijkt Missinne zich van bewust. Daarom tracht zij te onderzoeken *hoe* referentialiteit vorm krijgt, namelijk door tekstualiteit, door taal. De premisse die hierbij gemaakt wordt is dat er in haar ogen in de literatuur “geen scheiding kan worden gemaakt tussen vorm en inhoud”.<sup>77</sup> Missinne stelt diverse categorieën voor om dit te bestuderen: taalgebruik, stijlelementen, vertelstandpunten en focalisatie, fictionaliteit en referentialiteit, identiteitsvorming, tijd en herinnering, en ten slotte metacommentaar en intertekstualiteit. Op deze categorieën kom ik hieronder terug, nadat ik eerst een ander cruciaal uitgangspunt van Missinne behandel.

De theorievorming omtrent autobiografische literatuur stoelt Missinne namelijk op Lejeune, haar “aartsvader van de theorievorming over de autobiografie”.<sup>78</sup> Een premisse voor autobiografisch proza zou volgens Lejeune een “autobiografisch pact” zijn. Dit is een pact tussen lezer en auteur over hoe fictief een verhaal is; wanneer “the author has declared explicitly in an initial pact that he is identical to the narrator” zal de lezer hier zijn leesstrategieën op aanpassen.<sup>79</sup> De auteur, de verteller en het personage hebben een “driedelige identiteit” doordat zij bijvoorbeeld dezelfde naam dragen.<sup>80</sup> Tegenover het autobiografische pact staat het fictionele pact,

which would itself have two aspects: *obvious practice of nonidentity* (the author and the protagonist do not have the same name), *affirmation of fictitiousness* (in general it is the subtitle *novel* which today performs this function on the cover; it should be noted that *novel*, in current terminology, implies fictional pact, whereas *narrative [récit]* is, itself, indeterminate and compatible with the autobiographical pact).<sup>81</sup>

Met Lejeunes onderscheid kent autobiografisch proza twee variabelen: of de naam van het hoofdpersonage en de auteur al dan niet gelijk zijn en of er sprake is van een autobiografisch dan wel een fictioneel pact.

---

<sup>76</sup> Missinne 2013, 18-19.

<sup>77</sup> Missinne 2013, 19.

<sup>78</sup> Missinne 2013, 25.

<sup>79</sup> Lejeune 1989, 17.

<sup>80</sup> Missinne 2013, 25.

<sup>81</sup> Lejeune 1989, 15.

Lejeunes theorie kent overlap met het bestuderen van de auteursfiguur zoals beschreven in de vorige paragraaf. Ten eerste is ook voor Lejeunes theorie het onderscheid tussen de auteursfiguur en de biografische persoon cruciaal: het

pact wordt bezegeld met de naam van de auteur, die dezelfde moet zijn als de naam van de verteller en de hoofdfiguur. Het 'alsof' is van wezenlijk belang: de autobiografie gaat niet direct over de mens achter het boek, de autobiografie is geen transparant genre, geen glasruit waarachter je moeiteloos de 'echte' wereld kunt zien.<sup>82</sup>

Hoewel de fictieve figuren en de biografische persoon dus overlappen, betekent dit niet dat proza met een autobiografisch pact de werkelijkheid beschrijft. Ten tweede is het autobiografische pact iets dat – net als de begrippen ethos en posture – tot stand komt in wisselwerking tussen auteur en lezer: er *is* geen overeenkomst tussen de hoofdfiguur en de auteur, maar deze overeenkomst wordt *aangenomen* door de *lezer*. Ten derde speelt ook hier de paratekst een belangrijke rol. Dit wordt bijvoorbeeld duidelijk wanneer Lejeune zichzelf citeert uit *Autobiography in France*: “How to distinguish autobiography from the autobiographical novel? We must admit that, if we remain on the level of analysis within the text, there is *no difference*.’ [...] This is accurate as long as we limit ourselves to the text minus the title page”.<sup>83</sup> Hiermee wordt het meest onderscheidende element aan een boek met een autobiografische lading dus eigenlijk de omslag.

Met name dit derde punt is in mijn ogen een zwak punt in Lejeunes redentie: de paratekst wordt vaak enkel medebepaald door de auteur; uitgeverijen, agenten en redacteuren spelen hier ook een (grote) rol in. Hier bieden Missinnes categorieën een uitkomst, omdat zij juist de inhoud van autobiografisch proza behandelen. In de ogen van Lejeune is een roman met een fictieel pact en een naamloos ik-personage slechts een “normale” roman (en dus geen autobiografisch proza), terwijl Missinne dit wél als een autobiografische roman ziet: “Ik beschouw een autobiografische roman als een roman (een narratief dat fictieel en literair is) waarin de lezer autobiografische elementen herkent of vermoedt. Deze worden niet expliciet door een naamsidentiteit bevestigd, maar toespelingen in die richting zijn niet uitgesloten”.<sup>84</sup> Missinnes categorieën helpen juist deze tussenvormen van autobiografisch proza te bestuderen, terwijl Lejeune deze tussenvormen bij voorbaat al uitsluit van analyse. Dat Missinne dus oog heeft voor een breder genre dan Lejeune, maakt haar ook bruikbaar voor de bestudering van Wolkers. Hoewel Wolkers *Werkkleding* wel een fotoautobiografie heeft genoemd, dragen enkele sterk autobiografisch getinte boeken het predicaat “roman” en niet “autobiografie”. Hierdoor voldoen zij niet aan Lejeunes eisen om “autobiografisch” genoemd te worden, maar wel aan die van Missinne.

---

<sup>82</sup> Vervaeck 2000, 4.

<sup>83</sup> Lejeune 1989, 13.

<sup>84</sup> Missinne 2013, 34-35.

Premisse: Autobiografisch schrijven als taalhandeling
Stijl
Verteller & focalisatie
Fictionaliteit & referentialiteit
Identiteitsvorming
Tijd & herinnering
Metacommentaar en intertekstualiteit

AFBEELDING 3 - MISSINNES CATEGORIEËN VOOR HET BESTUDEREN VAN AUTOBIOGRAFISCH PROZA

#### MISSINNES CATEGORIEËN

Missinne beschrijft zeven categorieën – die te zien zijn in bovenstaande tabel – in zeven aparte hoofdstukken. Ik volg grotendeels hoe Missinne deze elementen van autobiografisch ziet, maar maak enkele aanpassingen. Ik scherp de categorieën van Missinne namelijk nog verder aan zodat een bruikbare *toolbox* ontstaat voor het bestuderen van de auteursfiguur Wolkers. Zo vervang ik Missinnes categorieën autobiografisch schrijven als taalhandeling en identiteitsvorming, en voeg één nieuwe categorie toe: het autobiografische pact. Ook breng ik een onderverdeling aan in de categorieën, waardoor ook de volgorde van de te behandelen elementen verandert.

Met het autobiografisch schrijven als taalhandeling bedoelt Missinne – in navolging de taalfilosoof Austin – dat deze vorm van literatuur een handeling is. Autobiografisch proza is niet het *omschrijven* van een persoonlijkheid, maar het is een actieve handeling: het schrijven zelf *construeert* een beeld van de auteur. Dit is onder andere te herkennen wanneer een auteur rekening houdt met bepaalde verwachtingspatronen van de lezer, bijvoorbeeld door middel van “expliciete aanduidingen, genretoewijzingen, indicatoren” en door bepaalde voorkennis als bekend te achten bij de lezer. Deze categorie is in mijn ogen niet goed bruikbaar om autobiografisch proza te bestuderen. Hij functioneert namelijk meer als premisse dan als apart te bestuderen element. Met deze premisse ben ik het eens: ik bestudeer immers hoe een beeld van de auteursfiguur tot stand komt in proza, hieraan is inherent dat ik het schrijven als bijdrage aan dit beeld beschouw. Ik zal dus wel kijken naar bepaalde voorkennis en bijvoorbeeld paratekstuele genre-indicatoren, maar ik volg hierin de indeling die Lejeune maakt tussen een autobiografisch pact en een fictioneel pact. Zo leiden deze elementen namelijk tot een bepaalde formulering van het pact, terwijl bij Missinne niet duidelijk is hoe de elementen van de taalhandeling bijdragen aan het beeld van de auteursfiguur.

De reden om de categorie “identiteitsvorming” te schrappen hangt hiermee samen. Missinne beschreef dit element als volgt: “Het zoeken naar een identiteit staat in autobiografische teksten centraal in twee betekenissen: de poging om te begrijpen wie je bent én het zoeken om al schrijvend een identiteit te creëren.”<sup>85</sup> Missinne beschrijft hoe de (hierna te beschrijven) andere categorieën samen deze identiteit vormen. Ik schrap

---

<sup>85</sup> Missinne 2013, 179.

dit element dus als aparte categorie en vertrek in mijn analysemodel vanuit de categorieën die aanwijsbaar en analyseerbaar zijn in de boeken. Een dergelijke analyse zal beschrijven hoe de identiteit van de auteursfiguur Wolkers tot stand komt in autobiografisch proza. De categorie identiteitsvorming verplaatst dus eigenlijk naar de subconclusies van de vier te analyseren boeken.

De nieuwe indeling is als volgt. Eerst behandel ik een cluster van categorieën die vrij expliciet verwijzen naar de biografische figuur: het autobiografische pact, stijl, en fictionaliteit en referentialiteit. Vervolgens beschrijf ik een cluster van elementen van autobiografisch proza die op een implicietere manier bijdragen aan het beeld van de auteursfiguur: vertelstandpunt en focalisatie, en tijdsverloop. Tot slot behandel ik metacommentaar en intertekstualiteit als apart cluster; waarom ik dat doe beschrijf ik later in deze paragraaf.

<b>De auteursfiguur</b>	<b>↔</b>	Expliciet	Het autobiografische pact Stijl Fictionaliteit & referentialiteit
		Impliciet	Vertelstandpunt & focalisatie Tijdsverloop
		Metacommentaar & intertekstualiteit	

AFBEELDING 4 - SCHEMATISCHE WEERGAVE VAN HET ANALYSEMODEL VAN DIT ONDERZOEK

Als eerste expliciete element behandel ik de manier waarop het (al dan niet) autobiografische pact geformuleerd is. Omdat ik – in navolging van Missinne – het onderscheid tussen het autobiografische en het fictionele pact niet als een harde tegenstelling zie, bestudeer ik hier vooral de factoren (zowel de paratekst als elementen in het boek) wanneer die bijdragen aan de formulering van een pact. Naast de formulering van het pact zijn andere elementen die expliciet bijdragen aan het auteursbeeld de stijl en het samen optreden van fictionaliteit en referentialiteit.

Het opnemen van te veel non-fictieve elementen in een roman wordt vaak slecht gewaardeerd, behalve als dit gecompenseerd wordt met een goede stijl: “‘Waargebeurd’ mag, op voorwaarde dat er zorg wordt gedragen voor stilistische kwaliteit.”<sup>86</sup> Een schrijfstijl kan verschillende effecten hebben: het kan zorgen voor het universeel maken van een persoonlijke ervaring, maar ook voor een vergroting van de “echtheid” van een verhaal, bijvoorbeeld door authenticiteit en individualiteit. Zo zorgt “de temporele afstand tussen het moment van het schrijven en het moment van het beleven” voor een binding tussen de lezer en de schrijver in het “nu-moment”: het moment waarop het autobiografische proza tot stand komt (en niet het moment dat het beschrijft).<sup>87</sup> Stijl en authenticiteit zijn dus dé middelen om een “schrijverspersoonlijkheid” te vormen én om

<sup>86</sup> Missinne 2013, 83.

<sup>87</sup> Missinne 2013, 85.

de lezer te overtuigen – in de ogen van Missinne draagt stijl hier meer aan bij dan dat de betrouwbaarheid van feitelijkheden dat doet.<sup>88</sup>

De volgende categorie is de combinatie tussen fictionaliteit en referentialiteit. Twee elementen die – hoewel zij contradictoir lijken – vaak samen voorkomen in autobiografisch proza. Een autobiograaf maakt tijdens het schrijven altijd gebruik van fictionele processen en iedere tekst (hoe fictief ook) is referentieel; literatuur is “namelijk niet leesbaar [...] zonder verwijzing naar de reële of een mogelijker wereld die wij kennen uit onze ervaring of die we ons kunnen verbeelden op grond van onze ervaring.”<sup>89</sup> In autobiografisch proza wordt gebruik gemaakt van *waarschijnlijkheid*: “Verwijzingen naar herkenbare feiten, concrete zaken of gebeurtenissen (namen, data) moeten het verhaal een aura van waarschijnlijkheid geven, de lezer doen geloven in de illusie van de fictie.”<sup>90</sup> Missinne analyseert dus de spanning tussen fictionaliteitssignalen (bijvoorbeeld onmogelijk non-fictieve focalisatie zoals een alwetende ik-verteller, andere literaire elementen of stijl) en echtheidssignalen (namen, vermeende feiten of het gebruik van details). In mijn analyse ga ik dus ook niet op zoek naar *of* elementen waargebeurd zijn, maar *hoe* vermeend waargebeurde gebeurtenissen ingezet worden.

Missinne omschrijft – naast de zojuist beschreven expliciete elementen – ook elementen die in mijn ogen op een meer impliciete manier een bijdrage leveren aan het beeld van de auteursfiguur: vertelstandpunt en focalisatie, en het tijdsverloop. Missinne schrijft voor om bij het bestuderen van de vertelstandpunten en focalisatie het “sprekende ik” en het “beschreven ik” te ontwarren.<sup>91</sup> Het “autobiografisch ik” is – zoals in elke vorm van proza – in taal gevangen, waardoor er dus ook hier een onderscheid te maken is tussen het vertelde en het moment van vertellen. Daar zit ruimte voor de (ik-)verteller om commentaar te geven op zijn vroegere ik. Dit is anders dan bij een roman: “[a]ls de tussenruimte tussen [sic] het gebeurde en het vertellen niet geëxpliciteerd wordt, dan is dat een teken van fictionalisering”.<sup>92</sup> Hoe meer de ruimte tussen het vertelde en het vertellen (en tussen de verteller en de belever) dus geëxpliciteerd wordt, hoe betrouwbaarder en non-fictiever het proza *lijkt* voor de lezer.

Ook het tijdsverloop is belangrijk bij het bestuderen van autobiografisch proza. “De keuze van pronomina en grammaticale tijden is ook verweven met de visie op en houding tegenover het verleden en het herinneringsproces.”<sup>93</sup> Zo benadrukt de inzet van de tegenwoordige tijd in een autobiografische herinneringsroman een moment van reflectie en benadrukt het inzetten van de presens dus dat er commentaar gegeven

---

<sup>88</sup> Missinne 2013, 104.

<sup>89</sup> *Algemeen letterkundig lexicon*, lemma “referentialiteit”. Te raadplegen via: [www.dbnl.org/tekst/dela012alge01\\_01/dela012alge01\\_01\\_04106.php](http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_04106.php), laatst geraadpleegd: 23 april 2017.

<sup>90</sup> Missinne 2013, 138.

<sup>91</sup> Missinne 2013, 105.

<sup>92</sup> Missinne 2013, 249. Missinne parafraseert hier Christoph Parry, p. 286. Parry, C., “Autobiographisches bei Peter Handke. *Die Wiederholung* zwischen fikionalisierter Autobiographie und autobiographischer Fiktion.”, in: Breuer, U. En B. Sandberg (red.), *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Grenzen der Identität und der Fiktionalität* (band 1), München: Iudicium, p. 275-290.

<sup>93</sup> Missinne 2013, 181.

wordt. Daarnaast spelen ook pronomina een belangrijke rol in autobiografisch proza: het gebruik van de derde persoon (met name in combinatie met de verleden tijd) stimuleert een effect van vervreemding bij de lezer.

Tot slot zal ik in mijn analyse de categorie metacommentaar en intertekstualiteit apart behandelen. Bij deze kenmerken draait het met name om hoe autobiografische teksten naar zichzelf verwijzen en daarnaast zichzelf, het genre waartoe zij behoren, het narratief of zelfs fictionaliteit als geheel van commentaar voorzien. Dergelijk commentaar kan bij de lezer “kritische distantie of een gevoel van herkenning opwekken of hem aanzetten tot reflectie over het genre en de literaire traditie”.<sup>94</sup> Een auteur kan in dergelijke passages ook reflecteren op de totstandkoming van zijn auteursfiguur – een vorm van zelfreflectiviteit die wederom waardevol is voor het bespreken van het beeld van de auteursfiguur. In een reflectie wordt immers duidelijk welk beeld een auteur tracht uit te dragen en wat zijn mening hierover is. Dit laatste kan aangevuld worden met de al genoemde bevinding van Ham, die ook personages in romans als representatieniveau van de auteur bestudeert. Een “fictioneel personage [heeft], wanneer hij of zij een kunstenaar is, zelf óók weer een posture en [kan] dus op zijn beurt weer op verschillende niveaus geanalyseerd worden”.<sup>95</sup> De personages van Wolkers die zelf ook schrijver of kunstenaar zijn, hebben ieder ook een posture en de beschrijving hiervan kan opgevat worden als metacommentaar van Wolkers op de totstandkoming van zijn eigen posture.

Op het gebied van intertekstualiteit en metacommentaar lijken Missinnes categorieën en Wolkers’ proza onverenigbaar. Missinne ziet dit namelijk als twee losse categorieën: met metacommentaar bedoelt zij met name teksten die *zichzelf* van commentaar voorzien en met intertekstualiteit boeken die naar iets *buiten* zichzelf verwijzen. Wolkers daarentegen maakt gebruik van intertekstuele verwijzingen – binnen zijn eigen oeuvre – om zo commentaar te geven op de fictionaliteit; metacommentaar door middel van intertekstualiteit dus. Een voorbeeld hiervan komt uitvoerig aan bod in de analyse van *Werkkleding*. In dit fotoboek schrijft Wolkers namelijk dat als het aan hem had gelegen, het hoofdpersonage uit *Kort Amerikaans* eerder doodgeschoten zou zijn. Bij Missinne vindt het metacommentaar dus met name *intratekstueel* plaats, terwijl dit bij Wolkers meer een *intertekstueel* karakter heeft. Daarom bestudeer ik de categorieën metacommentaar en intertekstualiteit tezamen.

In *Werkkleding* komt de spanning tussen fictie, non-fictie en de metafictionele intertekstuele commentaren samen. Daarom vormt dit fotoboek het vertrekpunt van de analyse. In het eerste hoofdstuk van de analyse wordt naast *Werkkleding* ook *Terug naar Oegstgeest* behandeld. Ondanks het zeer verschillende karakter van beide boeken – *Werkkleding* is immers een fotoboek terwijl *Terug naar Oegstgeest* zich presenteert als aan roman – hebben zij een zeer vergelijkbaar autobiografisch pact: de protagonist heet evenals de auteur Wolkers. In het tweede hoofdstuk van de analyse worden *Turks fruit*

---

<sup>94</sup> Missinne 2013, 230.

<sup>95</sup> Ham 2015A, 37.

en *Kort Amerikaans* behandeld. Hiermee hebben de boeken die behandeld worden een volgorde van een non-fictieve presentatie naar een steeds fictievere presentatie –de omschrijvingen van Lejeune volgend. *Werkkleding* heeft weinig fictieve elementen, *Terug naar Oegstgeest* heeft de vorm van een roman, terwijl het hoofdpersonage wel dezelfde naam heeft als de auteur. Voor de roman *Turks fruit* is niet uit te sluiten dat de ik-figuur en Wolkers samenvallen, maar dit wordt niet geëxpliciteerd. Voor de roman *Kort Amerikaans* is dit wel met zekerheid te zeggen: de hoofdpersoon heet immers Eric van Poelgeest. Toch zullen – met behulp van de hiervoor omschreven categorieën – de autobiografische elementen in al deze boeken bestudeerd worden.<sup>96</sup>

Deze vier boeken wordt elk in één paragraaf op dezelfde manier geanalyseerd. Eerst bestudeer ik de expliciete verwijzingen naar de auteursfiguur en vervolgens de impliciete. Daarna bestudeer ik de metafiction en intertekstualiteit: de verwijzingen in *Werkkleding* naar de betreffende roman. In de paragraaf over *Werkkleding* behandel ik bij deze categorie slechts één voorbeeld, de intertekstualiteit tussen *Werkkleding* en de andere romans wordt vervolgens steeds bij de analyse van de betreffende roman behandeld. Bij de analyse van *Turks fruit* komt onder deze laatste categorie ook de brievenbundel *Brieven aan Olga* aan bod. De brieven en de roman zijn in dezelfde tijd geschreven. De foto's en brieven geven een extra dimensie aan de (non-)fictionele elementen in de romans: "Sommige passages zijn letterlijk terug te vinden in *Turks fruit*."<sup>97</sup> De bundel is bezorgd en ingeleid door Onno Blom, de biograaf van Wolkers die ook een interessante rol speelt in de totstandkoming van het beeld van de auteursfiguur Wolkers. In de paragraaf over *Turks fruit* ga ik dieper in op deze rol.

Ondanks dat de vier boeken in verschillende paragrafen worden behandeld, probeer ik ze juist in *samenhang met elkaar* te analyseren, daarom is er veel aandacht voor intertekstuele verbanden tussen de vier boeken. Ook leiden de bestudering van *Werkkleding*, de drie romans en de brievenbundel tot één conclusie: welk beeld van de auteursfiguur Wolkers uit de boeken spreekt en hoe dit beeld vorm krijgt. Dit doe ik door in de conclusie terug te blikken op de analyse van de vier boeken, waarin de in deze paragraaf beschreven elementen van autobiografisch proza geanalyseerd zijn.

Een korte disclaimer is hier op zijn plek. Ik ben mij ervan bewust dat ik een lezer ben in het jaar 2017, dus dat ik vanuit het heden terugkijk op het oeuvre van Wolkers. Ik bestudeer de intertekstuele verbanden tussen *Werkkleding* en *Turks fruit*, *Terug naar Oegstgeest* en *Kort Amerikaans*, terwijl die eerste pas negen jaar na die laatste gepubliceerd werd. Daarmee bestudeer ik dus enigszins een kunstmatige situatie, maar dit is onvermijdelijk om te bestuderen hoe deze verschillende boeken ieder op zich én in

---

<sup>96</sup> Hiermee laat ik dus de romans *Een roos van Vlees* en *Horrible Tango* en de verhalenbundels *Serpentina's Petticoat* en *Gesponnen suiker*, waarnaar ook verwezen wordt in *Werkkleding* buiten beschouwing. Zoals gezegd heeft dit te maken met het aantal verwijzingen in *Werkkleding*; voor *Terug naar Oegstgeest*, *Kort Amerikaans* en *Turks fruit* is dit respectievelijk twintig, acht en elf maal, andere verhalen of romans halen maximaal vijf verwijzingen. Anderzijds gaat dit om de populariteit van deze romans, het beeld van de auteursfiguur Wolkers dat bekend was bij het publiek werd met name geconstrueerd door de romans die veel gelezen werden. De romans die bestudeerd zullen worden zijn alle drie ongeveer vijftig maal herdrukt, geen enkele andere roman of verhalenbundel van Wolkers werd vaker dan vijf maal herdrukt.

<sup>97</sup> With 2010.

samenspraak met elkaar bijdragen aan het beeld van de auteursfiguur van Jan Wolkers.<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Dit verklaart ook mede waarom ik niet gekozen heb om de geanalyseerde boeken in chronologische volgorde te behandelen.



### 3 ANALYSE: BOEKEN MET AUTOBIOGRAFISCH PACT

#### 3.1 WERKKLEDING

In 1971 verschijnt *Werkkleding*, een fotoautobiografie: een verslag van Wolkers leven (van geboorte tot moment van schrijven) met veel grafisch materiaal zoals foto's, krantenknipsels, notities, schetsen en kunstwerken. Het boek kent geen onderverdeling, maar wel een zekere ontwikkeling. Zo begint het met enkele foto's van Wolkers foto's van Wolkers' familieleden in hun jeugd, gevolgd door een groot aantal foto's met anekdotes uit de romans van Wolkers. De meeste van deze anekdotes zijn citaten uit het literaire werk van Wolkers. Na de foto's volgen schetsen waarbij Wolkers aangeeft in welke periode van zijn leven hij ze ongeveer gemaakt heeft, gevolgd door foto's en krantenartikelen over zijn eerste stappen als beeldend kunstenaar en later ook over zijn schrijven. Daarna volgen lezersreacties, "fanmail", recensies en politiek geëngageerde stukken. Al deze knipsels worden afgewisseld met persoonlijke herinneringen: foto's, dagboekfragmenten, brieven en kaarten van vrienden en familie.

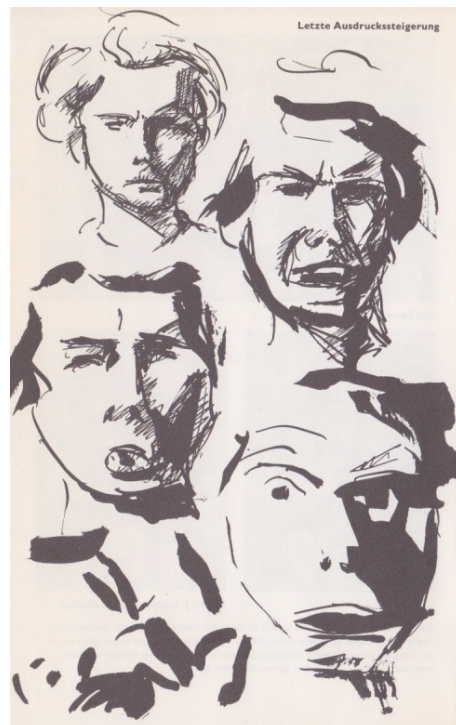
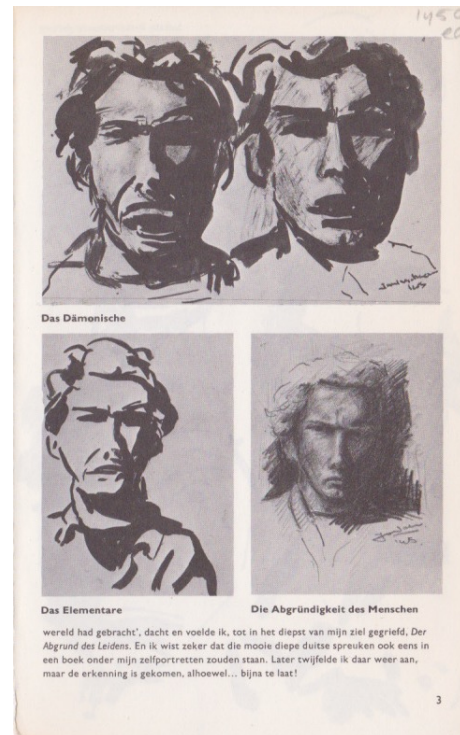
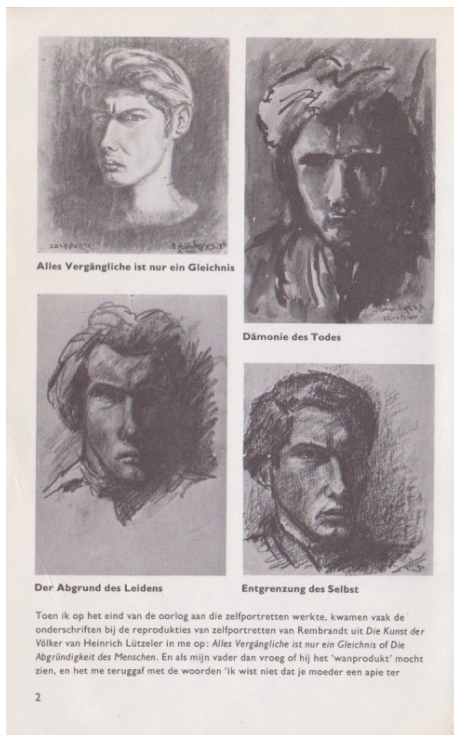
Hoewel *Werkkleding* in de paratekst geen expliciete genre aanduiding kent, zijn er wel indicatoren die een lezer richting een autobiografisch pact sturen. Zo wordt het boek in recensies en advertenties niet aangekondigd als roman, maar als "autobiografie in foto's en documenten", "autobiografie in beelden en documenten", "autobiografie", "boek", "schrijversprentenboek", "beeldverhaal" en "plaatjesboek".<sup>99</sup> Er wordt dus gewezen op het feit dat *Werkkleding* veel afbeeldingen bevat, maar ook de autobiografische lading wordt benadrukt. De vorm van het boek lijkt ook in deze richting te sturen. Hoewel de omvang de lezer mogelijk heeft doen denken aan de roman *Turks fruit*, wijkt de binnenzijde van de omslag juist erg af van andere romans.<sup>100</sup> De binnenzijde bestaat namelijk uit verschillende, groot afgebeelde foto's van Wolkers (uit verschillende periodes van zijn leven), terwijl romans meestal maximaal één auteursfoto op de achterkant en eventueel nog één op de binnenflap kennen. Al voor de titelpagina en motto's is een aantal zelfportretten van Wolkers weergegeven, waardoor het voor de lezer duidelijk is dat het boek over de *persoon* Wolkers zal gaan, en daarmee een autobiografische lading zal hebben. Tot slot is ook de titel *Werkkleding* een indicator voor de lezer: hier is niet het "werk" van Wolkers te zien, maar de totstandkoming daarvan, het maakproces, de werkplaats, letterlijk de werkkleding. *Werkkleding* kent dus geen expliciet autobiografisch pact (zoals een genre aanduiding op de omslag), maar indirecte indicatoren van dit pact, het pact naturel en niet "gemaakt" laat overkomen. Immers, wanneer een verteller zijn eigen betrouwbaarheid benadrukt, kan dit juist contraproductief overkomen: hierdoor kan een lezer juist aan die betrouwbaarheid gaan

---

<sup>99</sup> M.M. 1971, Bollen 1971, Sitniakowsky 1971, [Anoniem] 1971, 7. Deze vermeldingen zijn gedaan in *De Leeuwarder Courant*, *Nieuwsblad van het Noorden*, *De Waarheid* en *De Telegraaf*.

<sup>100</sup> Een recensie in *De Telegraaf* vermeldde het volgende: "[H]et formaat en de uitvoering van 'Werkkleding' lijken als twee druppels water op de formule die Meulenhoff, Wolkers' vroegere uitgever, met succes op 'Turks Fruit' heeft toegepast". (Sitniakowsky 1971)

twijfelen.<sup>101</sup> Het pact is dus – door middel van de presentatie en thematiek – zo geformuleerd dat het duidelijk is dat het boek geheel om de persona Wolkers draait, maar ook stijl draagt bij aan het beeld van Wolkers dat spreekt uit dit boek.



AFBEELDING 5 – ZELFPORTRETTEN VAN WOLKERS. IN: *WERKKLEDING*, PAGINA 2, 3 EN 4.

<sup>101</sup> Die contraproductiviteit wordt onder andere behandeld door Herman en Vervaeck die erop wijzen dat vrij duidelijke signalen door de lezer op onverwachte manieren geïnterpreteerd kunnen worden. Dat er op de omslag niet vermeld staat dat *Werkkleding* een autobiografie is, laat het boek dus betrouwbaarder overkomen. Zie Herman en Vervaeck 2005, 88.

Een voorbeeld van deze stijl is te vinden op de eerste bladzijdes van *Werkkleding* (zie afbeelding 5 op de vorige pagina). Hier zijn een aantal zelfportretten van Wolkers te vinden die geschilderd zijn aan het einde van de Tweede Wereldoorlog. Het onderschrift vermeldt dat Wolkers graag deze portretten in een boek zou zien, wat op een zekere ambitie wijst: hij hoopt op latere overzichtspublicaties. Daarnaast geeft het presenteren van de woorden van Wolkers' vader de tekst een dialogisch karakter, waardoor benadrukt wordt dat Wolkers ondanks het ongeloof van anderen toch heeft doorgezet als kunstenaar. Dit kunstenaarschap wordt ook versterkt doordat Wolkers niet alleen de titels ontleent aan reproducties van Rembrandt, maar deze titels ook "in hem opkomen": Wolkers presenteert zichzelf hier als een romantisch kunstenaar die in een waas schildert en onbegrepen wordt door de buitenwereld.

Belangrijker dan de ambitie en het kunstenaarsbeeld dat Wolkers hier van zichzelf schetst, is zijn gebruik van ironie. Het aanduiden van de cliché-achtige spreuken als "mooie diepe duitse spreuken" bijvoorbeeld, maar ook over de "erkenning" die *Werkkleding* Wolkers biedt. De jonge Wolkers zal natuurlijk gefantaseerd hebben over een publicatie van een bewonderaar, niet over een zelf samengesteld fotoboek. Deze ironie verbloemt de onzekerheid van Wolkers. De grap over zijn succes leidt een lezer af van de vraag of Wolkers al dan niet succesvol is.

Het autobiografische pact en de zojuist omschreven stijl zijn expliciete elementen waaruit een beeld van de auteursfiguur spreekt, evenals de combinatie tussen referentialiteit en fictionaliteit. Hoe deze twee aspecten samen optreden in *Werkkleding* zal ik nu behandelen.



AFBEELDING 6 - WERKKLEDING, PAGINA 30 (UITSNEDE).

#### FICTIE IN EEN FOTOBOEK?

De "feiten" in *Werkkleding* worden zo betrouwbaar mogelijk gepresenteerd door een combinatie tussen woord en beeld. Zo zet Wolkers fragmenten en foto's in combinatie met elkaar in, zodat zij elkaar onderbouwen. Een voorbeeld hiervan is het samen afbeelden van een schoolrapport van J.H. Wolkers uit 1942 en de tekst: "Mijn rapporten van de avondtekenschool waren altijd zo goed dat ik ze zelf maar van een handtekening van ouders of voogden voorzag."<sup>102</sup> Hier wordt dus de tekst onderbouwd met een foto,

---

<sup>102</sup> Wolkers 1971, 31.

maar ook het omgekeerde gebeurt. Zo staat bij een foto (zie afbeelding 6 op de vorige pagina) van drie mannen in het duinzand geschreven:

Achterop deze foto staat: 'Tweede pinksterdag 1942. In Duinrell. Genomen door Lien'. Van die Lien zeiden mijn twee vrienden, die hier achter me in het duinzand liggen, dat ze zo scheel was als de pieten met haar gele uile-ogen. Maar ik kon mijn ogen niet geloven. Ik vond dat armoedige mormeltje uit een van de Leidse volksbuurten een schoonheid. (Het blote stuk onderbeen van mij, tussen plusfour en sok is zeer gedurfd voor die tijd!)<sup>103</sup>

De foto wordt op zulk een manier omschreven dat duidelijk wordt dat Wolkers erbij aanwezig was. Het schoolrapport, het commentaar bij de foto en het noemen van data en locaties dragen zo bij aan een zekere betrouwbaarheid: de afgebeelde situaties zijn waargebeurd op een specifieke plek en tijd. Ook de persoonlijke bekentenissen onderbouwen de authenticiteitsclaim: het toegeven van het zelf tekenen van het rapport en het bekennen van een jeugdliefde dragen hier aan bij. De tussen haken geplaatste toevoeging bij het laatste citaat doet iets vergelijkbaars: het noemen van de kledingvoorschriften uit die tijd zorgt voor een impressie van de tijdsgeest.

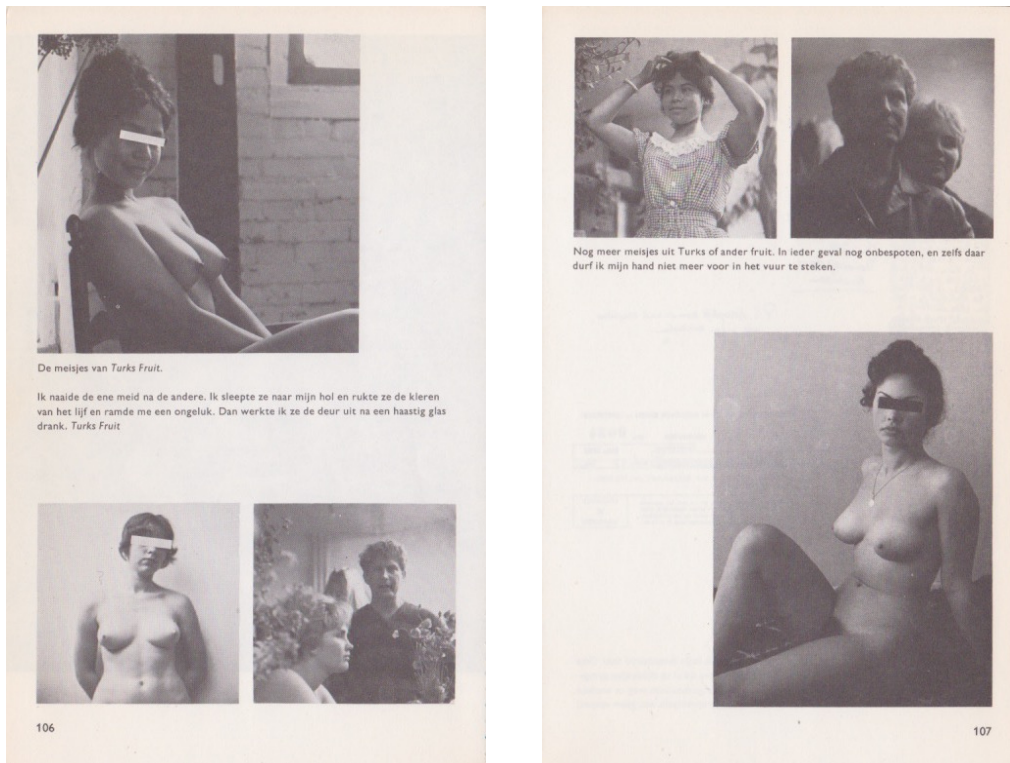
Al deze referentiële aspecten gaan – zoals Missinne ook beschrijft – gepaard met fictionaliteit. Enerzijds wordt er gebruik gemaakt van “feiten” die de betrouwbaarheid verhogen, anderzijds benadrukken deze referenties ook een fictieve laag in *Werkkleding*. Zo is de situatie op de strandfoto onderhevig aan herinterpretatie: het fotograferen is aan focalisatie onderhevig – de fotograaf zal een bepaalde uitsnede van de situatie gemaakt hebben, na het afdrukken van de foto herinnert Wolkers zich de situatie, schrijft een impressie op de achterzijde van de foto (in het waarschijnlijke geval dat hij dit zelf heeft geschreven) en ten slotte is de situatie tijdens het schrijven van *Werkkleding* wederom geïnterpreteerd. Dit “herinterpreteren” van een herinnering is aan ruis onderhevig: de foto, het bijschrift en het commentaar zijn natuurlijk een weergave van de situatie, en niet een waarheidsgetrouwe omschrijving. Ook de temporele afstand en het verschil tussen het belevende-ik en het schrijvende-ik spelen een rol in het onbetrouwbaar maken van de in *Werkkleding* als waargebeurd gepresenteerde zaken. Er is namelijk een temporele afstand tussen de Wolkers in 1942 en de Wolkers tijdens het schrijven van de anekdotes voor het verschijnen van dit boek. De commentaren die Wolkers heeft op zijn kleding en het gebruik van de verleden tijd maken het vermeende samenvallen van het vertellende-ik en het belevende-ik onmogelijk: de verteller is niet degene die beleeft wat er gebeurt tijdens deze anekdotes. De anekdotes en foto's laten de lezer dus geloven dat het hier waargebeurde zaken betreft, terwijl de fictionele elementen onbetwistbare betrouwbaarheid uitsluiten.

---

<sup>103</sup> Wolkers 1971, 30.

IMPLICIETE SPOREN VAN WOLKERS IN *WERKKLEDING*

Een fotoautobiografie kent dezelfde problematiek als alle andere autobiografische teksten: het centrale personage, de verteller en de auteursfiguur zijn moeilijk van elkaar te onderscheiden. Een voorbeeld hiervan is te zien bij zes afbeeldingen (zie afbeelding 7) die Wolkers inzet om zijn gedrag te verbinden aan gebeurtenissen uit *Turks fruit*. Op twee foto's staat Wolkers met een (aangeklede) vrouw, op één foto staat een zichzelf aankledende vrouw, op drie foto's staan geheel ontklede vrouwen met hun borsten prominent in beeld en een smal, zwart balkje voor hun ogen. De afbeeldingen hebben drie losse onderschriften: "De meisjes van *Turks fruit*.", "Ik naaide de ene meid na de andere. Ik sleepte ze naar mijn hol en rukte ze de kleren van het lijf en ramde me een ongeluk. Dan werkte ik ze de deur uit na een haastig glas drank. *Turks fruit*." en "Nog meer meisjes uit Turks of ander fruit. In ieder geval nog onbespoten, en zelfs daar durf ik mijn hand niet meer voor in het vuur te steken."<sup>104</sup> Het tweede onderschrift is een citaat uit de roman *Turks fruit*, de twee andere onderschriften verwijzen indirect naar de roman. De foto's waarop Wolkers met de verschillende "meiden" poseert en het derde onderschrift onderbouwen het beeld van Wolkers als vrouwenverslinder. Dit draagt bij aan een zekere mate van authenticiteit: niet enkel het ik-personage uit *Turks fruit*, maar ook Wolkers zelf leek daadwerkelijk veel seks te hebben.



AFBEELDING 7 - *WERKKLEDING*, PAGINA 106 EN 107.

<sup>104</sup> Wolkers 1971, 106-107.

Dit beeld van Wolkers als vrouwenversierder komt ook op andere plekken in *Werkkleding* naar voren. Een voorbeeld hiervan zijn de (handgeschreven) briefjes van vrouwelijke aanbidders van Wolkers. De foto's van de naakte vrouwen waren nog expliciet gelinkt aan *Turks fruit*, terwijl in de briefjes aan Wolkers dus daadwerkelijk aan de auteursfiguur gericht zijn. Één van de handgeschreven briefjes is een reactie naar aanleiding van *Kort Amerikaans* (zie afbeelding 8). Het briefje staat afgebeeld samen met omslagen van de eerste drukken van de roman en luidt:

Ik ben bang geworden van uw boek 'Kort Amerikaans'. Hoe kan een mens zo denken? Het is afschuwelijk en fantastisch en heerlijk realistisch. Meer kan ik nu niet schrijven, maar ik hoop en reken erop, dat U mij terugschrijft! P.S. 20 jaar, studente in de psychologie.<sup>105</sup>

Door de plaatsing van een dergelijk briefje wordt het beeld geschetst van Wolkers die vele meisjes aan het zwijmelen brengt.



AFBEELDING 8 - WERKKLEDING, PAGINA 109.

Hoewel de foto's uit *Turks fruit* in de eerste instantie de authenticiteit verhogen, zetten zij ook een proces in gang dat hier recht tegenover staat: ze onderbouwen de fictionaliteit. Want gaan deze teksten over Wolkers of over het ik-personage uit *Turks fruit*? Wolkers maakt namelijk zelf niet (expliciet) onderdeel uit van de fictieve wereld van *Turks fruit*, maar staat wel met deze meiden op de foto. Ook is het onmogelijk om

---

<sup>105</sup> Wolkers 1971, 109.

van de vrouwelijke personages uit de fictieve wereld van *Turks fruit* foto's te maken. Deze onmogelijkheden onderbouwen de lezersinterpretatie dat Wolkers *Turks fruit* heeft gebaseerd op zijn eigen gedrag en zijn eigen bedpartners model heeft laten staan voor de personages in de roman. Met name het tweede onderschrift – met de vermelding dat het een citaat uit *Turks fruit* is – verbindt de auteursfiguur met de romans: de gebeurtenissen uit de romans worden toegeschreven aan Wolkers' eigen persoonlijkheid en daarmee worden de grenzen tussen de fictieve en de non-fictieve wereld deels opgeheven, waardoor de gebeurtenissen in de romans nog meer gaan bijdragen aan het beeld van Wolkers.

De tijd in *Werkkleding* verloopt anders dan volgens Missinne in autobiografische teksten gebruikelijk is. Zij ziet dat deze teksten fragmentarisch, niet-chronologisch en versplinterd zijn, om zo “het ongrijpbare van de herinneringsactiviteit na te bootsen” en authentiek over te komen.<sup>106</sup> *Werkkleding* kent daarentegen wél een chronologische indeling. Het boek begint met foto's van zijn (groot)ouders en foto's uit Wolkers' jeugd en gaat daarna langzaam over in de bezigheden van Wolkers op het moment van schrijven. De chronologische indeling wil echter niet zeggen dat een fragmentarisch karakter uitgesloten wordt. Er zitten soms lange tijdsperiodes tussen fragmenten en de afwisseling tussen citaten uit romans, foto's, dagboekachtige omschrijvingen en reflecties maakt dat het boek geen samenhangende of complete chronologische vertelling van Wolkers' leven vormt. De presentatie en indeling doet dus meer denken aan een knipselboek dan een privé-fotoalbum en daarmee kent zij dezelfde effecten als de door Missinne omschreven teksten: *Werkkleding* neemt de lezer ook aan de hand bij het bekijken van fragmenten van herinneringen.



AFBEELDING 9 - WERKKLEDING, PAGINA 31 (UITSNEDE).

---

<sup>106</sup> Missinne 2013, 198.



AFBEELDING 10 - *WERKKLEDING*, PAGINA 32 (UITSNEDE).

#### METACOMMENTAAR & INTERTEKSTUALITEIT

*Werkkleding* maakt diverse malen een verbinding tussen fictie en non-fictie. Naast de beschrijvingen van de foto's uit *Turks fruit*, gebeurt dat bijvoorbeeld op een foto van Wolkers in een schildersatelier (zie afbeelding 9 op de vorige pagina). Hierbij staat geschreven dat hij "door De Spin (zie *Kort Amerikaans*) genomen" is, op 5 mei 1944, in de Leidse schilderacademie.<sup>107</sup> Zowel Wolkers als Eric van Poelgeest – de hoofdpersoon uit *Kort Amerikaans* – werkten hier tegen het einde van de Tweede Wereldoorlog.<sup>108</sup> Twee foto's van de gevel van de academie (zie afbeelding 10) gaan gepaard met citaten uit *Kort Amerikaans* en een foto van Wolkers werd volgens het bijschrift genomen door het *personage* De Spin. Hierdoor worden de grenzen tussen Van Poelgeest en Wolkers deels opgeheven: is het geschilderde zelfportret met als bijschrift "Op de academie aan het werk" een (fictief) zelfportret van Van Poelgeest of (een non-fictief) van Jan Wolkers?

Zowel de foto's met betrekking tot *Turks fruit* als *Kort Amerikaans* vervagen de grenzen tussen fictie en non-fictie, maar het stuk over *Kort Amerikaans* zet een stap verder. Bij de tweede foto van de academie staat namelijk het volgende bijschrift:

De binnenplaats van de schilderakademie [sic]. Voor het raam linksboven werd de held uit *Kort Amerikaans* op de laatste pagina neergeschoten. Wat mij betreft hadden ze hem ook al op de eerste pagina voor zijn raap mogen schieten.<sup>109</sup>

<sup>107</sup> Wolkers 1971, 30.

<sup>108</sup> "Jan Wolkers" op [www.literatuurmuseum.nl](http://www.literatuurmuseum.nl).

<sup>109</sup> Wolkers 1971, 32.



In dit bijschrift gebeurt iets opmerkelijks. De grenzen tussen fictie en werkelijkheid worden hier niet enkel – zoals bij de foto's van de meiden uit *Turks fruit* – gedeeltelijk opgeheven, Wolkers gebruikt deze link tussen fictie en non-fictie om commentaar te kunnen geven op het verhaalverloop van de roman *Kort Amerikaans*. Dit is wat Missinne aanduidt als metacommentaar: de verteller geeft commentaar op de fictieve situatie. Feitelijk bekritiseert de verteller van *Werkkleding* hier het verhaalverloop van *Kort Amerikaans*, maar door het samenvallen van verschillende figuren die betrokken zijn bij de twee boeken (auteur, vertellers, personages) wordt de situatie ingewikkelder. In *Werkkleding* positioneert Wolkers zichzelf namelijk als onderdeel van de fictieve wereld van *Kort Amerikaans* – hij staat immers in contact met een personage en een locatie uit de roman.<sup>110</sup> Bovendien presenteert Wolkers de situatie hier alsof hij geen controle heeft over het verloop van het verhaal van *Kort Amerikaans*; anders zou hij de held eerder hebben laten doodschieten. Waar Wolkers eerder de waarheidstopoi inzette om een beeld van hem als auteursfiguur te schetsen, gebruikt hij hier dezelfde topoi om aan fictie – de roman *Kort Amerikaans* – een (illusie van) authenticiteit mee te geven. Voor de lezer kan hier mogelijk ook een vervreemdend effect optreden: de lezer kan zich moeilijk inleven in de situatie doordat het onduidelijk is of de gepresenteerde zaken al dan niet fictief zijn. Maar ook dit verhoogt het aandeel van Wolkers in de literatuur: zowel in fictie als in non-fictie speelt hij een prominente rol.

Zoals de vele voorbeelden in deze paragraaf al aantonen, bevat *Werkkleding* een groot aantal intertekstuele verwijzingen. Impliciet zijn dit de verwijzingen naar brieven en andere “bewijsmaterialen”, expliciet zijn dit de verwijzingen naar Wolkers' romans en zijn kunst. Zoals zojuist omschreven wordt deze intertekstualiteit ingezet om metafictief commentaar te kunnen geven. In deze paragraaf is daar een korte opmaat voor geboden, in de analyse van *Kort Amerikaans*, *Terug naar Oegstgeest* en *Turks fruit* worden de verwijzingen naar deze romans uitvoeriger behandeld.

#### SUBCONCLUSIE: DE WERKKLEDING VAN EEN AUTEURSFIGUUR

Met *Werkkleding* presenteert Wolkers zijn eigen alter ego, zijn auteursfiguur. Door middel van de titel, de vorm van het boek en de hoeveelheid afbeeldingen van Wolkers wordt het pact tussen lezer en auteur autobiografisch geformuleerd. Wolkers gebruikt in *Werkkleding* diverse elementen om een beeld van zichzelf neer te zetten. Dit zijn bijvoorbeeld een ironische stijl, de grote hoeveelheid foto's, de vele bekentenissen en de chronologie die gehanteerd wordt in het boek. De persoonlijke toon die hierdoor gecreëerd wordt, zorgt ervoor dat een lezer de herinneringen en foto's van Wolkers niet toe zal schrijven aan een fictief persoon, maar aan de auteur Wolkers zelf.

Dit draagt niet alleen bij aan het beeld van de auteursfiguur, Wolkers zet de afbeeldingen in het fotoboek ook in om de auteursfiguur te positioneren in de fictieve

---

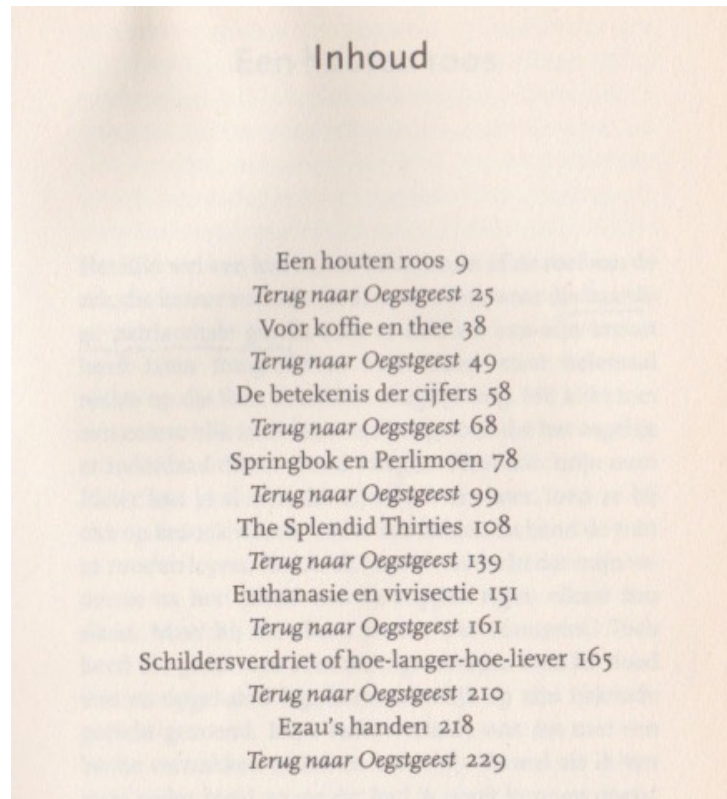
<sup>110</sup> Natuurlijk kan de totstandkoming van deze versmelting van de fictieve wereld en de non-fictieve wereld ook andersom uitgelegd worden; dat Wolkers input uit de reële wereld gebruikt in zijn fictieve verhalen. Dit neemt echter niet weg dat hier de reële auteur en de fictieve wereld samenkomen of zelfs samensmelten.

wereld. Hij laat zichzelf in *Werkkleding* namelijk samenvallen met fictieve karakters uit zijn romans en dit zorgt ervoor dat de romans en de personages uit die romans een nog grotere invloed hebben op de auteursfiguur. Missinne en Ham beschreven al dat personages bijdragen aan dit beeld, ook als zij weinig gelijkenissen hebben met de biografische auteur. Door de verbinding in *Werkkleding* tussen de biografische persoon Wolkers enerzijds en anderzijds de Jan Wolkers uit *Terug naar Oegstgeest*, het ik-personage uit *Turks fruit* en Eric van Poelgeest uit *Kort Amerikaans*, zeggen het gedrag en het beeld van deze personages des te meer over de auteursfiguur.

Het beeld van de auteursfiguur Wolkers dat geschetst wordt in *Werkkleding* is complex. Enerzijds positioneert Wolkers zichzelf als *self made man*. Hij tekent zijn eigen rapporten, zoals hij – als kunstenaar – ook zijn eigen schilderijen zou ondertekenen: om zich het werk toe te eigenen. Wolkers presenteert zich als macho door zich af te zetten tegen vrouwen. Zo heeft hij om vrouwelijke aandacht niet te vragen, blijkens de verwijzingen naar *Turks fruit* en de reacties van vrouwelijke aanbidders van Wolkers. Anderzijds komt ook een veel kwetsbaarder beeld van Wolkers naar voren: hij verbloemt immers zijn onzekerheden met een ironische stijl.

### 3.2 TERUG NAAR OEGSTGEEST

*Terug naar Oegstgeest* bestaat uit zestien hoofdstukken die onder te verdelen zijn in twee groepen (zie afbeelding 11). De helft van de hoofdstukken heeft ieder een unieke titel, dat steeds wordt opgevolgd door een hoofdstuk met de titel “Terug naar Oegstgeest” – voor de duidelijkheid duid ik deze laatste hoofdstukken aan als titelloos.



The image shows a page titled 'Inhoud' (Table of Contents) from the book 'Terug naar Oegstgeest'. The page lists 16 chapters, each with a unique title followed by the page number, and then a chapter with the title 'Terug naar Oegstgeest' followed by the page number. The chapters are: Een houten roos (9), Terug naar Oegstgeest (25), Voor koffie en thee (38), Terug naar Oegstgeest (49), De betekenis der cijfers (58), Terug naar Oegstgeest (68), Springbok en Perlimoen (78), Terug naar Oegstgeest (99), The Splendid Thirties (108), Terug naar Oegstgeest (139), Euthanasie en vivisectie (151), Terug naar Oegstgeest (161), Schildersverdriet of hoe-langer-hoe-liever (165), Terug naar Oegstgeest (210), Ezau's handen (218), and Terug naar Oegstgeest (229).

Inhoud	
Een houten roos	9
Terug naar Oegstgeest	25
Voor koffie en thee	38
Terug naar Oegstgeest	49
De betekenis der cijfers	58
Terug naar Oegstgeest	68
Springbok en Perlimoen	78
Terug naar Oegstgeest	99
The Splendid Thirties	108
Terug naar Oegstgeest	139
Euthanasie en vivisectie	151
Terug naar Oegstgeest	161
Schildersverdriet of hoe-langer-hoe-liever	165
Terug naar Oegstgeest	210
Ezau's handen	218
Terug naar Oegstgeest	229

AFBEELDING 11 - INHOUDSOPGAVE. IN: *TERUG NAAR OEGSTGEEST*, PAGINA 7.

De hoofdstukken met unieke titels vertellen – min of meer chronologisch – het verhaal van de jeugd van “Wolkers”.<sup>111</sup> Dit verhaal bestaat uit een opsomming van Wolkers’ herinneringen en beslaat de periode tussen de vroege jeugd van de auteur en het eind van de Tweede Wereldoorlog. Soms wordt er een foto omschreven, waardoor duidelijk wordt dat de verteller alwetend is en dus voorkennis heeft van wat er te gebeuren staat (“En oom Louis, op die foto ook nog maar een jongen, trekt hetzelfde gezicht als later”).<sup>112</sup> Een belangrijk verschil met de andere hoofdstukken is echter dat deze getitelde hoofdstukken zich in het verleden afspelen en dat er dus geen *gebeurtenissen* in het verhaaltechnische “heden” zijn.

---

<sup>111</sup> Later in deze paragraaf kom ik terug op het vermeende samenvallen van de auteur Wolkers en het vertellende personage “Wolkers”. Wanneer ik deze niveaus van auteursrepresentatie wil ontrafelen plaats ik voor de duidelijkheid het personage “Wolkers” uit *Terug naar Oegstgeest* tussen aanhalingstekens. In de beschrijving van het verhaalverloop van *Terug naar Oegstgeest* zal ik het personage Wolkers, ten behoeve van de leesbaarheid, niet steeds tussen aanhalingstekens plaatsen.

<sup>112</sup> Wolkers 1965, 9.

In de titelloze hoofdstukken is er wél sprake van een “heden”, waarin het personage “Wolkers” handelt en bezoeken brengt aan zijn ouders en rondwaalt door Oegstgeest. Naar aanleiding van dit heden omschrijft Wolkers herinneringen, situaties en gebeurtenissen uit het verleden; de gebeurtenissen worden dus – in tegenstelling tot de getitelde hoofdstukken – terugkijkend omschreven. De personages handelen in het “heden” en het herinneren wordt dus geëxpliciteerd.

Er staan enkele thema’s centraal in de dagboekachtige roman. Doordat er veel aandacht wordt besteed aan de vroege jeugd van “Wolkers” is de familiesituatie een belangrijk onderwerp. Het gezin was arm, vroom en groot. Zo wordt omschreven dat een positief bijeffect van de Tweede Wereldoorlog was dat het niet meer zo opviel hoe arm het gezin was, doordat ook gegoede burgers hun eten bij elkaar moesten sprokkelen. Ook de band tussen “Wolkers” en zijn ouders wordt uitvoerig behandeld: met zijn moeder kon hij goed door een deur, maar met zijn vader had hij een minder stabiele band. Wolkers senior heeft “Wolkers” het huis uit getrapt en maakt vaker gemene opmerkingen over “Jan” en diens kunst. “Wolkers” beschrijft zijn vader als een zeer vrome Christen die te veel in zijn geloof opging, maar uit zijn beschrijvingen blijkt ook een zeker medeleven: “Wolkers” meent dat zijn ouders simpele mensen zijn en zich naar hun beste kunnen inzetten voor hun gezin. Ook de familieband tussen “Wolkers” en zijn broer Gerrit komt aan bod. “Jan” kijkt op tegen zijn broer en voelt zich verantwoordelijk voor diens overlijden aan difterie in de Tweede Wereldoorlog. “Jan” heeft het idee dat zijn broer gestorven is omdat “Jan” om een kleine ruzie vlak daarvoor alle foto’s van zijn broer heeft verbrand.

Naast de familierelaties komt ook een bijzondere verhouding tussen dierenliefde en -wreedheden naar voren. Al van jongs af aan houdt “Wolkers” van vele dieren (van konijnen tot insecten, van vogels tot katten) en droomt hij ervan om bioloog te worden. Langzaamaan gaat deze liefde echter over in gruwelijkheden. Een voorbeeld hiervan is wanneer Wolkers als baantje ratten verzorgt in een laboratorium en de dieren een pijnlijke dood ziet sterven tijdens de experimenten. Hij gaat vervolgens “de dag voor het practicum de dieren waar [hij] erg op gesteld was uit hun kooien” halen, om ze vervolgens met een prullenbakdeksel te onthoofden.<sup>113</sup> Dit alles om hun leed ietwat te verzachten; er is dus een zeker nobel en dierenlievend doel aan verbonden. Na verloop van tijd krijgen de gruwelijkheden echter een zinloos karakter. Enerzijds komt dit doordat “Wolkers” geen gezichtsverlies wil lijden: één van zijn collega’s houdt ervan om dieren te mishandelen, en om te verbergen dat hij de ratten wil verlossen, doet hij mee met zijn collega. Anderzijds probeert “Wolkers” met de mishandelingen een macht over leven en dood te creëren. Zo blik “Wolkers” terug op het mishandelen van dieren toen hij nog een klein kind was. De jonge “Wolkers” was bang dat er iets zou gebeuren met zijn moeder:

Ik weet zeker dat [...] de angst dat er iets verschrikkelijks met mijn moeder gebeurde, en het ongeluk in de wieg, er de oorzaak van zijn geweest dat ik in

---

<sup>113</sup> Wolkers 1965, 152.

wreedheid een uitvlucht zocht. Dat ik in een soort dwanghandeling insecten ging martelen. Ik was toen nog zo klein dat ik het gevoel had dat de hele tuin van mij was. [...] Het radeloze rennen van de kevers en de mieren als het vuur van alle kanten steeds dichterbij kwam, het trage draaien van de slakken die verschrikkelijke pijnen geleden moeten hebben omdat ze zo sappig waren dat het heel langzaam ging. Het gaf me een gevoel van bevrijding dat ik kon beslissen over dood en leven van die beesten.<sup>114</sup>

“Wolkers” lijkt hier het heft in eigen handen te nemen en de rol van God – over wie hij van zijn ouders zo veel geleerd had – op zich te nemen. De verteller “Wolkers” ziet ook de parallel met het vagevuur:

Toen ik [...] de platen [in het Boek der Martelaren] mocht bekijken van de mannen en vrouwen die met gevouwen handen en opgeheven hoofd rustig in de vlammen stonden te bidden, of de zwangere vrouw die openbarstte in de lekkende vlammen, wist ik dat het allemaal bestond, dat ik het zelf al verzonnen had.<sup>115</sup>

“Wolkers” presenteert zich als God, en daarmee lijkt hij ook de mishandelingen te vergoelijken. De mannen en vrouwen uit het boek zijn immers niet voor niets gestorven, maar zijn voor hun foute gedrag gestraft door God. Maar het crue is dat “Wolkers” geen daadwerkelijke verklaring kan geven over wat de dieren fout hebben gedaan. Hij straft bijvoorbeeld een wesp die een oorwurm heeft gestoken, maar “Wolkers” had de wesp laten steken terwijl hij de vleugels van de wesp “tussen een wasknijper vasthield”: “Wolkers” strafte hem voor dit gedrag, zonder dat de wesp dit zelf gedaan had.<sup>116</sup>

Deze mishandelingen staan in schril contrast met het weigeren van het eten van vlees en het overdreven verzorgen van dieren. “Wolkers” komt namelijk ook thuis met allerhande dieren die hij wil verzorgen; iets wat zijn ouders minder waarden.

‘Je sleepte altijd van die glibberige beesten mee naar huis,’ zei hij misprijzend. ‘Het leek soms wel of de zondvloed op komst was. Dan had je weer een grote kist vol kruipend ongedierte, dan moest er weer een oude teil in de tuin ingegraven worden voor die lichtschuwe beesten. Je had altijd wat.’

‘Wat had hij altijd,’ vroeg mijn moeder die weer binnenkwam.

‘Dat gescharrel met die koudbloedige dieren.’

‘Ja, je had altijd wat anders,’ zei ze. ‘Dan kwam je weer met een zieke hond thuis die melk moest drinken van een schoteltje waar een stuk zwavel op lag, of je kwam

---

<sup>114</sup> Wolkers 1965, 47.

<sup>115</sup> Wolkers 1965, 48.

<sup>116</sup> Wolkers 1965, 48.

met een jonge reiger aan die niet kon vliegen. Dan lag er weer een bosduif achter de kachel in mijn stofdoekenmandje dood te gaan.’<sup>117</sup>

Uit dit fragment blijkt dat “Wolkers” ook juist enorm verzorgend was voor dieren, dat hij graag zwakke of gewonde dieren mee naar huis nam om ze te verzorgen. Het is natuurlijk tegenstrijdig dat “Wolkers” dieren, waar hij ogenschijnlijk dol op is, zo mishandelt. Het lijkt alsof de liefde voor omslaat in een macht over, en dat die laatste rol “Wolkers” beter past.

In deze korte omschrijving van *Terug naar Oegstgeest* is de problematiek die gepaard gaat met autobiografisch proza al prominent aanwezig: over welke (fictieve of non-fictieve) “Wolkers” gaat het steeds? Hierna wordt eerst de identiteit van de auteur ontward: hoe wordt het autobiografisch pact in *Terug naar Oegstgeest* geformuleerd en hoe verhouden fictionaliteit en referentialiteit zich tot elkaar in dit boek? De antwoorden op deze vragen maken een diepgaandere analyse van *Terug naar Oegstgeest* mogelijk: wanneer het woord “ik” voorkomt in het boek, verwijst dat dan naar de auteur, de verteller of het personage Wolkers? En – belangrijk voor het herinneringsproces – op welk punt in tijd is de spreker aan het woord? Op deze vragen wordt daarna antwoord gegeven. Tot slot worden de verbanden tussen *Terug naar Oegstgeest* en *Werkkleding* behandeld en in de subconclusie wordt een voorlopig beeld van de auteursfiguur Wolkers geschetst.

#### WHO IS WHO?! WOLKERS, WOLKERS EN WOLKERS SENIOR

Het autobiografische pact is overduidelijk in *Terug naar Oegstgeest*, ten eerste al door het dagboekachtige karakter. De eerste druk van *Terug naar Oegstgeest* verschijnt in 1965 bij Uitgeverij Meulenhoff met een vrij sobere omslag: op de voorkant is enkel typografisch de titel en de auteursnaam te lezen, op de achterzijde is een jeugdfoto van Wolkers en een scan van zijn rapport uit de derde klas te zien. Dit rapport is overigens ook afgebeeld in *Werkkleding*. Deze omslag is gedurende lange tijd gebruikt voor nieuwe drukken. Opvallend is dat vanaf de 37<sup>e</sup> druk (2008) op de voorkant “roman over een jeugd” prijkt en op de 38<sup>e</sup> (2011) zelfs “roman”, terwijl in de drukken daarvoor een genreaanduiding ontbreekt. In de recensies uit de jaren ’60 worden verschillende aanduidingen gebruikt voor het boek (van “roman” tot “autobiografische afrekening”) en hier is ook aandacht voor het autobiografische karakter.<sup>118</sup> Deze autobiografische lading zal – ondanks het ontbreken van een expliciet geformuleerd autobiografisch pact – voor de lezer duidelijk zijn geweest.

Zo is direct voor de inhoudsopgave een korte disclaimer toegevoegd die de spot drijft met het autobiografische pact: “Elke gelijkenis van figuren in dit boek met bestaande personen berust op toeval, behalve in het geval van de ijscoman Blanchard aan de ingang van de Leidse Hout.”<sup>119</sup> Wanneer deze opmerking als geloofwaardig wordt beschouwd, dan presenteert het boek zich dus als een roman en wordt door deze paar

---

<sup>117</sup> Wolkers 1965, 35.

<sup>118</sup> Verrips 1966A, Verrips 1966B, Spierdijk 1965, Kossman 1965.

<sup>119</sup> Wolkers 1965, 6.

regels de verwijzingen naar de reële wereld ontkend. Een ironische lezing van de disclaimer ligt echter meer voor de hand door de dermate kleine en triviale rol die de ijscoman Blanchard speelt in het boek.

Ook het rekening houden met de voorkennis van een lezer wordt ingezet als middel voor het formuleren van het autobiografische pact. Dit gebeurt in *Terug naar Oegstgeest* op een bijzondere manier: er wordt namelijk *niet* expliciet verwezen naar voorkennis van de lezer. Een lezer die bekend is met het werk van Wolkers zal dingen herkennen die een lezer zonder voorkennis niet herkent, zonder dat deze laatste een hiaat in kennis ervaart. Zo reageert Wolkers' vader wanneer "Wolkers" op visite komt direct met de opmerking "Kom je weer inspiratie opdoen".<sup>120</sup> Wanneer deze opmerking geïsoleerd wordt bekeken dan zal de lezer door het woord "weer" zoeken naar iets wat eerder is gebeurd. Het antwoord hierop komt direct erna:

'Daar zit ik zondag in de kerk,' zei [Wolkers' vader], 'en daar hoor ik ineens mijn naam noemen. Dat kan nooit die ouwe zijn, dacht ik. En die dominee, ja, het was niet onze eigen dominee hoor, maar zo'n jong broekie, die begint een preek af te steken naar aanleiding van een boek van jou, over de bekrompenheid waarmee de jeugd vroeger werd opgevoed. Ik dacht meteen, dat slaat op mij, op je oude vader.'

'Het is toch maar een boek,' zei ik. 'Dat heeft toch niets met u te maken.'

'Er gebeuren toch allemaal dingen in die hier nooit gebeurd zijn,' zei mijn moeder. 'Die mensen uit die boeken zijn wij toch niet.'

'Ik herken er anders verrassend veel van je moeder en mij in,' zei hij verwijtend tegen mij. 'We hebben jullie altijd naar ons beste weten opgevoed en jullie ontzag en eerbied trachten bij te brengen voor de Allerhoogste.'<sup>121</sup>

Een lezer zonder voorkennis kan dit fragment interpreteren als het *personage* "Wolkers" die auteur is en die autobiografische elementen een rol liet spelen in eerder proza. Echter, de lezer met enige voorkennis van Wolkers zal waarschijnlijk de thematiek en familiesituatie herkennen uit *Kort Amerikaans* en het algehele beeld dat van de biografische figuur Wolkers bekend is, waardoor dit fragment een extra dimensie krijgt. Was het in de roman *Kort Amerikaans* niet geheel duidelijk dat Wolkers zijn eigen familiesituatie omschreef, dan benadrukt hij door middel van dit fragment uit *Terug naar Oegstgeest* dat hij moedwillig zijn familie en de Christelijke bekrompenheid te kakken wil zetten. De autobiografische lading van *Kort Amerikaans* wordt hier op de voorgrond gezet, maar die van *Terug naar Oegstgeest* ook:

En ik dacht aan wat mijn moeder een tijd geleden fluisterend en zonder mij aan te kijken vroeg, toen mijn vader even de kamer uit was: 'Je gaat toch niet over de

---

<sup>120</sup> Wolkers 1965, 31.

<sup>121</sup> Wolkers 1965, 32.

winkel schrijven.' Toen ik zweeg keek ze me even aan en toen knikte ik. Ze stond meteen op en ging naar buiten kijken.<sup>122</sup>

Het personage "Wolkers" beweert namelijk dat ook dit boek (*Terug naar Oegstgeest*) hetzelfde effect op zijn ouders zou kunnen hebben als het eerder verschenen *Kort Amerikaans*.

Net als in *Werkkleding* is het autobiografische pact in *Terug naar Oegstgeest* dus impliciet geformuleerd, doch wel op een andere manier. In *Werkkleding* komt de autobiografische lading tot stand door de vorm van het boek, de auteursfoto's in de omslag en de titel. In *Terug naar Oegstgeest* wordt het autobiografische gehalte door de disclaimer ontkend. Hierdoor kán het boek als een roman, als fictie, gelezen worden, maar toch ook als autobiografisch proza. Er kunnen natuurlijk geen algemene uitspraken worden gedaan over of lezers (zowel hedendaagse als uit de tijd van het verschijnen van het boek) *Terug naar Oegstgeest* geïsoleerd lezen, of juist met enige voorkennis over Wolkers. Wel wordt nadrukkelijk gepresenteerd dat de auteur en het personage in het boek samenvallen en dat het boek dus niet over een fictief personage gaat. Hierdoor is het aannemelijk dat lezers het beeld dat van het personage "Wolkers" wordt geschetst, ook zullen proberen te laten rijmen met de auteursfiguur Wolkers. Expliciete elementen waarmee deze samenkomst tot stand wordt gebracht zijn de stijl en de spanning tussen referentialiteit en fictionaliteit.

Een van de stijlelementen die bijdraagt aan dat beeld van de auteursfiguur is het schrijven van bekentenissen; net als in *Werkkleding* maakt Wolkers gebruik van bekentenissen die een authenticiteitsclaim ondersteunen. Herhaaldelijk worden zaken toegegeven waarvoor het personage zich schaamt, bijvoorbeeld dat hij zo van dieren houdt. Wanneer de al genoemde collega van "Wolkers" merkt dat "Wolkers" de ratten uit hun lijden wil verlossen, omschrijft hij dit als volgt: "Maar ik vertelde er niet de ware reden bij, omdat ik zeker wist dat hij me zou uitlachen. Ik zei, dat ik het gewoon voor mijn plezier deed, dat ik ze zoveel mogelijk pijn deed, omdat het toch maar krenge waren die elkaar levend opaten."<sup>123</sup> Deze en andere bekentenissen dragen bij aan een intiem en oprecht karakter, "Wolkers" deelt immers zaken die hij eerder – in dit geval tegen zijn collega – niet durfde te delen.

Twee andere (met elkaar verbonden) indicatoren van Wolkers' schrijfstijl zijn het gebruik van ironie en het afzetten van "Wolkers" tegen anderen. Met dit laatste bedoel ik dat "Wolkers" vaak niet zichzelf omschrijft, maar anderen gebruikt om zichzelf tegen af te zetten. Een voorbeeld waarin beide elementen te zien zijn, is het volgende citaat waarin "Wolkers" zijn vader omschrijft. Jan Wolkers senior had zijn ouders ingelijst aan de muur hangen:

Hij had ze in de zwarte strop van zijn bewondering, in brede ovale lijsten in de kamer opgehangen. Veel te hoog om goed te kunnen bekijken. Maar wat door die hoge positie aan duidelijkheid werd ingeboet werd door de verering die eruit

---

<sup>122</sup> Wolkers 1965, 150.

<sup>123</sup> Wolkers 1965, 153.



sprak weer dubbel en dwars goedge maakt. Alsof hij ze eigenhandig alvast tot de hemel had willen verheffen maar door het plafond was belemmerd.<sup>124</sup>

De vader komt hier vrij simpel en goedgegelovig over. Zo stelt hij zijn vrome geloof voor zijn eigen gebruiksgemak en schiet hij daarmee zijn doel voorbij: het bewonderen wordt immers enkel bemoeilijkt door de hoogte waarop de lijsten zijn gehangen, wat vrij ironisch is. “Wolkers” benadrukt hiermee ook dat hij een praktisch denkvermogen heeft en zich kritisch verhoudt tot religie; dat is iets voor kortzichtige mensen. Dit formuleert hij echter niet zo: hij gebruikt het omschrijven van vader om zelf beter uit de bus te komen.

Ook in de volgende bekentenis komt de ironie naar voren: “Het was zelfs zo erg, dat ik toen ik van school af was de betekenis der cijfers op het rapport veranderde zodat bij 1 uitmuntend kwam te staan en bij 10 zeer gering.”<sup>125</sup> Voor iedere lezer (en dus ook ouder) zal namelijk direct de aanpassing duidelijk zijn, hoewel gesuggereerd wordt dat dat niet het geval zal zijn. Uit dit citaat wordt echter nog iets duidelijk: “Wolkers” tracht zijn falen om te zetten in succes. Dat “Wolkers” het heft in eigen handen neemt wordt herhaaldelijk benadrukt. “Wolkers” wil eigenlijk naar de HBS, zodat hij biologie kon gaan studeren (net als de broer van zijn moeder), maar dit gaat niet door. Uit *Terug naar Oegstgeest* blijkt geen eenduidig beeld over de intelligentie van “Wolkers”. Enerzijds zegt zijn tante bijvoorbeeld dat “het zonde was dat een jongen met zulke talenten niet kon doorleren”, maar anderzijds vindt zijn onderwijzer – en daarmee zijn ouders – dat “Wolkers” zijn schoolniveau niet aankan.<sup>126</sup> “Wolkers” verlaat school vroeg en gaat werken, waar hij niet heel goed in is. Maar, hij gaat zichzelf gedurende de pauzes op zijn werk bijscholen:

In 't vervolg ging ik in de broeikas op een bankje onder de vijgenboom zitten met een Frans of Engels leerboek van mijn zuster. En toen ik daar eenmaal de smaak van te pakken had begon ik koortsachtig te studeren. Ik voelde ineens dat nog niet alles verloren was. Dat ik mijzelf nog veel kon leren.<sup>127</sup>

Naast de algemene kennis waarin het personage “Wolkers” zichzelf bijschoolt, maakt hij het ook voor zichzelf mogelijk om kunstenaar te worden. Zo neemt hij expres een baantje waarbij hij regelmatig een vrije middag heeft om te schilderen, financiert hij zelf de avondtekenschool en zorgt hij dat hij genoeg verdient om verf te kunnen kopen. Dit idee zet hij nog door, zodat een beeld van het personage ontstaat dat alles voor de kunst wil laten wijken.

Zowel het autobiografische pact en de zojuist besproken stijl van Wolkers zijn paradoxaal doordat zij een authenticiteitsclaim ondersteunen die enerzijds kan worden geïnterpreteerd als persoonlijk (en dus referentieel) en anderzijds als gemedieerd (en

---

<sup>124</sup> Wolkers 1965, 11.

<sup>125</sup> Wolkers 1965, 67.

<sup>126</sup> Wolkers 1965, 168.

<sup>127</sup> Wolkers 1965, 180.

dus fictieel). Ditzelfde proces is te zien in het samen optreden van referentialiteit en fictionaliteit. Iedere anekdote in het boek komt namelijk op een andere manier tot stand. Sommige zijn gebaseerd op foto's, sommige op herinneringen en sommige op basis van gesprekken. Ook hierdoor wordt de authenticiteit van hetgeen omschreven verhoogd, maar kunnen er ook vraagtekens worden geplaatst bij de totstandkoming van de herinneringen.

Herinneringen worden op twee manieren gepresenteerd. Er zijn herinneringen waarvan het bewijsmateriaal (bijvoorbeeld foto's) expliciet genoemd wordt, maar daarnaast zijn er herinneringen die geen bewijsmateriaal hebben. Deze laatste worden wel als waar gepresenteerd en zijn zo geformuleerd dat het lijkt alsof de jeugdige "Wolkers" zelf aan het woord is, en niet de oudere "Wolkers" die uit zijn herinneringen put. Een voorbeeld van de eerste soort is een herinnering die onderbouwd is door een rapport, dat tijdens het schrijfproces ook daadwerkelijk voor Wolkers lijkt te hebben gelegen:

Want als ik mijn rapport doorblader heb ik voor *Versje* in alle klassen negens, maar bij hem is het steeds een vijf [...].

Voorlopig zat ik nog bij juffrouw Steggerda. Maar haar gezicht duikt niet op uit het verleden, al zeg ik nog zo vaak haar naam. [...] En toch heeft ze op mijn rapport geschreven bij het eerste kwartaal: *Jan is lui en ongehoorzaam. De laatste weken is er enige vooruitgang merkbaar.* En bij het tweede kwartaal: *Jan's [sic] gedrag is wat beter, maar zijn vlijt is nog niet groot.* Bij het derde: *'t Gaat beter met Jan, maar hij kan nog veel beter, als hij netter wordt.* Maar ook uit haar handschrift komt haar gezicht niet naar voren. Soms zie ik blond haar, maar daar blijft het bij, er komt niets onder. Dat hele derde schooljaar is eigenlijk verdwenen uit mijn herinnering.<sup>128</sup>

Toch wil "Wolkers" niet altijd zijn herinnering laten beïnvloeden door deze rapporten, foto's en andere dragers van herinneringen: "Bij een broer heb ik de toverlantaarn gehaald die hij van mijn ouders had geleend. [...] Ik had vanavond de plaatjes van de toverlantaarn willen projecteren en er dan over schrijven. Maar ik ben bang dat ik dan wat ik net gezien heb mij denk te herinneren."<sup>129</sup> Hier laat Wolkers het dus lijken alsof hij zich bewust is van het herinneringsproces en zich zijn jeugd "zuiver" wil herinneren, iets wat niet kan met foto's erbij. Andere herinneringen spreken dit echter ook weer tegen: "Toen ik een jaar of acht was [...] haalde mijn moeder een emmer water en gooide die over de schutting. [...] In de druppeltjes die als nevel in de lucht bleven hangen zag ik een kleine regenboog staan."<sup>130</sup> Het is onwaarschijnlijk dat Wolkers zich zijn achtjarige belevingswereld herinnert of dat een achtjarige zijn omgeving zo poëtisch zou

---

<sup>128</sup> Wolkers 1965, 80-81. De foutgeplaatste apostrof bij het bijschrift van het tweede kwartaal is van Wolkers afkomstig en niet van de schooljuffrouw; op de scan van dit rapport in *Werkkleding* is te zien dat Steggerda "Jans" heeft geschreven op het rapport. (Wolkers 1971, 19)

<sup>129</sup> Wolkers 1965, 102-103.

<sup>130</sup> Wolkers 1965, 74-76.

omschrijven. Hierdoor wordt het duidelijk dat de als waarheidsgetrouw gepresenteerde herinneringen zeker afgewisseld worden door overduidelijk fictionele fragmenten.<sup>131</sup> Toch dragen ook deze fragmenten bij aan de vermeende authenticiteit van de omschreven herinneringen: ze vormen de context die de herinneringen realistischer doen overkomen.

“ALLES IN OEGSTGEEST WEKT HERINNERINGEN OP AAN VROEGER”<sup>132</sup>

Qua vertelstandpunt en focalisatie is *Wolkers' Terug naar Oegstgeest* atypisch in vergelijking met het autobiografische proza dat door Missinne is omschreven. Wolkers maakt namelijk in het boek – ook in de titelloze hoofdstukken in het verhaaltechnische “heden” – gebruik van de verleden tijd en van de eerste persoon, terwijl Missinne aangeeft dat autobiografisch proza vaker gebruik maakt van de tegenwoordige tijd en de derde persoon om een gevoel van reflectie en authenticiteit te bewerkstelligen. Door Wolkers' gebruik van de eerste persoon zijn de gebeurtenissen echter des te meer toe te schrijven aan de auteursfiguur.

Missinne beschrijft dat het gebruik van de tegenwoordige tijd en de derde persoon zorgen voor een grotere afstand tussen het belevende ik en het vertellende ik. Hoewel Wolkers gebruikmaakt van de verleden tijd en de eerste persoon, is dit ook het effect dat *Terug naar Oegstgeest* heeft. Zo spreekt de persona nadrukkelijk uit de tekst: Wolkers benadrukt *zichzelf* als verteller – en daarmee ook als auteursfiguur – door het gebruik van de verleden tijd. Dit doet hij doordat hij continu op zichzelf terugkijkt. Een voorbeeld hiervan is de vroegere jeugd van “Wolkers”, waarbij wordt benadrukt hoe hij zich die periode zelf herinnert. Ook in het heden (in de titelloze hoofdstukken) is dit retrospectieve effect aanwezig: “Toen ik uit de auto stapte merkte ik pas hoe de sfeer hetzelfde was gebleven als in die laatste oorlogsmaanden.”<sup>133</sup> Vergeleken met een voorbeeld in de tegenwoordige tijd (“Ik stap uit de auto en merk hoe de sfeer...”), valt op dat in het citaat het uit de auto stappen gemedieerd wordt: het is aan herinnering onderhevig.

Het gebruik van de verleden tijd benadrukt dus de afstand tussen het belevende ik en het vertellende ik, en ook het tijdsverloop in *Terug naar Oegstgeest* draagt daar aan bij. Uit de volgende fragmenten blijkt dat Wolkers gedurende een periode van maanden bezoeken heeft gebracht aan Oegstgeest om herinneringen op te halen:

Ik heb mijn auto voor het winkeltje [waar ik vroeger mijn aquariumspullen kocht] laten staan en ben vanaf ons vroegere huis naar mijn eerste school gelopen. [...]

---

<sup>131</sup> Natuurlijk is het mogelijk dat de schrijvende Wolkers dit ook ergens op gebaseerd heeft, maar het lijkt onwaarschijnlijk dat de achtjarige Wolkers dit in zijn dagboek genoteerd heeft en als hij dit uit andere bronnen heeft gehaald (bijvoorbeeld dat zijn moeder hem dit heeft verteld) is de herinnering alsnog gemedieerd.

<sup>132</sup> Wolkers 1965, 145.

<sup>133</sup> Wolkers 1965, 50.

Toen ik er een maand geleden op een avond langsreed stonden de deuren open. [...] Vanmorgen heb ik voor de school alleen even geluisterd.<sup>134</sup>

Op de terugweg vroeg [mijn vader] een beetje achterdochtig waarom ik hier de laatste tijd zo rondscharrelde.<sup>135</sup>

Bij een nauwkeurige bestudering blijkt echter dat dit nog langer moet zijn geweest, omdat in het kruideniershuis waar Wolkers is opgegroeid eerst een middenstandsbank vestigt, die later weg is en weer later opnieuw wordt verbouwd.<sup>136</sup> Hiermee is het tijdsverloop in de titelloze hoofdstukken vrij diffuus: het is niet geheel chronologisch en een lezer weet niet wanneer passages als “Vanmorgen heb ik [...]” op de tijdlijn van de bezoeken aan Oegstgeest plaats hebben gevonden. Dit doet – zoals Missinne voorspelde – recht aan een versplinterd herinneringsproces.

#### REFLECTIE OP HET HERINNEREN

In verschillende citaten in deze paragraaf is metacommentaar naar voren gekomen: herhaaldelijk reflecteerde “Wolkers” op het herinneren, bijvoorbeeld in de analyse van fictionaliteit en referentialiteit. Ook in het volgende fragment zet “Wolkers” het herinneringsproces op de voorgrond:

Vanmorgen ben ik naar het archief van een krant geweest om te kijken of mijn geheugen mij niet in de steek heeft gelaten, of er inderdaad sneeuw lag, Kerstmis 1939. Natte sneeuw. Op dezelfde pagina las ik: RUSLAND LIJDT ZWARE VERLIEZEN BIJ SALA. KERSTGELOOF GEEFT KRACHT AAN DE ZWAARBEPROEFDE FINNEN. Van die oorlog wist ik niets meer. Je onthoudt alleen wat belangrijk is. De oude kleine Chinees die in de sneeuw door onze straat kwam, zijn groene broodtrommel aan een band over zijn schouder op zijn heup.<sup>137</sup>

Wolkers voert hier een bewijsstuk (de krant) op voor zijn herinneringen, maar door erbij te vermelden dat hij een oorlog is vergeten en wel onbeduidende details heeft onthouden, laat hij zien dat herinneringen aan schifting onderhevig zijn. Later laat hij ook zien dat hetgeen hij wel herinnert, niet altijd betrouwbaar is:

Zondag heb ik tussen de laboratoria rondgereden, maar ik kon de rouwkapel niet terugvinden. Het leek wel of alles een klein beetje verplaatst was, of sommige gebouwen een kwartslag gedraaid waren, zodat ik het herkende als in een droom waarin je de weg niet meer weet in een bekend huis. De sfeer was hetzelfde gebleven.<sup>138</sup>

---

<sup>134</sup> Wolkers 1965, 68-71.

<sup>135</sup> Wolkers 1965, 72.

<sup>136</sup> Wolkers 1965, 49, 148 en 229.

<sup>137</sup> Wolkers 1965, 139.

<sup>138</sup> Wolkers 1965, 164.

Met dergelijk metacommentaar op het herinneringsproces plaatst Wolkers feitelijk zijn hele boek op losse schroeven: hij heeft immers niet alles onthouden en zijn herinneringen zijn niet altijd te rijmen met de werkelijke wereld.

Een groot aantal van de verschillende bewijsstukken die Wolkers in *Terug naar Oegstgeest* beschrijft en gebruikt om zijn herinneringen te onderbouwen, zijn terug te vinden in *Werkkleding*. Soms zijn deze vrij irrelevant, bijvoorbeeld als de opmerking “De twee jaar dat ik op die school geweest ben heb ik steeds voor alle vakken op mijn rapport een acht gehaald” gekoppeld kan worden aan een scan in *Werkkleding* waar daadwerkelijk bij ieder vak een acht te zien is.<sup>139</sup> Toch zorgen juist deze onbeduidende bewijzen ervoor dat het boek als geheel een betrouwbaarder karakter krijgt; door enkele bewijzen aan te leveren komt het op de lezer over alsof willekeurige zaken bewezen zijn en in principe voor alles bewijslast aan te leveren is.

Daarnaast kennen de intertekstuele verwijzingen tussen *Werkkleding* en *Terug naar Oegstgeest* meer effecten, bijvoorbeeld het inspelen op de emotie door foto's van overledenen toe te voegen. Een ander effect had Wolkers wellicht minder voorzien. Dit is namelijk – zoals eerder ook te zien was – dat de herinneringen gemedieerd worden weergegeven. Wanneer afbeelding 12 (op de volgende pagina), afkomstig uit *Werkkleding*, wordt bekeken en vergeleken met het volgende fragment uit *Terug naar Oegstgeest*, dan wordt duidelijk hoe de interpretatie van “Wolkers” van de foto gestuurd wordt door zijn herinnering.

En toen was het dat mijn zuster eindelijk wraak kon nemen voor het wegmaken van mijn duffelse jas, door dat bespottelijke jack te maken van dikke bruine stof. Als je die foto bekijkt uit 1943 van het gezamenlijke kantoorpersoneel, gemaakt in de tuin op een koude voorjaarsdag, zodat ik niet zonder jas naar buiten kon, vraag je je inderdaad af of die jongen met dat lange haar een middeleeuwse schildknaap is die als een anachronisme tussen die nette heren en dames is terechtgekomen, of een moderne heilige Sint Maarten nog eens dunnetjes over heeft gedaan en de onderste helft van zijn pij aan een bedelaar heeft gegeven.<sup>140</sup>

Op de foto is de jas echter niet goed genoeg zichtbaar om omschrijvingen van “Wolkers” van de in zijn ogen belachelijke jas te koppelen aan de jonge Wolkers en zijn kledingstuk op de afbeelding. Het is namelijk lastig om Wolkers, een jongen met lang haar, te onderscheiden. Enerzijds werkt dat natuurlijk mee aan het authenticiteitsgehalte: een lezer hoeft niet de foto te beschrijven, dit doet “Wolkers”. Aan de andere kant zorgt het dus ook voor een zekere mate van onbetrouwbaarheid: “Wolkers” levert bewijzen aan, maar interpreteert deze alsnog zelf.

Tragisch is hoe “Wolkers” schrijft over zijn overleden broer Gerrit. In *Terug naar Oegstgeest* omschrijft Wolkers hoe zij samen een bizar avontuur hadden beleefd en dat hij het snel in zijn dagboek had opgeschreven opdat het niet vergeten zou worden.<sup>141</sup>

---

<sup>139</sup> Wolkers 1965, 186 en Wolkers 1971, 31.

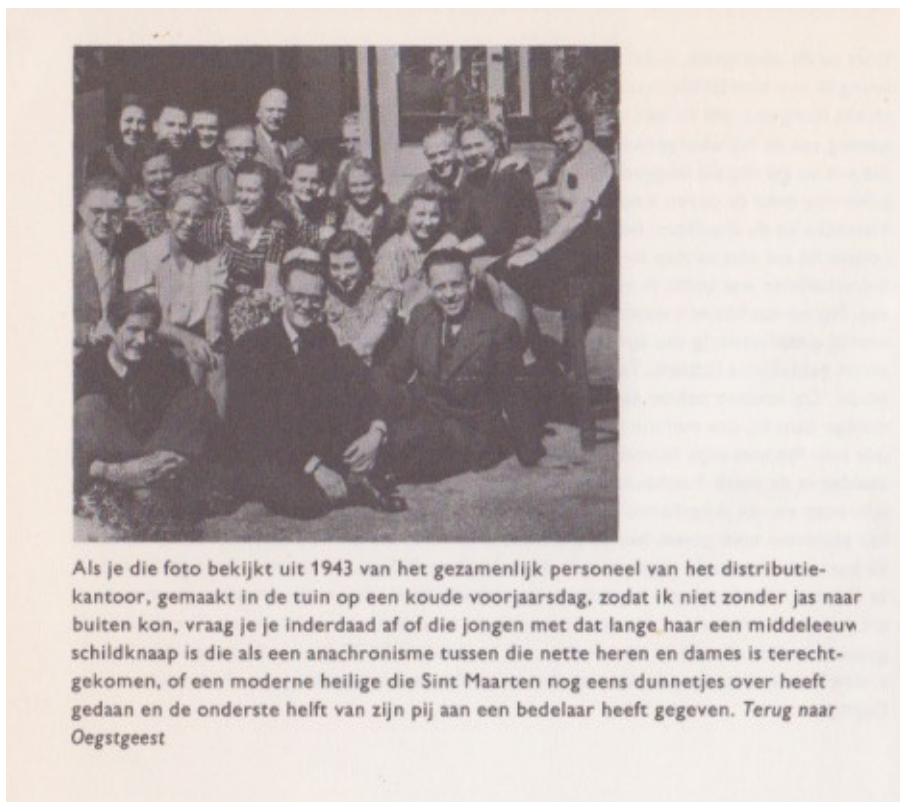
<sup>140</sup> Wolkers 1965, 201.

<sup>141</sup> Wolkers 1965, 226.

Toen zijn broer was overleden, beseft “Wolkers” dat niemand hem ooit zou geloven: “En nooit heb ik dieper de afwezigheid van mijn broer, voor altijd, gevoeld dan toen, toen ik besepte dat alles wat wij samen hadden gezien en meegemaakt niet meer bestond. Dat het met hem voorgoed verdwenen was.”<sup>142</sup> Ook verder waren er vrij weinig tastbare herinneringen van Gerrit over; Jan had immers alle foto’s van zijn broer verbrand naar aanleiding van een duffe ruzie tussen de broers:

Toen had ik al zijn foto’s uit zijn portefeuille genomen en die in de tuin achter de schuur verbrand. Ik zie nog zijn gezicht omkrullen, bruin worden, dan sloeg de vlam erdoor. [...] Toen mijn broer doodging was er geen foto meer van hem. Hij was helemaal van de aardbodem verdwenen.<sup>143</sup>

Wolkers senior liet na het overlijden van zijn oudste zoon al zijn andere kinderen op de foto zetten. Wolkers omschrijft het gemis van zijn broer als emotioneel, terwijl het onderschrift van afbeelding 13 (op de volgende pagina) uit *Werkkleding* eerder ironisch overkomt. Wolkers verschuilt zich achter zijn ironie om zich niet kwetsbaar op te hoeven stellen.



AFBEELDING 12 - *WERKKLEDING*, PAGINA 30 (UITSNEDE).

---

<sup>142</sup> Wolkers 1965, 226.

<sup>143</sup> Wolkers 1965, 29.



AFBEELDING 13 - WERKKLEDING, PAGINA 34 (UITSNEDE).

SUBCONCLUSIE: “EEN WAARACHTIG KUNSTENAAR MOET EENS ALLES VERBRANDEN”<sup>144</sup>

De elementen die beschreven zijn in deze paragraaf dragen – zoals al herhaaldelijk benoemd – bij aan de authenticiteit van Wolkers in *Terug naar Oegstgeest* en zetten zo de auteursfiguur centraal. *Terug naar Oegstgeest* kent een autobiografisch pact doordat de auteur, verteller en het personage samenvallen. Het boek spreekt zichzelf op dit gebied echter wel tegen: fictionele aspecten als de disclaimer en de romanvorm zijn ook aanwezig. Deze tegenstrijdigheid komt ook in het boek naar voren, bijvoorbeeld door het benoemen van bewijsmaterialen. Zo worden foto's of rapporten beschreven, terwijl ook wordt vermeld dat “Wolkers” de toverlantaarn van zijn broer niet wil halen omdat de foto's zijn herinneringen zouden kunnen beïnvloeden. Toch hebben de elementen die een autobiografische lezing stimuleren, zoals de afstand tussen het belevende ik en het vertellende ik (door het gebruik van de verleden tijd en de enkelvoud) en de vele bekentenissen in *Terug naar Oegstgeest*, de overhand.

Ondanks enkele fictionele elementen dragen de centrale thema's uit het boek dus bij aan het beeld van de auteursfiguur van Wolkers. Dit beeld komt grotendeels overeen met het beeld dat blijkt uit de literatuurgeschiedenissen: Wolkers als kunstenaar, Wolkers als vrouwenverslinder, Wolkers die zich afzet tegen zijn burgerlijk-Christelijke afkomst en Wolkers met zijn rare dierenwreedheden. Toch is het beeld dat blijkt uit *Terug naar Oegstgeest* complexer dan deze opsomming én zijn de manieren waarop dit beeld wordt geconstrueerd dat zeker ook.

In de analyse van *Terug naar Oegstgeest* kwam met name naar voren dat Wolkers zichzelf graag positioneert in contrast met anderen, bijvoorbeeld zijn ouders en dieren. Daarnaast plaatst hij de oorzaak van zijn levensloop vaak buiten zichzelf. Zo mag hij van zijn onderwijzers en zijn ouders niet gaan studeren, terwijl hij zelf het idee heeft wel over de interesse en de capaciteit te beschikken. Ook de oorzaken van het mishandelen

---

<sup>144</sup> Wolkers 1965, 234.

van dieren schuift hij af op anderen: dit doet hij om ze uit hun lijden te verlossen, omdat hij misleid wordt door familieleden of omdat hij de schijn wil ophouden tegenover jongens van zijn leeftijd. De dierenmishandelingen en de tegenwerkingen schetsen een heterogeen beeld van Wolkers: de dierenmishandelingen dragen bij aan een beeld van Wolkers die bang is voor gezichtsbedrog terwijl de tegenwerkingen eerder een beeld oproepen van een harde werker die zich niets aantrekt van de mening van anderen. Hier knokt hij immers voor zijn eigen succes: ondanks wat anderen van hem denken, werkt hij om zijn kunstenaarscarrière op poten te kunnen zetten en in zijn pauzes probeert hij zoveel mogelijk kennis te vergaren. Ook wordt het beeld onderbouwd van Wolkers die zelf de controle houdt. Zo wil "Wolkers" de macht hebben over zijn eigen ontwikkeling, maar ook over die van anderen: het personage presenteert zich als een God die besluit over het leven en dood van dieren.

Ook op het gebied van de liefde schetst Wolkers een paradoxaal beeld van zichzelf. De jonge Wolkers is namelijk een beginneling en zeer knullig, bijvoorbeeld een van de eerste keren dat hij het een en ander met een meisje probeert. Als hij voor het eerst een vagina aanraakt, trekt hij verschrikt "[z]ijn hand terug en ze keek me aan of ze plotseling wakker werd".<sup>145</sup> Wolkers laat – om de aandacht van het meisje af te leiden – snel een rups die in de buurt zit zien, maar daar zit de jongedame natuurlijk niet op te wachten. Deze onhandigheid staat in schril contrast met de ervarenheid waarmee Wolkers zichzelf op andere plekken in het boek omschrijft, namelijk als sekssymbool en als vrouwenverslinder.

De bekentenissen op seksueel gebied en de angst voor gezichtsbedrog worden ingezet als middel om zo een authentieke en betrouwbare figuur te schetsen. Hierdoor wordt het bekende beeld van Wolkers onderbouwd, maar wordt zijn gedrag ook socialer geaccepteerd. De dierenmishandelingen worden hem vergeven, omdat hij het onder druk van anderen doet. Ook het beeld van de womanizer komt niet misplaatst over, omdat hij oprecht geïnteresseerd lijkt in de dames. Wolkers presenteert zichzelf dus als harde werker, als *self made man* die het – ondanks het lage milieu waar hij uit afkomstig is en de verschillende tegenslagen – toch heeft gemaakt. Dit beeld meet hij overdreven uit: "Toen de dominee in de oorlog naar mijn schilderijen was komen kijken en gevraagd had of ik iets wilde verkopen, had ik mijn hoofd geschud en gezegd: 'Een waarachtig kunstenaar moet eens alles verbranden.'"<sup>146</sup> Ook de afrekening met zijn afkomst in *Terug naar Oegstgeest* lijkt hij op een dergelijke manier te behandelen: hij verhoudt zich zeer kritisch ten opzichte van zijn herinneringen aan Oegstgeest, maar juist omdat deze herinneringen hem dierbaar zijn. Dit draagt bij aan de oprechtheid die zijn auteursfiguur toegeschreven kan worden.

De vraag die nu nog niet is beantwoord, is hoe een beeld van de auteursfiguur geconstrueerd wordt als het om meer fictieve werken gaat, als het autobiografische pact niet zo geformuleerd wordt als in *Terug naar Oegstgeest*. Deze vraag zal beantwoord worden in de analyse van *Turks fruit* en *Kort Amerikaans*.

---

<sup>145</sup> Wolkers 1965, 193.

<sup>146</sup> Wolkers 1965, 234.



## 4 ANALYSE: BOEKEN MET EEN FICTIONEEL PACT

In dit hoofdstuk worden *Turks fruit* en *Kort Amerikaans* behandeld. Dit zijn boeken die – in tegenstelling tot de boeken die behandeld zijn in het derde hoofdstuk – geen autobiografisch pact aanbieden, maar zichzelf als fictie presenteren. Toch hebben ook de autobiografische elementen in deze fictieve boeken een effect op het beeld van de auteursfiguur Wolkers. Deze autobiografische lading komt met name naar voren door intertekstualiteit, bijvoorbeeld via verwijzingen in *Werkkleding* naar beide romans. Daarnaast draagt ook de door Onno Blom samengestelde en ingeleide brievenbundel *Brieven aan Olga* aan dit beeld bij – deze bundel wordt aan het einde van de paragraaf over *Turks fruit* behandeld.

### 4.1 TURKS FRUIT

*Turks fruit* vertelt het verhaal van een naamloze kunstenaarsfiguur die obsessief verliefd is op Olga, een meisje afkomstig uit een zakenmilieu. De ik-verteller blikt terug op de periode nadat hij door Olga is verlaten – hij was “aardig in de rotzooi terechtgekomen” – en haalt herinneringen op aan hun tijd samen.<sup>147</sup> De verteller presenteert vele gebeurtenissen in het verleden en in de toekomst, met uitzondering van de periode waarin Olga ziek wordt en sterft; over deze gebeurtenissen wordt in het laatste hoofdstuk voor het eerst verteld. *Turks fruit* kan qua thematiek gezien worden als exemplarisch voor Wolkers’ oeuvre: het bevat veel expliciete seksuele handelingen en omschrijvingen, vrouwen worden herhaaldelijk geobjectiveerd, het personage is dol op dieren en er zijn enkele (terloopse) verwijzingen naar de Tweede Wereldoorlog.

De hoofdfiguur in *Turks fruit* is een vrij typisch kunstenaarspersonage. Zo is de ik-figuur zich bewust van de minder aantrekkelijke kanten van het kunstenaarsbestaan, maar kiest daar toch voor. Met name de verhouding tussen het kunstenaarschap en de liefde voor Olga is opvallend. Uiteindelijk verlaat Olga haar man omdat ze – onder druk van haar moeder, die op voorhand al tegen hun huwelijk was geweest – kiest voor een zakenpartner van haar ouders. Als de kunstenaar het advies van Olga’s moeder zou hebben opgevolgd en het zakenleven in was gegaan (“Dat ik dat beeldhouwen maar moest opgeven omdat ik daar toch nooit droog brood mee zou verdienen en directeur van Hermes moest worden.”), zou hij Olga wellicht nooit hebben verloren.<sup>148</sup> Maar het lijkt alsof de ik-figuur dit advies niet *kan* opvolgen, dat kunst zijn roeping is en dat hij daar heel wat voor over heeft – en Olga met hem. Ze blijft namelijk bij haar geliefde, zelfs als haar ouders op de dag van hun huwelijk zeggen dat de ik-figuur en Olga

niet moesten denken dat [z]e ooit een cent zouden krijgen. En dat zij, Olga, vooral niet hoefde te denken dat ze over een paar maanden met hangende pootjes terug kon komen. Dat ze haar duidelijk genoeg gewaarschuwd had voor het

---

<sup>147</sup> Wolkers 1969, 11.

<sup>148</sup> Wolkers 1969, 28.

artiestenleven dat een aaneenschakeling van armoede was, vooral als je uit de gegoede burgerstand kwam.<sup>149</sup>

De liefde van de ik-figuur is dus niet eenzijdig: het is duidelijk dat de verliefdheid van Olga voor haar kunstenaar geen bevlieging is.

Later blijkt dat Olga het armoedige kunstenaarsbestaan toch niet zo goed aankon: “Ze zei dan bijvoorbeeld bij een armzalige Volkswagen: ‘De tiende auto na deze krijg ik van je als je beroemd en rijk bent.’ (Want ze dacht zeker dat ik dat binnen een paar jaar zou zijn.)”.<sup>150</sup> De verteller schetst dus het beeld dat Olga te hoge verwachtingen van hem had, die hij niet waar kon maken. Hij presenteert het alsof Olga niet gedurende langere tijd een dergelijk leven zou kunnen leiden; het luxueuze leven van de gegoede burgerij zou haar blijven trekken.

De ik-figuur zelf benadrukt herhaaldelijk dat hij alles voor zijn kunstenaarsleven over heeft, maar toch blijkt zijn liefde voor Olga groter dan zijn roeping. Zo leidt zijn verliefdheid hem af van zijn werk: “Het waren ook de laatste maanden van mijn studietijd en ik had geen zin meer om naar de academie te gaan. De kunst kon niet tegen haar op. Ik zou er wel weer eens aan beginnen, maar ik moest eerst mijn waanzinnige verliefdheid botvieren.”<sup>151</sup> Ook de emotionele achtbaan na de breuk tussen de ik-figuur en Olga heeft een groot effect op zijn kunstproductie: “En zoals anderen aan de drank gaan of aan de dope, verdoofde ik me door te werken”.<sup>152</sup> Als het stel al lang uit elkaar is, weet Olga hem echter nog steeds af te leiden: “Daarna druppelde er weer van tijd tot tijd een prentbriefkaart binnen. [...] En iedere keer als ik zo’n kaart van haar in mijn brievenbus vond kon ik de verdere dag niet werken van melancholie en een gevoel van vergeefsheid.”<sup>153</sup> De ik-figuur blijft beweren dat Olga en hij samen gelukkig zouden zijn geworden als ze samen het kunstenaarsleven hadden geleid, maar dat Olga door haar hersentumor niet meer tegen de argumenten van haar moeder op kon:

Alles wat ze de laatste jaren had uitgevreten, vanaf haar plotselinge vlucht bij mij vandaan tot aan de kakkerlakken van de Arabische Golf, kwam misschien wel door die kleurloze knol in haar kop die met zijn woekerende wortels haar hersens had aangetast.<sup>154</sup>

Hiermee bagatelliseert de ik-figuur dus dat hij haar geslagen heeft en dat Olga op jongere leeftijd wellicht te onbezonnen is geweest door een relatie met hem aan te gaan. Dat hijzelf schuld heeft aan hun breuk ontkent hij; hij geeft de schuld aan een externe factor, namelijk de ziekte van Olga.

---

<sup>149</sup> Wolkers 1969, 84.

<sup>150</sup> Wolkers 1969, 100.

<sup>151</sup> Wolkers 1969, 73.

<sup>152</sup> Wolkers 1969, 183.

<sup>153</sup> Wolkers 1969, 194.

<sup>154</sup> Wolkers 1969, 207.

#### DE AUTEURFIGUUR IN FICTIE: WIE IS "IK"?

De twee boeken die werden behandeld in het derde hoofdstuk verschillen wezenlijk van de twee boeken uit dit hoofdstuk. Een eerste verschil is de paratekst van de boeken: hoewel de eerste drukken van de boeken erg op elkaar lijken, zijn er ook verschillen. Zo zijn *Werkkleding* en *Terug naar Oegstgeest* voorzien van foto's van Wolkers op de omslag, terwijl *Turks fruit* enkel typografische versieringen kent. Daarnaast heet het hoofdpersonage van *Terug naar Oegstgeest*, net als de auteur, Jan Wolkers, maar heeft *Turks fruit* een naamloze ik-verteller. De grootste verschillen tussen de boeken zijn echter *buiten* het boek te vinden, bijvoorbeeld in *Werkkleding* en in interviews.

Wanneer bronnen buiten de boeken erbij betrokken worden, wordt duidelijk hoeveel de boeken van elkaar verschillen. Uit de analyse van *Terug naar Oegstgeest* is gebleken dat Wolkers zo veel mogelijk heeft getracht dit boek te presenteren als geloofwaardig, bijvoorbeeld door passages in het boek af te stemmen op de afbeeldingen uit *Werkkleding*. Ook *Turks fruit* wordt veelvuldig aangehaald in *Werkkleding*, maar hier wordt het fictieve karakter ook benadrukt. Een voorbeeld hiervan zijn de beschrijvingen van Olga die met de kat van de ik-figuur in *Turks fruit* poseert terwijl hij een beeld van haar maakt: "in het atelier, waar ik werkte aan een beeld van haar met een kat in haar armen [...]."<sup>155</sup> Foto's van dit beeld van een vrouw met een kat zijn opgenomen in *Werkkleding*, evenals foto's van Wolkers' tweede vrouw die poseert voor het beeld. De afbeelding in *Werkkleding* kent het onderschrift "De eerste kat en de tweede vrouw."<sup>156</sup> Hoewel het beeld uit *Werkkleding* aan de omschrijving uit *Turks fruit* voldoet, is het duidelijk dat het niet naadloos aansluit: het betreft hier Wolkers' tweede vrouw, terwijl Olga de eerste vrouw is van de ik-figuur uit *Turks fruit*. Dergelijk "inconsistenties" bestaan niet in de verwijzingen in *Werkkleding* naar *Terug naar Oegstgeest*, maar dus wel in de verwijzingen naar *Turks fruit*. Er wordt dus expliciet gemaakt dat de fictieve wereld in *Turks fruit* niet samenvalt met de in *Werkkleding* gepresenteerde leefwereld van Wolkers. Toch maken de verwijzingen natuurlijk duidelijk dat er ook wél verbanden aan te wijzen zijn; dat de gebeurtenissen in *Turks fruit* wel degelijk nauw verbonden zijn met Wolkers' leven. Deze scheidslijn heeft Wolkers zelf ook herhaaldelijk aangebracht in interviews door te zeggen dat *Turks fruit* een roman is, geen autobiografie, maar dat hij zeker elementen uit zijn eigen leven heeft gebruikt.<sup>157</sup>

Net als in de analyse van *Werkkleding* en *Terug naar Oegstgeest* zal ik bij de bestudering van *Turks fruit* en *Kort Amerikaans* kijken naar expliciete en impliciete kenmerken van de auteursfiguur en vervolgens naar intertekstualiteit. In dit hoofdstuk komt de nadruk meer te liggen op de literaire procedés waarmee dat gebeurt, doordat de romans zich als fictie presenteren.

Zoals zojuist omschreven kent *Turks fruit* dus geen autobiografisch pact: het wordt niet geëxpliciteerd dat auteur, verteller en personage dezelfde naam dragen en de omslag suggereert dat *Turks fruit* een roman is. Dat er juist een fictioneel pact is, blijkt ook uit de

---

<sup>155</sup> Wolkers 1969, 121.

<sup>156</sup> Wolkers 1971, 80.

<sup>157</sup> Blom 2010b.

opdracht van het boek, die luidt namelijk “Voor Olga Stabulas”; het fictieve personage uit het boek.<sup>158</sup> Toch dragen verschillende expliciete elementen in de roman bij aan het beeld van de auteursfiguur.

Zo maakt Wolkers gebruik van een specifieke schrijfstijl waardoor hij het onderscheid tussen fictie en non-fictie benadrukt. De verteller laat de roman als non-fictief overkomen, bijvoorbeeld door te beschrijven dat hij zijn herinneringen ergens op baseert. Hij beschrijft bijvoorbeeld dagboeken en foto's. Naar het dagboek verwijst hij enkel terloops (“En ik schreef al die kortstondige ontmoetingen in een dagboek”), maar naar de foto's uitvoeriger.<sup>159</sup> Wanneer Olga jaren na hun scheiding op bezoek komt bij de kunstenaar bekijken zij foto's van gebeurtenissen, bijvoorbeeld foto's van Olga met “de poes op haar arm van katje tot kat. Op het balkon bij het schoonmaken van de inmaakuitjes.”<sup>160</sup> Deze foto's zijn al eerder in het boek omschreven: in het verhaal heeft Olga herhaaldelijk de kat in haar armen en de anekdote dat Olga de inmaakuitjes schoonmaakt en de schilfers van het balkon af waaien is ook al omschreven. Het beschrijven van een foto is duidelijk een literair procedé, maar toch verhoogt het in dit geval de vermeende authenticiteit van de roman. Dit komt doordat de omschreven situaties meerdere keren voorkomen en dus onderbouwd lijken te worden door foto's. Ook ander “bewijsmateriaal” wordt aangehaald, bijvoorbeeld kaarten en brieven: “Toen kreeg ik een prentenbriefkaart uit Amerika [...] Ze had er achterop geschreven, even moeilijk leesbaar als haar liefdesbrieven van vroeger”.<sup>161</sup>

Ook maakt de verteller gebruik van een expliciete vertelstijl (“Hoe ik haar ontmoet heb. Eigenlijk twee keer.”) en een “opbiechtend karakter” wanneer hij gebeurtenissen omschrijft (“En toen heb ik staan grienen. Ik heb die hele vuile gore rotellende van die afgelopen twee jaar eruit staan janken.”)<sup>162</sup> Deze bekentenissen worden breed uitgemeten, de verteller weidt vaker uit over zaken die het daglicht niet kunnen verdragen. Zo worden verwensingen van de ik-figuur aan het adres van Olga en haar moeder uitgebreid omschreven:

Die eerste weken erna die ik in bed doorbracht heb ik in mijn fantasie mijn wraakzucht de vrije loop gelaten. Met staven ijzer op de hersens zodat de boel als snot in het rond spatte, met een zwaar luchtdrukpistool tegen de slaap, met een onklaar gemaakte auto die naar de bodem van het Amsterdam-Rijnkanaal zonk terwijl ze wanhopig met hun vuisten tegen de ramen trommelden en de schepen met hun kielzog de sporen van de misdaad uitwisten. Ik heb met hun dooie lichamen langs het strand gesleept om ze naar een plaats te brengen waar niemand ze zou vinden. [...] Ik heb ze gelynacht, geradbraakt, in kelders gefolterd. [...] Het enige wat al die demonische dagdromen me duidelijk maakten was dat ik haar onherroepelijk kwijt was. Dat ik verloren had. Dat ik me alleen nog, tussen

---

<sup>158</sup> Wolkers 1969, 3.

<sup>159</sup> Wolkers 1969, 14.

<sup>160</sup> Wolkers 1969, 188.

<sup>161</sup> Wolkers 1969, 193.

<sup>162</sup> Wolkers 1969, 182 en 29.

wraakgevoelens, haat en woede, als die wegebden tot dat ellendige ziekmakende verlangen naar haar, kon afrukken bij haar foto's.<sup>163</sup>

Na de hele opsomming van narigheden die de ik-figuur zijn ex (en ex-schoonmoeder) aan zou willen doen, komt hij uit op andere bekentenissen. Zo geeft hij hier toe dat hij Olga erg mist en dat hij zich – aan haar denkend – bevredigt. Dit is ook een bekentenis: hoewel Olga vertelt dat ze zich gestoord heeft aan het feit dat de ik-figuur zo vaak seks wilde, probeert hij overdreven vaak zijn gemis op te vullen door aan haar te denken (of naar foto's van haar te kijken) als hij zichzelf aftrekt.

Tegenover deze – al dan niet fictieve – referentiële verwijzingen, staan vele fictionele elementen, bijvoorbeeld het gebruik van ironie: “Het was ineens afgelopen in dat nieuwe jaar met vadertje en moedertje spelen. Ik kon geen nachten meer van huis blijven. Omdat ik zelf vader werd. Door een ongelukje. Al was het dan maar van een kokmeeuw.”<sup>164</sup> De ironie wordt gebruikt om een spanningsboog te creëren en staat zo dus in contrast met de schijnbaar referentiële elementen.

De kokmeeuw was niet het enige dier dat de ik-figuur en Olga samen gehouden hebben. Olga kwam met allerlei dieren aanzetten, bijvoorbeeld twee duiven, kikkers, een wezel, een eend en een kat. Daar ging de ik-figuur dan “meteen een hok voor maken”.<sup>165</sup> Hoewel Olga dus degene is die de dieren binnenhaalt, heeft ook de ik-figuur een speciale interesse voor de beesten en verzorgt hij ze graag. Wanneer Olga hem verlaten heeft, vindt hij in de kokmeeuw een figuurlijke schouder om op te huilen. “Niet zoals dierenvrienden doen die hun mensenhaat die harige oortjes binnenfluisteren of hun papegaai leren vloeken”, maar alsof zij een diepgaande band hebben.<sup>166</sup>

#### IMPLICIETE ELEMENTEN AUTEURSFIGUUR & METACOMMENTAAR

De vertelinstantie, de focalisatie en het tijdsverloop in *Turks fruit* volgen de regels die Missinne heeft opgesteld voor autobiografisch proza: de afstand tussen het vertelde en het vertellen is groot en wordt expliciet gemaakt. Echter, net als in *Terug naar Oegstgeest* gebeurt dit niet zoals Missinne voorspeld heeft. In plaats van de derde persoon gebruikt Wolkers namelijk de eerste, in plaats van de presens is *Turks fruit* geschreven in de verleden tijd. Net als in *Terug naar Oegstgeest* draagt dit echter wel bij aan het vergroten van de afstand tussen het vertelde en het vertellen. Een voorbeeld hiervan is het laatste hoofdstuk, waarin Olga al ziek is, en de ik-figuur haar bezoekt: “En zo heb ik dat laatste halfjaar van haar leven een paar keer in de week een paar uur naast haar doorgebracht. Door dat raam, waar ook in de winter het horregaas voor bleef zitten, hebben we samen de bomen geel zien worden, de sneeuw zien vallen.”<sup>167</sup> Door het gebruik van de verleden tijd en Raffung creëert de verteller een afstand, de verteller benadrukt dat hij ver terugblijkt in de tijd.

---

<sup>163</sup> Wolkers 1969, 141.

<sup>164</sup> Wolkers 1969, 170.

<sup>165</sup> Wolkers 1969, 113.

<sup>166</sup> Wolkers 1969, 181.

<sup>167</sup> Wolkers 1969, 210.

Opvallend is dat de illusie wordt gewekt dat er vanuit een “heden” wordt verteld, bijvoorbeeld in beschrijvingen als “Al die kleine gewone dingen wist ze jaren later nog, toen alles tussen haar en mij al hopeloos voorbij en verloren was. Toen ze zo maar eens even aanwipte.”<sup>168</sup> Het lijkt immers alsof de verteller dit omschrijft op een moment waarop Olga komt aanwippen, in het “heden”. Maar, door het tijdsverloop rondom Olga’s ziekte (die pas in het laatste hoofdstuk bekend wordt) wordt duidelijk dat de verteller vertelt vanaf een tijdstip ná het overlijden van Olga. De terugblik op het aanwippen van Olga en het ophalen van herinneringen wordt zo dus “een terugblik op een terugblik” en daarmee wordt benadrukt dat de herinnering gemedieerd is – dat er een afstand is tussen het vertellen en het vertelde.

Op enkele plekken wordt er door de verteller gereflecteerd op het vertelproces, en wordt er dus metacommentaar gegeven. Dit is met name metafictioneel commentaar en benadrukt tegelijkertijd het referentiële en het fictionele karakter van de tekst. Een voorbeeld hiervan is het volgende fragment:

Kon ik er maar zo ironisch over schrijven. Over mezelf als een held. Dan was ik geen slachtoffer meer van deze geschiedenis en had ik de touwtjes strak in handen. Maar ik zie godverdomme geen held. Ik zie mezelf in al mijn zieligheid. Met krokodilletranen en al.<sup>169</sup>

De verteller geeft niet enkel commentaar op de bekentenissen van het personage, maar ook op zichzelf, op het fictieve proces; de verteller had graag gewild dat hij er ironischer over had kunnen schrijven. Hiermee vergroot de verteller de afstand tussen het belevende personage en de schrijvende verteller.

#### FOTO’S VAN OLGA

In *Werkkleding* zijn een aantal foto’s van (gedeeltelijk) naakte meisjes “uit *Turks fruit*” weergegeven, waarnaar in de inleiding van dit onderzoek al kort is verwezen (zie afbeelding 7 op de volgende pagina). Wat dragen dergelijke foto’s bij aan het beeld van de auteursfiguur Wolkers dat spreekt uit de roman *Turks fruit*? Wat is de invloed van een afbeelding van het trouwboek van Wolkers en zijn tweede vrouw Annemarie Nauta, dat vijftig guldencent gekost had, met de toevoeging van het citaat uit *Turks fruit* waarin het trouwboekje van Olga en de ik-figuur beschreven wordt? En welke invloed heeft de brievenbundel *Brieven aan Olga*, bezorgd en ingeleid door Onno Blom, waaruit blijkt dat Wolkers in *Turks fruit* citeert uit de door hemzelf geschreven brieven aan Nauta?

Beginnend bij de foto’s uit *Werkkleding*, met het bijbehorende citaat uit *Turks fruit*:

Ik naaide de ene meid na de andere. Ik sleepte ze naar mijn hol en rukte ze de kleren van het lijf en ramde me een ongeluk. Dan werkte ik ze de deur uit na een haastig glas drank. Soms drie op een dag. Grote tietten, hangend als zakken brij met

---

<sup>168</sup> Wolkers 1969, 107.

<sup>169</sup> Wolkers 1969, 62.

spenen om aan te zuigen. Kleine verschrompelde tietjes, te zielig om te strelen. Dan maar het truitje aanhouden. Bossen schaamhaar, ruw als zeegras, zacht als bont.<sup>170</sup>

Door het citaat en de foto's samen weer te geven is de vrouwonvriendelijkheid – het objectiveren van het vrouwenlichaam en het plat omschrijven van verschillende lichaamskenmerken – niet enkel toe te schrijven aan het kunstenaarspersonage uit *Turks fruit*, maar ook aan Wolkers zelf. De foto's onderbouwen immers het “waargebeurde” karakter van de romanfragmenten. De wisselwerking tussen de romanpassages en de foto's draagt er aan bij dat de handelingen van de ik-figuur toegeschreven kunnen worden aan Wolkers.



AFBEELDING 14 - BRIEVEN AAN OLGA, PAGINA 13 (UITSNEDE).

Iets vergelijkbaars gebeurt met afbeelding 14. De foto is zowel weergegeven in *Brieven aan Olga* als in *Werkkleding*.<sup>171</sup> Deze foto van Annemarie Nauta, Wolkers tweede vrouw, wordt in *Werkkleding* gepresenteerd met een citaat uit *Turks fruit*: “Daar heb ik ook die foto van haar gemaakt waar ze op haar rug ligt in het mulle zand met wilde roosjes in haar haren die ik erin gestoken had en met haar borsten recht omhoog, waarvan iemand eens vroeg: ‘Bestaat dat?’”<sup>172</sup> In *Turks fruit* kent dit citaat nog een tussen haakjes geplaatste toevoeging: “(Ik gaf daar toen geen antwoord op, want ze was allang bij me vandaan [...])”.<sup>173</sup> Wolkers gebruikt een foto van zijn ex-vrouw en beschrijft

---

<sup>170</sup> Wolkers 1969, 13.

<sup>171</sup> Blom 2010A, 13 en Wolkers 1971, 92.

<sup>172</sup> Wolkers 1971, 92.

<sup>173</sup> Wolkers 1969, 119.

haar borsten op dezelfde manier als dat de ik-figuur uit *Turks fruit* de borsten van Olga beschrijft. Blom refereert ook aan deze en andere foto's:

Toen Annemarie in zijn leven kwam, vroeg hij haar al snel of ze naakt voor hem wilde poseren. Gedurende de jaren dat zij bij hem was, heeft Wolkers haar talloze malen geschilderd en gefotografeerd. Hij heeft ook een aantal beelden gemaakt waar zij model voor stond. 'Ik maakte honderden tekeningen van haar,' staat in *Turks fruit*. [...] 'Ik poseerde veel voor hem,' zegt Annemarie Nauta. 'Dat vond ik normaal. Ik was niet preuts'.<sup>174</sup>

Hieruit wordt duidelijk dat zowel Nauta als Olga veelvuldig geposeerd hebben voor respectievelijk Wolkers en de ik-figuur.

Doordat *Werkkleding* door Wolkers zelf is samengesteld, kan natuurlijk aan het realistische gehalte van het boek getwijfeld worden. Het is immers een – al dan niet bewuste – bijdrage aan de autorepresentatie van de auteursfiguur. De brievenbundel *Brieven aan Olga* heeft een andere status: natuurlijk zijn de brieven wel door Wolkers geschreven, maar het boek is door Blom samengesteld en na het overlijden van Wolkers uitgegeven. Gebeurtenissen die omschreven zijn in *Werkkleding*, *Turks fruit* en *Brieven aan Olga*, vervagen de grenzen tussen fictie en non-fictie, en zorgen daarnaast – juist door de combinaties – voor een bijzonder beeld van de auteursfiguur.

Een dergelijke gebeurtenis is een bezoek naar het Limburgse carnaval. In *Turks fruit* studeert de ik-figuur aan de Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam en hakt daarvoor als opdracht met studiegenoten in de grotten van Valkenburg reliëfs. In de roman wordt kort omschreven dat de ik-figuur nog bij een carnavalsfeest is beland, wat hij vooral ziet als een dronken bedoening met een overdaad aan seks. In *Werkkleding* is Wolkers' cursusinschrijving voor de academie te zien, een uitsnede uit de krant met de kop "Jonge kunstenaars werken in de grotten van Valkenburg", enkele foto's van Wolkers aan het werk en foto's van zijn werk. Daarnaast is een afbeelding van een aantal verklede mensen met het bijschrift "En dan hier een foto van het beroemde carnaval uit *Turks fruit*."<sup>175</sup> In één van de brieven uit *Brieven aan Olga* schrijft Wolkers aan Annemarie Nauta het volgende:

omdat ik weet dat jij nog in Limburg zit [...]. Misschien heeft wel de een of andere carnavalsprins je het hoofd op hol gebracht, en denk je voorlopig helemaal niet aan post van mij. Was het amusant? Ik zelf heb het één keer meegemaakt, toen we er met de mensen van de Akademie in de grotten aan het hakken waren.<sup>176</sup>

Niet alleen over het bezoek aan het carnaval wordt dus drie maal verteld; de combinatie van het als student van de rijksakademie werken in de grotten van Valkenburg en tijdens die periode een bezoek brengen aan het carnaval wordt in alle drie de gevallen

---

<sup>174</sup> Blom 2010A, 28.

<sup>175</sup> Wolkers 1971, 56-57.

<sup>176</sup> Blom 2010A, 73.



gebruikt. Het *lijkt* hierdoor alsof de drie bronnen elk verwijzen naar dezelfde gebeurtenis.

Natuurlijk zal het nooit te bewijzen zijn of alle gegevens die in de drie bronnen omschreven worden ook daadwerkelijk zijn gebeurd tijdens het verblijf van Jan Wolkers in Zuid-Limburg. Wel zijn de effecten van de presentatie duidelijk: ze zorgen er wederom voor dat Wolkers authentiek overkomt. De foto's en krantenartikelen in *Werkkleding* doen het lijken of *Turks fruit* waargebeurd is, de brieven in *Brieven aan Olga* onderbouwen *Werkkleding* en zorgen ervoor dat het fotoboek niet als een in elkaar geknutseld boekje overkomt, maar als een representatie van Wolkers leven.

Met *Brieven aan Olga* draagt Onno Blom dus – zoals voorspeld door Ham – bij aan het beeld van de auteursfiguur Wolkers.<sup>177</sup> Hoewel op de omslag van de brievenbundel nog staat dat het boek “alle tintelende brieven van Jan Wolkers aan Annemarie Nauta, zijn geliefde, die model *zou staan* [cursivering RV] voor Olga in *Turks fruit*”, bevat, staat op de eerste pagina van het boek een krachtigere formulering: “Voor Olga Stabulas, de tragische heldin van *Turks fruit*, stond [cursivering RV] Annemarie Nauta model, Wolkers' tweede vrouw.”<sup>178</sup> Van de problematiek die wordt bestudeerd in deze thesis geeft Blom maar weinig erkenning. Zo staat na een uitvoerige beschrijving van de liefde tussen Wolkers en Nauta het volgende geschreven:

Die heldin en die liefde heeft Wolkers later een plaats gegeven in *Turks fruit*. In zijn archief zit een uit een groot aantekenblok gescheurd katern, waarop hij in telegramstijl aantekeningen heeft gemaakt voor de roman. Bovendien is op die aantekenvellen de weerslag te vinden van drie gesprekken met Annemarie die ergens in het midden van de jaren zestig hebben plaatsgevonden. Wolkers had die gesprekken – waarschijnlijk al met het oog op zijn roman – met een taperecorder opgenomen.<sup>179</sup>

Waar Wolkers is gestopt, gaat Blom verder: hij continueert de reeks “bewijzen” die ervoor zorgen dat Wolkers' proza authentiek overkomt, waargebeurd, autobiografisch.

Ook tussen de kunst van Wolkers en de kunst van de ik-figuur in *Turks fruit* zijn intertekstuele verbanden aan te wijzen: de kunst die de ik-figuur in de roman maakt, komt enkele keren overeen met de door Wolkers zelf gemaakte kunst, en dit wordt onderbouwd door afbeeldingen in *Werkkleding*. Niet alleen wordt de authenticiteit van de auteursfiguur Wolkers wederom verhoogd en wordt *Turks fruit* wederom van een

---

<sup>177</sup> Ham is zich er in zijn proefschrift *Door Prometheus geboeid* (2015) namelijk van bewust dat hij zelf ook bijdraagt aan de heteropresentatie van de door hem behandelde auteurs. In het artikel “Onttroonde koning: De veranderde beeldvorming van Lodewijk van Deyssel” (2014) beschrijft hij ook de sturende rol die een biograaf in deze representatie kan spelen (en de invloed die een auteur op zijn/haar biograaf kan hebben). Blom lijkt zich hier minder van bewust. Dit is minder problematisch doordat *Brieven van Olga* voor een breed publiek is bestemd en minder wetenschappelijk onderbouwd is, maar daardoor wordt Blom nog bepalender voor het beeld van Wolkers dat bij een groot publiek bekend is. Ham 2015A, 32 en Ham 2014.

<sup>178</sup> Blom 2010A, 7.

<sup>179</sup> Blom 2010A, 10.

autobiografische lading voorzien, ook zorgt dit voor een andere kunstinterpretatie. De ontstaansgeschiedenis van enkele kunstwerken van de ik-figuur wordt als volgt omschreven in *Turks fruit*:

Langs de Amstel zocht ik tussen de daar neergestorte rommel naar half weggeroest gaas van tuinhekken en kippenhokken, kapot speelgoed, afgedankte huishoudelijke voorwerpen, stukken steen en kurk en rangschikte dat in mijn atelier op houten schotten, plakte de troep aan en op elkaar, goot er teer over en goudlak of bespetterde het met steengruis in kunsthars. Dan zette ik de snijbrander erop. Tot de onder een dik zwart vel borrelende en ziedende massa door de hitte verstolde tot een stuk verschroeide aarde. Dan had ik alweer een schilderij af. Zo maakte ik er soms twee of drie op één dag.<sup>180</sup>

Dit citaat volgt op een omschrijving van het liefdesverdriet van de ik-figuur: hij bevindt zich in een uitzichtloze situatie, een zwartgallige periode. Door de afbeeldingen in *Werkkleding* van kunstwerken die ook op een vergelijkbare manier zijn vervaardigd, zullen de kunstwerken van Wolkers gezien worden als stukken van liefdesverdriet; een kunstaanschouwer wordt – door *Turks fruit* en *Werkkleding* – gestuurd in zijn analyse van de kunst van Wolkers.

#### SUBCONCLUSIE: “IK” EN WOLKERS, DIERENVRIEND EN KUNSTLIEFHEBBER

Net als uit de boeken met een autobiografisch pact spreekt er uit *Turks fruit*, met een fictioneel pact tussen auteur en lezer, een beeld van de auteursfiguur Wolkers. Dit wordt veroorzaakt door verschillende elementen. Ten eerste de literaire procedés: de naamloosheid zorgt ervoor dat het samenvallen van auteur, verteller en personage niet wordt uitgesloten. Daarnaast draagt het veelvuldig omschrijven van “bewijsmateriaal” (zoals dagboeken en foto’s) bij aan de authenticiteit van het boek. Ook de expliciete vertelstijl en het opbiechtende karakter spelen hierin een rol. Bovendien benadrukt de verteller de afstand tussen het vertellen en het vertelde door gebruik te maken van expliciete herinneringsmechanieken en metacommentaar. Wanneer *Turks fruit* geïsoleerd wordt gelezen, zal het vooral overkomen als een roman. Daarom is de intertekstuele context wellicht het belangrijkste element dat aan *Turks fruit* een autobiografische lading toevoegt. Door de verwijzingen naar de roman in *Werkkleding*, door de brieven uit *Brieven aan Olga* en door kunststukken van Wolkers die voldoen aan omschrijvingen uit *Turks fruit* wordt het autobiografische gehalte van de roman benadrukt.

Het is opvallend dat het autobiografische karakter zowel door de auto- als door de heterorepresentatie onderbouwd wordt. Wolkers speelt namelijk zelf een belangrijke rol in dit beeld, door de afbeeldingen en de citaten in *Werkkleding* die de gebeurtenissen in de roman onderbouwen. Daarnaast speelt ook Onno Blom een belangrijke rol in de autobiografische lading van *Turks fruit*. In de brievenbundel *Brieven aan Olga* zijn

---

<sup>180</sup> Wolkers 1969, 162.

namelijk niet enkel de door Wolkers geschreven brieven interessant, maar met name de inleiding van Blom en de presentatie van het boek. Hierdoor wordt benadrukt dat de zaken waar gebeurd zijn en dat de afstand tussen Olga en Annemarie Nauta minder groot is dan dat een lezer die *Turks fruit* geïsoleerd leest zou vermoeden. Door al deze verwijzingen naar *Turks fruit* komt de roman authentiek over en wordt het eenvoudiger om eigenschappen van de ik-figuur uit *Turks fruit* ook toe te schrijven aan Wolkers zelf.

Het gedrag van de ik-figuur uit *Turks fruit* beïnvloedt dus – ookal betreft het een roman – het beeld van de auteursfiguur Wolkers. Dat de ik-figuur alles op wil geven voor de kunst en voor de liefde, past bij het al bestaande beeld van Wolkers die als kunstenaarsfiguur leeft, dierenliefvend is en het vrouwelijk lichaam lief heeft. Dat de ik-figuur uit *Turks fruit* Olga obsessief lief heeft maar toch – uit angst haar te verliezen – een klap verkoopt en haar zo alsnog kwijtraakt, past bij het beeld uit *Terug naar Oegstgeest* waarin het personage “Wolkers” dieren mishandelt terwijl hij er ook geobsedeerd door is. Deze “Wolkers” probeert verklaringen voor de mishandelingen buiten zichzelf te vinden, en dit doet de ik-figuur uit *Turks fruit* ook: hij ontkent zijn aandeel aan het uitgaan van zijn relatie met Olga.

Een laatste beeld is ook al eerder ter sprake gekomen, namelijk Wolkers die zichzelf presenteert als iemand die aandacht verdient. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de vele foto's van zichzelf in *Werkkleding*. In *Turks fruit* merkt de ik-figuur op dat “Dierenvrienden zelden kunstliefhebbers [zijn]”.<sup>181</sup> Zowel de ik-figuur als Wolkers voldoet aan deze omschrijving. Hierdoor wordt het beeld onderbouwd dat de auteur zichzelf ziet als zowel dieren- als kunstliefhebber én dat hij zichzelf vrij uniek vindt; de dierenvrienden zijn immers *zelden* kunstliefhebbers, maar hij is dat wel.

---

<sup>181</sup> Wolkers 1969, 173.

## 4.2 KORT AMERIKAANS

*Kort Amerikaans* (1962) vertelt het verhaal van Eric van Poelgeest gedurende de laatste maanden van de Tweede Wereldoorlog. Hij is vanuit zijn ouderlijk huis in Oegstgeest gevlucht naar een kamertje in Leiden, omdat hij sinds zijn achttiende verjaardag in Duitsland moest gaan werken en dat wilde ontlopen. Hij schildert halve dagen lampenkappen bij meneer d'Ailleurs, samen met de Joodse onderduikster Elly. Daarnaast heeft hij een Rooms-katholiek vriendinnetje, Ans, dat het na diverse gedwongen vrijpartijen met hem uit maakt. Eric gaat in een atelier schilderen, waarvan de leider een WA-uniform blijkt te dragen en de enige andere leerling een NSB'er is. De NSB'er noemt zichzelf De Spin, een rare man met waanideeën die zichzelf na korte tijd verhangt. Erics broer Frans overlijdt aan difterie, iets wat Eric groot verdriet oplevert. Als de WA-officier aan het einde van de oorlog vlucht gaat Eric in het atelier wonen, kort daarna vlucht ook Elly naar het atelier. Zij betrapt Eric vrijend met een gipsen torso dat hij gebruikt voor een stilleven, waarna Eric haar wurgt. Wanneer de bevrijders komen, richt Eric een jachtgeweer op hen en beginnen de soldaten op Eric te schieten.

### GEKRULDE HAREN, GEKRULDE ZINNEN

Op het eerste gezicht lijkt *Kort Amerikaans* een fictioneel pact te hebben: op de titelpagina (dus niet op de omslag) staat al vanaf de eerste druk vermeld dat het om een "roman" gaat en de auteur, de verteller en het personage vallen niet samen. Er zijn namelijk geen expliciete aanwijzingen te vinden in het boek waardoor gedacht kan worden dat de auteur en verteller samenvallen, en het personage heet "Eric van Poelgeest". Waar *Turks fruit* duidelijk onder de noemer "autobiografische roman" viel, lijkt *Kort Amerikaans* dus iets anders te zijn: dit is een "gewone" roman.<sup>182</sup>

Bij een nauwkeurige lezing komt er toch ook een ander beeld naar voren. "Eric" is niet enkel de naam van het hoofdpersonage van *Kort Amerikaans*, maar ook de naam van de oudste zoon van Wolkers, die veertien jaar oud was bij het verschijnen van de roman. "Poelgeest" is een landschap in Oegstgeest, dat tegen de grens met Leiden aan ligt. Op dit landgoed heeft het "Jan Wolkers"-personage uit *Terug naar Oegstgeest* in zijn jeugd gewerkt en ook in brieven in *Ach, Wim, wat is een vrouw?* (2005) schrijft Wolkers aan zijn jeugdvriend Wim de Kler dat hij in de periode tussen 1946 en 1949 regelmatig in Poelgeest ging wandelen. De naam "Eric van Poelgeest" is dus fictief, maar met duidelijke autobiografische verwijzingen naar Wolkers' familie- en levensomstandigheden.

Deze autobiografische elementen komen niet alleen naar voren in de naam van het hoofdpersonage. Overeenkomende lichamelijke kenmerken en familiesituaties tussen Eric en de personages uit *Terug naar Oegstgeest*, *Turks fruit* en *Werkkleding* dragen hier ook aan bij. Zo komt Eric – net als de "Jan Wolkers" in *Terug naar Oegstgeest* – uit een gereformeerd gezin, heeft hij een vrij behaard lichaam, is hij een hardloper en

---

<sup>182</sup> In *Turks fruit* vielen het personage en de verteller immers samen en ondanks dat dat niet expliciet gebeurde, leken ze ook samen te vallen met de auteur. Daarnaast werd het boek gepresenteerd als een roman, terwijl de autobiografische elementen extra werden benadrukt.

heeft hij een bijzondere dierenliefde (wat ook overeen komt met de ik-figuur uit *Turks fruit*) en heeft hij een litteken op zijn linkerslaap.<sup>183</sup> Niet alleen de locatie van het litteken komt overeen, ook de ontstaansgeschiedenis: door een verstopte pijp van een stoommachine die bij zowel “Wolkers” als Van Poelgeest in de wieg heeft gehangen is er gesmolten lood tegen zijn slaap gekomen. Beide figuren wijten het litteken aan onoplettendheid van hun ouders, zijn gepest met het litteken, schamen zich ervoor en hangen opvallende andere verhalen op om maar niet het ongeluk te hoeven opbiechten. In *Terug naar Oegstgeest* wordt het litteken al breed uitgemeten, *Kort Amerikaans* is er zelfs indirect naar vernoemd:

Voorals mijn haar pas geknipt was zag je het [litteken] erg. Kort Amerikaans model godverdomme. Om een paar dubbeltjes uit te sparen. Je vraagt de kapper of hij het korter knipt dan de vorige keer, anders stuur ik je terug. Kort Amerikaans zeg je maar.<sup>184</sup>

In beide gevallen moest de jongen op een met een bijbel opgehoogde stoel zitten en beide vaders fluisterden de jongen toe: “Gekrulde haren, gekrulde zinnen”, doelend op de wispelturigheid van de jongeman in kwestie.<sup>185</sup> Tot slot is de prominente rol die de broer van Eric, Frans, in *Kort Amerikaans* speelt opvallend. Frans sterft aan het einde van de oorlog aan difterie, dat hij heeft opgelopen door gewond te raken tijdens een actie van het ondergrondse verzet. Hetzelfde is gebeurd met de broer van “Jan Wolkers” in *Terug naar Oegstgeest*. Vergelijk de volgende fragmenten over het doodgaan van de broer in respectievelijk *Kort Amerikaans* en *Terug naar Oegstgeest*:

‘We worden wel bezocht. Slag op slag brengt de Here ons toe. Maar met je broer is het in orde. Tegen de verpleegster heeft hij gezegd dat hij naar Jezus ging. Het laatste dat over zijn lippen gekomen is, is een tekst uit de Psalmen geweest. Gelijk een hert schreeuwt naar de waterstromen, also schreeuwt mijn ziel tot U, o God.’ ‘Ik heb het gezien,’ zei Eric. ‘Ik heb hem zien praten tegen de verpleegster. Hij pakte de bijbel van het nachtkastje. Toen is hij gestorven.’<sup>186</sup>

Tegen mijn ouders, die na mij en dus te laat kwamen, heeft de verpleegster gezegd dat zijn laatste woorden waren dat hij naar Jezus ging. Hij had ook een tekst uit de psalmen gezegd. ‘Zoals een hert schreeuwt naar de waterstromen, zo schreeuwt mijn ziel naar u, o God.’ Ik wist dat het niet waar was, dat ik de laatste geweest was die hij heeft aangekeken. Ik heb nooit tegen mijn ouders gezegd dat ik daar vlak voor hen was.<sup>187</sup>

---

<sup>183</sup> Wolkers 1962, 11, 14, 65 en 122.

<sup>184</sup> Wolkers 1962, 38.

<sup>185</sup> Wolkers 1962, 166 en Wolkers 1965, 118.

<sup>186</sup> Wolkers 1962, 107-108.

<sup>187</sup> Wolkers 1965, 227.

Niet alleen de doodsoorzaak komt dus overeen, maar ook de geciteerde Bijbeltekst, dat dat een leugen blijkt ten behoeve van de gemoedsrust van de ouderparen en dat “Jan” en Eric als laatste bij hun broer waren in plaats van hun ouders.

Deze overeenkomsten worden ook tegengesproken. Opvallend is één van de gebeurtenissen in *Terug naar Oegstgeest* die onderbouwd wordt door afbeeldingen in *Werkkleding*. In het fotoboek is de rouwkaart van Wolkers’ broer Gerrit opgenomen, vergezeld door een citaat uit *Terug naar Oegstgeest*.<sup>188</sup> Hieruit blijkt dat de broer van “Jan Wolkers” op 30 augustus 1944 is overleden, terwijl Frans uit *Kort Amerikaans* op 8 september 1944 is overleden.<sup>189</sup> Enerzijds zijn er dus duidelijke fictionele elementen aan te wijzen (de roman presenteert zich immers als fictie en de sterfdatum komt niet precies overeen), maar er zijn dus nog duidelijker referentiële, “non-fictieve”, autobiografische, elementen aanwezig. Het pact tussen auteur en lezer is dus fictieel geformuleerd, maar door de grote hoeveelheid aan referentiële (en intertekstuele) elementen is het – volgens de definitie van Missinne – ook een autobiografische roman.

Naast het pact en de combinatie tussen fictionaliteit en referentialiteit is de stijl een element waardoor de auteursfiguur expliciet naar voren komt, hoewel dit in *Kort Amerikaans* veel minder het geval is dan bij de hiervoor behandelde boeken. Het personage en de verteller vallen niet samen, maar vaak lijkt dit wel zo te zijn. Het verhaal wordt namelijk wel in de derde persoon verteld, maar verder zijn hier geen tekstuele aanwijzingen voor – het tegengestelde is eerder het geval: “[Frans] is aan het doodgaan, sloeg het door Eric heen. God, hij gaat dood, dit is zijn einde.”<sup>190</sup> Door het gebruik van de directe innerlijke monoloog, afgewisseld met de indirecte rede, lopen de gedachten van Eric en de vertellerstekst in elkaar over. En hoewel het gebruik van de verleden tijd wel hint naar de afstand tussen verteller en personage, zijn er geen aanwijzingen waaruit blijkt dat de verteller beter op de hoogte is van het verhaalverloop dan Eric zelf. Ook wanneer Eric Ans verkracht, Elly vermoordt of onwaarheden vertelt, zijn hier geen reflecterende opmerkingen van de verteller bij te vinden. Zo probeert Eric meneer d’Ailleurs en Elly een schuldgevoel aan te praten. Zij vinden verzetshelden slecht werk doen vanwege de represailles die zij uitlokken, waarop Eric het volgende zegt over zijn broer Frans:

‘Die avonturiers overvallen anders met levensgevaar distributiekantoren om bonkaarten voor onderduikers te bemachtigen,’ zei Eric. ‘Mijn broer is gisteren gearresteerd bij een overval. Toen hij probeerde te vluchten hebben ze hem in zijn been geschoten. Hij heeft zich nog een poos verscholen weten te houden in de hal van een bioscoop achter een reclamebord, maar ze zagen het bloedspoor.’<sup>191</sup>

Frans is echter niet gearresteerd, Eric had op dat moment geen contact gehad met zijn ouders (dus hij zou dit niet *kunnen* weten) en het verschuilen van een jongeman achter

---

<sup>188</sup> Wolkers 1971, 34.

<sup>189</sup> Wolkers 1962, 105.

<sup>190</sup> Wolkers 1962, 103.

<sup>191</sup> Wolkers 1962, 84.

een reclamebord bij de bioscoop heeft op het begin van de roman plaatsgevonden, dit deed Eric's opgepakte vriend Peter namelijk. Voor de lezer is het dus overduidelijk dat Eric leugens vertelt tegen zijn medepersonages, maar de verteller vertelt dit zonder enige kritische reflectie op de onbetrouwbaarheid van het personage.

#### ERIC, JAN EN DE VERTELLER

Door de formulering van het fictionele pact is er een duidelijk onderscheid aan te brengen tussen *Kort Amerikaans* en de hiervoor behandelde boeken. De scheidslijn tussen de impliciete en expliciete elementen waarin de auteursfiguur een rol speelt is namelijk veel minder hard in *Kort Amerikaans* dan in de andere boeken. In de al behandelde expliciete elementen (het pact, de referentialiteit en fictionaliteit en de stijl) deden zich al meer impliciete elementen voor, zoals het vertelstandpunt en de focalisatie. De impliciete elementen zoals tijdsverloop en metacommentaar zijn meer verhuld in *Kort Amerikaans*.

Zoals gezegd is het tijdsverloop chronologisch (en er komt slechts een enkele ellips voor) en volgt het de handelingen van Eric. Het effect hiervan is dat de verteller en het personage samen lijken te vallen. Bij een geïsoleerde lezing van het boek zal dit, door de formulering van het fictionele pact, niet een autobiografische lezing stimuleren. Wanneer het boek niet geïsoleerd gelezen wordt maar in combinatie met de andere boeken uit Wolkers' oeuvre is dit – door de keuze voor de naam “Eric van Poelgeest” en de intertekstuele verwijzingen – wel het geval. Van metacommentaar is geen sprake in *Kort Amerikaans*, en dit heeft eenzelfde effect: het verkleint de afstand tussen het personage en de verteller.

#### INTERTEKSTUALITEIT: ALLES IS FICTIE

Enkele gevallen van intertekstualiteit zijn al naar voren gekomen, maar er zijn nog veel meer gevallen waarin de intertekstualiteit op de voorgrond wordt geplaatst. Deze fragmenten spelen een belangrijke rol bij de totstandkoming van het beeld van de auteursfiguur Wolkers. Want hoewel de roman als fictie wordt gepresenteerd, zijn er tal van opvallende verwijzingen – en “een bewijs van iets fictiefs” is natuurlijk een contradictie. In *Werkkleding* gebeurt dit echter wel, hier wordt bijvoorbeeld beweerd dat de “fictieve” personages uit *Kort Amerikaans* foto's hebben gemaakt en zijn foto's te vinden van “fictieve” zaken in de roman.

In *Werkkleding* is afbeelding 9 (zie pagina 38), met het bijschrift “Op 5 mei 1944 door De Spin (zie *Kort Amerikaans*) genomen, bij het schilderen van mijn eerste stilleven op de Leidse schilderakademie *Ars Aemula Naturae*.”<sup>192</sup> Wat opvalt is dat de naam “De Spin” in *Kort Amerikaans* fungeert als een fictief element; dit wordt duidelijk als De Spin zich voorstelt: “Mijn naam doet er niet toe. Je zal hem wel lezen als dat stilleven af is. Noem me tot zolang maar Spin of De Spin”, terwijl hij het schilderij wel ondertekent met “K. de Spin 1944” en er op de deur van het huis van De Spins moeder een bordje hangt

---

<sup>192</sup> Wolkers 1971, 31.

met “J.G. DE SPIN-VALDE”.<sup>193</sup> Het fictieve karakter wordt ook benadrukt doordat in de roman meerdere keren wordt verwezen naar een “web”, bijvoorbeeld dat De Spin Eric meeneemt in zijn web en dat De Spin in het huis van zijn moeder een kamer heeft waar een opstelling te vinden is met allerlei flessen die met witte touwtjes aan elkaar verbonden zijn: letterlijk een web.<sup>194</sup> Of er werkelijk een persoon die zichzelf “De Spin” noemt heeft bestaan, is irrelevant. Het draait erom dat het personage – door de verwijzingen naar spinachtig gedrag en de webben – gepresenteerd wordt als fictief, terwijl in *Werkkleding* sporen van hem zijn te vinden in de “non-fictieve” wereld. De foto van Wolkers uit *Werkkleding* is namelijk gemaakt door De Spin. Hierdoor wordt dus de illusie gewekt dat De Spin niet zo fictief is als de roman doet voorkomen.

Daarnaast zijn er in het fotoboek afbeeldingen te vinden van kunst die “Wolkers” op de academie heeft gemaakt, een afbeelding van een zelfportret van hem werkend in de academie en foto’s van de gevel van de academie. Dat gebouw wordt ook in *Kort Amerikaans* omschreven:

Vlak onder de dakgoot zaten twee gevelstenen waarop, tegen een fluweelzachte achtergrond, in gouden kapitalen stond RUST BAART LUST en LUST MET GOD IS RUST. Langzaam slenterde hij de straat over. Links van de groene deur zat een bord: Teken- en Schilderacademie ARS AEMULA NATURAE.<sup>195</sup>

In *Werkkleding* hebben die foto’s een onderschrift met nagenoeg dezelfde tekst, in ieder geval met dezelfde details die worden beschreven.<sup>196</sup> Op deze plek geeft Wolkers ook het commentaar op het verhaalverloop van *Kort Amerikaans*, dat beschreven is op pagina 33. Hier schrijft Wolkers dat hij Eric al eerder dood gewenst had dan op de laatste pagina van de roman. Door de intertekstualiteit tussen *Kort Amerikaans* en *Werkkleding* lopen fictie en non-fictie in elkaar over.

Naast deze expliciete verwijzingen zijn er tal van andere intertekstuele verbanden aan te wijzen tussen de boeken. Zo worden sommige zinnen in een andere context hergebruikt. Zo wordt Eric van Poelgeest nageroepen als hij met zijn vriendinnetje over straat loopt, omdat hij een regenjas aan heeft op een zonnige dag en het zweet hem op zijn gezicht staat: “Luid schreeuwend kwam er een troep opgeschoten jongens langs. Een van hen draaide zich om en bleef staan. ‘Lord Wanhoop met z’n meid,’ schreeuwde hij. Toen rende hij zijn vrienden achterna.”<sup>197</sup> In *Terug naar Oegstgeest* wordt “Jan Wolkers” voor hetzelfde uitgemaakt, nadat hij het strikje van een oude werkgever om heeft gedaan: “toen ik het een jaar later ’s avonds opdeed riepen de Leidse jongens op de Stationsweg ‘Lord Wanhoop’ zodat ik met een rood hoofd verder liep. [...] Ik deed het af en wierp het in het Rapenburg.”<sup>198</sup> Hoewel het scheldwoord dus overeenkomt, is de context totaal anders.

---

<sup>193</sup> Wolkers 1962, 60, 62 en 65.

<sup>194</sup> Wolkers 1962, 66 en 68.

<sup>195</sup> Wolkers 1962, 12.

<sup>196</sup> Wolkers 1971, 32.

<sup>197</sup> Wolkers 1962, 42.

<sup>198</sup> Wolkers 1965, 184.



Iets vergelijkbaars gebeurt wanneer Eric van Poelgeest zijn roomse vriendinnetje praktisch verkracht en zij vraagt: “Krijg ik nu een kindje”, waarop Eric het gemene antwoord “Ja” geeft.<sup>199</sup> In *Terug naar Oegstgeest* wordt beschreven hoe “Wolkers” van een vriendje een condoom heeft gekregen, deze wil gebruiken en hem thuis alvast om heeft gedaan. Zo kan hij zijn meisje natuurlijk niet bezwangeren, maar het meisje weet niet van het condoom af en het volgende vindt plaats: “In het gras, toen ik haar broekje naar beneden gedaan had en ook aan mijn kleren ging scharrelen en die gesp van die broekriem zoveel geluid maakte, zei ze heel loom en lief en helemaal niet bang: ‘Krijg ik nu een kindje?’”<sup>200</sup> Ook hier is de context anders, maar wordt een passage wel hergebruikt.

Naast het uitgelachen worden door de jongens op straat en de reactie van de meisjes, zijn er talloze van deze vergelijkingen te maken. Olga uit *Turks fruit* slaapt op dezelfde manier als Elly uit *Kort Amerikaans*, de hoofdpersonages uit beide boeken vinden het fijn om hard op vrouwenbillen te slaan en beiden lijken een kick te krijgen van rouwende en huilende meisjes.<sup>201</sup> Ook vertellen de personages uit *Terug naar Oegstgeest*, *Turks fruit* en *Kort Amerikaans* herhaaldelijk dat ze dieren meer ethische wezens vinden dan mensen. Hierdoor kan niet aangetoond worden of de elementen waargebeurd zijn, maar het is wel duidelijk dat Wolkers elementen hergebruikt in zijn boeken en hierdoor wordt een autobiografische lezing gestimuleerd.

#### SUBCONCLUSIE: WOLKERS DE VROUWENVERMINKER?

Wanneer de boeken die bestudeerd zijn in dit onderzoek op een schaal van autobiografisch pact tot fictioneel pact worden ingedeeld, is het duidelijk dat *Kort Amerikaans* het meest fictioneel is. Zo vallen het personage, de verteller en de auteur niet samen en presenteert *Kort Amerikaans* zich als roman. Toch kan een lezer autobiografische elementen herkennen in Eric van Poelgeest. Ten eerste al door zijn naam, maar ook door biografische gegevens zoals de familiesituatie, het overlijden van een broer, het onderduiken en de herkomst van het litteken in het gezicht – elementen die Van Poelgeest en Wolkers delen. Hiermee voldoet *Kort Amerikaans* (net als *Turks fruit*) aan de door Missinne geformuleerde definitie van “autobiografische roman”: een boek dat “zich als roman voordoet en waarin vervolgens autobiografische elementen herkenbaar zijn”.<sup>202</sup>

De analyse aan de hand van Missinnes criteria voor autobiografisch proza werd echter wel bemoeilijkt. De formulering van het fictionele pact zorgt ervoor dat de expliciete en impliciete elementen in elkaar over lopen en minder duidelijk uit elkaar te halen zijn als bij de bestudering van duidelijker autobiografische teksten, zoals *Terug naar Oegstgeest*. Zo zijn het tijdsverloop en het vertelstandpunt onderdeel van de stijl en

---

<sup>199</sup> Wolkers 1962, 46.

<sup>200</sup> Wolkers 1965, 194.

<sup>201</sup> Wolkers 1969, 67 en 126-127 en Wolkers 1962, 79 en 125-126.

<sup>202</sup> Missinne 2013, 53.

is het vereist om de intertekstuele elementen te bestuderen om het onderscheid te kunnen maken tussen fictionaliteit en referentialiteit.

De vele intertekstuele verwijzingen maken de autobiografische elementen dus zichtbaar in de roman. Hierdoor zijn de belevenissen van Eric van Poelgeest dus, net als die van "Wolkers" uit *Terug naar Oegstgeest* en de ik-figuur uit *Turks fruit* – ook in verband te brengen met de auteursfiguur Wolkers, hoewel dit door de formulering van het fictionele pact minder direct is. Is het beeld van Van Poelgeest als verkrachter en lafaard dan toe te schrijven aan Wolkers? Gedeeltelijk. Naast dit beeld zijn er namelijk ook minder negatieve elementen van Eric toe te schrijven aan Wolkers: het enorme verdriet om het overlijden van zijn broer, het afzetten tegen zijn familie en religie, het kunstenaarschap en zijn waardering van het vrouwelijk schoon. Dit laatste kan misschien ook een antwoord bieden op de vraag hoe Eric's verkrachting en de moord op Ans en Elly toe te schrijven zijn aan Wolkers. Het beeld dat in de andere boeken van hem geschetst werd met betrekking tot dieren lijkt hier immers veel op. Zijn enorme dierenliefde leidde daar, in combinatie met onhandigheid en angst voor gezichtsverlies, tot het verminken van dieren. Dit lijkt ook hier het geval: het beeld van een jonge Wolkers die onervaren en obsessief het vrouwelijk lichaam waardeert – maar ook objectiveert! – wordt onderbouwd door de verminkende handelingen van Eric van Poelgeest in *Kort Amerikaans*.

## 5 BEVINDINGEN

Uit dit onderzoek naar hoe de auteursfiguur Wolkers tot stand komt in *Werkkleding*, *Terug naar Oegstgeest*, *Turks fruit* en *Kort Amerikaans* kan over twee centrale thema's een conclusie worden getrokken: enerzijds *wat* dat beeld van de auteursfiguur dan is en anderzijds *hoe* dit tot stand komt. Het beeld dat blijkt van de auteursfiguur Wolkers is grotendeels opgebouwd uit thema's die al genoemd zijn in de literatuur die behandeld is in de inleiding. Hoewel dit dus bekende thema's waren, blijkt uit mijn onderzoek dat dit beeld complexer is dan eerder gepresenteerd. Ook is dit beeld – door de intertekstuele insteek van dit onderzoek – samenhangender gebleken dan eerder geschetst.

Hierna wordt eerst geformuleerd welk beeld van Wolkers uit de vier boeken spreekt. Daarna ga ik uitgebreid in op hoe die boeken een dergelijk beeld creëren. Daarmee reflecteer ik op de door mij geformuleerde methode voor het bestuderen van een auteursfiguur in tussenvormen van autobiografisch proza. Wolkers problematiseert namelijk het begrippenkader doordat in het oeuvre van Wolkers de grenzen tussen fictie en non-fictie gedeeltelijk opgeheven worden.

### 5.1 HET WAT: HET BEELD VAN DE AUTEURFIGUUR WOLKERS

In het fotoboek *Werkkleding* is Wolkers het middelpunt van de belangstelling. Door de vele foto's van hemzelf, de citaten uit zijn literaire werk en de lezersreacties wordt Wolkers als protagonist gepositioneerd. Dit is een rol die hij vaker aanneemt, zo blijkt bijvoorbeeld uit een brief uit *Ach, Wim, wat is een vrouw?*:

Gisteren ben ik met Jan Vermeulen (dat is niet de goeie volgorde, maar ik denk aan je eigen woorden: je bent altijd zelf het belangrijkste deel ergens van, toen in die lampionlicht-schermerstemming) naar de Lakenhal geweest.<sup>203</sup>

Het zelf samenstellen van een overzichtspublicatie is een onderbouwing van Wolkers als *self made man*: hij gaat voor zijn eigen succes en stelt zijn eigen overzichtspublicatie samen. Dit beeld sluit aan bij het beeld van macho dat Wolkers over zichzelf afroept door vrouwen te objectiveren en de vele vrouwelijke aandacht die hij ontvangt te beschrijven. Door zichzelf als macho te presenteren verbergt hij zijn onzekerheden, bijvoorbeeld door deze op een ironische manier te benoemen.

Ook in *Terug naar Oegstgeest* zet Wolkers zichzelf centraal, bijvoorbeeld door het dagboekachtige karakter van de roman. Uit de analyse bleek dat het personage uit de roman zichzelf heeft kunnen scholen als kunstenaar door hard te werken en zich weinig aan te trekken van anderen. Ook kwam het beeld naar voren van Wolkers die zich graag afzet tegen anderen om zo een beeld van zichzelf te creëren. Zo zet hij zich af tegen zijn christelijk afkomst, vrouwen, zijn ouders en dieren. Al deze zaken zijn redelijk “gezichtsluus”: zij kunnen zich amper verdedigen en zijn in de macht van Wolkers. Hij heeft hen dus nodig om zichzelf te positioneren.

---

<sup>203</sup> Wolkers 2005, 20.

De romans *Turks fruit* en *Kort Amerikaans* hebben een fictioneel pact tussen auteur en lezer. Hierdoor is het beeld van de hoofdpersonages niet direct toe te schrijven aan de auteursfiguur Wolkers, maar hebben zij wel degelijk invloed op het beeld van auteursfiguur. Uit *Turks fruit* blijkt een beeld van een gedreven kunstenaarsfiguur die obsessief verliefd is. Hij houdt zo veel van “zijn” Olga dat hij haar mishandelt. De verklaring voor het uitgaan van de relatie tussen Olga en de ik-figuur plaatst hij geheel buiten zichzelf. Sterker nog: de reden waarom hij Olga geslagen heeft, presenteert hij niet als zijn eigen actie maar een logisch gevolg van een samenloop van omstandigheden. In *Kort Amerikaans* waardeert het hoofdpersonage eveneens het vrouwelijk lichaam, maar objectivert en mishandelt hij ook vrouwen. Wederom wordt voor dit laatste een externe verklaring gezocht.

Uit het theoretisch kader van dit onderzoek bleken al enkele van deze thema's die aan Wolkers verbonden kunnen worden. Deze thema's lijken tegenstrijdig. Onderwerpen als mannelijkheid, geweld, lichamelijkheid, het objectiveren van vrouwen, gruwelverhalen, de dood, dierenmishandelingen en trots staan namelijk in schril contrast met dierenliefde, liefde voor de natuur, het aanbidden van vrouwen, levensgenot en angst voor gezichtsverlies. Het leken twee losse beelden van Wolkers: eerst is er de losgeslagen figuur Wolkers die vrouwen slaat, een losbandig seksleven heeft en dieren mishandelt, vervolgens een Wolkers die het vrouwelijk schoon beschrijft, probeert zo oprecht mogelijk over te komen en bang is voor gezichtsverlies. Deze beelden bleken elkaar echter niet op te volgen maar simultaan voor te komen in het vroege oeuvre van Wolkers.

Hoe kan een man die het vrouwenlichaam zo vereert, dat ook schade aanrichten? In Wolkers' boeken doen de personages dit: de ik-figuur uit *Turks fruit* slaat Olga ondanks zijn onuitputtelijke liefde voor haar en Eric van Poelgeest wil niets liever dan vrijen met vrouwenlichamen, maar het liefste wel als ze koud en lusteloos zijn. En waarom zou iemand die enorm van dieren houdt deze gaan mishandelen? Waarom gaat de dierenliefde van de jonge “Wolkers” uit *Terug naar Oegstgeest* zo makkelijk over in het mishandelen van de dieren en zelfs over in zinloos geweld?

Het antwoord op deze vragen ligt in mijn ogen in het objectiveren zelf. Zoals uit de analyse van *Terug naar Oegstgeest* bleek, formuleert Wolkers vooral wat hij zelf *niet* wil zijn en minder wat hij zelf *wel* wilde zijn. Hij omschrijft vooral zijn vader die burgerlijk en christelijk is, en daar zet de jonge Wolkers zich tegen af. Ook Eric van Poelgeest in *Kort Amerikaans* zet zich af tegen zijn familie om zich te kunnen ontplooiën als kunstenaar, en verbloemt zo dat hij nogal laf van aard is.

Wolkers presenteert zichzelf – en zijn romanpersonages met hem – als de *self made man*. Zo laat hij in *Terug naar Oegstgeest* zien dat hij eigenlijk niet mocht doorstuderen, maar toch hogerop komt. Dit is enkel aan hemzelf te danken: van knullige bezigheden als het zelf tekenen van zijn rapport tot en met het in de avonduren naar de tekenschool – Wolkers presenteert zichzelf als autodidact die niet gestimuleerd werd door anderen. Dat hij zichzelf geschoold heeft en hard gewerkt heeft om naar de

kunstacademie te kunnen en dat Wolkers, ondanks de vele kritieken, het heeft gered en gemaakt. Hij presenteert het alsof hij dit enkel aan zichzelf te danken heeft.

Dit imago van de *self made man* is tegenstrijdig met de Wolkers die anderen nodig heeft om zichzelf te kunnen contrasteren. Wanneer hij zichzelf namelijk afzet tegen zijn familie, vrouwen en dieren om zichzelf te kunnen positioneren, heeft hij anderen nodig. Om dit te verhullen laat hij zien dat hij authentiek en betrouwbaar is en dat hij die objecten wel liefheeft. Wolkers objecteert immers enkel datgene waar hij ook een verlangen naar heeft. De combinatie tussen liefde voor en geweld tegen Wolkers' objecten laten een beeld van kwetsbaarheid en machogedrag zien. Wolkers' zachte kant lijkt de gewelddaden te vergoelijken – net als bij de verkrachtingsscène uit *Kort Amerikaans*.

Het blijkt dus dat Wolkers gezichtsloze vrouwen en dieren nodig heeft. Om het beeld van de *self made man* neer te kunnen zetten moet hij zich afzetten tegen alles wat hij niet wil zijn: gehoorzaam, vrouwelijk, laf, goedgezind, christelijk. Dit doet hij niet op een polemische, maar op een zedende manier, waardoor hij zelf de touwtjes in handen houdt en niets aan anderen of het toeval overlaat. Hierdoor komt hij over als mannelijk, zelfverzekerd en dominant, maar hier spreekt dus ook een zachtmoedig karakter uit van een man die onzeker is en bang voor gezichtsverlies. Dit laatste verbloemt Wolkers door zelf openhartige bekentenisliteratuur te schrijven en zo authentiek en betrouwbaar over te komen.

## 5.2 HET HOE: HOE KOMT DIT BEELD TOT STAND?

Bepaalde onderdelen van het posture van Wolkers zijn wijdverspreid, bijvoorbeeld dat Wolkers iets heeft met seks en met dieren. Dit beeld is ontstaan door alle handelingen van Wolkers samen – van zijn literatuur tot zijn vele mediaoptredens, van zijn vroege verhalen tot de interviews met Karina Wolkers. In dit onderzoek kwam naar voren hoe dit beeld al in het vroege oeuvre van Wolkers geconstrueerd wordt. Wolkers gebruikt namelijk verschillende manieren van fictionaliseren om steeds eenzelfde doel te bereiken: authentiek overkomen. Dit doet hij bijvoorbeeld door – in zowel het fotoboek als in de romans – vele foto's en andere bewijsmaterialen te plaatsen of omschrijven, maar ook door een persoonlijke schrijfstijl te hanteren en de afstand tussen het vertellende ik en het belevende ik te vergroten.

Dat de beelden uit de verschillende boeken aan Wolkers toe te schrijven zijn heeft verschillende oorzaken. Ten eerste komt dit doordat Wolkers de grens tussen fictie en non-fictie deels opheft. Hierdoor is het nooit compleet vast te stellen of iets nu fictie of non-fictie betreft. Ten tweede spelen de vele intertekstuele verwijzingen hier een belangrijke rol in. Zo delen alle hoofdpersonages cruciale autobiografische elementen met Wolkers en komen een aantal centrale thema's herhaaldelijk naar voren in verschillende romans. Ook de enorme hoeveelheid aan foto's in *Werkkleding* die gecombineerd wordt met citaten uit de romans stuurt de lezer richting een autobiografische lezing van het oeuvre van Wolkers. Door deze twee elementen kan Wolkers zich enerzijds altijd verschuilen achter de claim dat iets niet autobiografisch is, maar is het anderzijds autobiografisch genoeg om authentiek en betrouwbaar over te komen op zijn lezers. De referentialiteit binnen het oeuvre van Wolkers zorgt er dus voor dat het moeilijk aan te wijzen is wat al dan niet autobiografisch is – en hierdoor ontstaat een “construct Wolkers” zoals hiervoor omschreven is.

### MISSINNE

De literatuur die Missinne bestudeert is autobiografisch proza uit de laatste decennia; literatuur die gevormd is het postmodernisme. Uit mijn analyse blijkt dat Wolkers in zijn literatuur tussen 1962 en 1971 ook dezelfde literaire procedés inzet als die door Missinne herkend worden in recentere literatuur. Dit kan dus betekenen dat de literaire kenmerken die Missinne beschrijft, een lange opmaat kennen. Toch is er een belangrijk verschil. In de postmoderne romans is namelijk werkintern metafictief commentaar te vinden, terwijl dit bij Wolkers met name op het niveau van zijn oeuvre gebeurt, namelijk door middel van de intertekstuele verwijzingen. Wolkers gebruikt dus wel dezelfde procedés maar zet ze op een andere manier in.

Volgens Missinnes begrippenkader zou *Terug naar Oegstgeest* gedefinieerd kunnen worden als autofictie en *Kort Amerikaans* en *Turks fruit* als autobiografische romans. Toch blijkt uit mijn analyse en deze conclusie dat het beeld dat van Wolkers spreekt uit de boeken juist in samenspraak met elkaar tot stand komt. Hoewel de drie boeken ieder een zeer verschillende (autobiografische) status hebben, is het moeilijk om

de autobiografische lading in de werken los te laten. Ook Missinne is zich hiervan bewust:

Wanneer een autobiografisch lektuur van een roman is ingezet (op grond van naamsidentiteit of andere gekende biografische overeenkomsten als geboortedatum, woonplaats, enzovoort) dan komt er een moment waarop de lezer de exactheid van de feiten niet kan controleren. Dan wordt het autobiografisch ik ook voor de lezer een tekst-ik: 'Het is de autobiografische roman die indirect het beeld construeert dat we van de auteur zullen hebben.'<sup>204</sup>

Uit dit onderzoek blijkt echter dat het theoretisch kader van Missinne niet zozeer gebonden is aan de "ik" die zij hier beschrijft. In *Kort Amerikaans* is namelijk sprake van een personage dat een andere naamsidentiteit heeft dan de auteur. Over dit personage wordt door de verteller in de derde persoon verteld – iets wat Missinne ook niet voorschrijft. Toch bleek de lezer gestuurd te worden richting een autobiografische lezing van *Kort Amerikaans*. Alle hoofdpersonages die in dit onderzoek zijn geanalyseerd hadden – ieder in een andere mate – met Wolkers overeenkomende biografische gegevens. Door de nadruk op intertekstualiteit in dit onderzoek bleek dat zij allen bijdragen aan het beeld van de auteursfiguur Wolkers. Ook laat mijn analyse van het werk van Wolkers zien dat bij de analyse van een auteursfiguur een literaire analyse beeldbepalend kan zijn, ook als de biografische overeenkomsten tussen de auteur, de verteller en personages van een gering aantal zijn.

#### EEN HALVE EEUW LATER

Ook in het afgelopen decennium is er nog veel aandacht voor Wolkers, en dezelfde thema's lijken nog met Wolkers verbonden te worden. Het herinneringsproces dat centraal staat in *Terug naar Oegstgeest* heeft Wolkers korte tijd voor zijn overlijden nog uitgebreid besproken in een interview: "Zijn vader vroeg nadien, als hij bij z'n ouders langskwam, steevast: Zó, kom je weer inspiratie opdoen? Maar daar hoefde hij niet voor naar huis te komen, zegt Wolkers. 'Ik zie alles nog voor me.' Hij herhaalt het, nu ernstig en tergend langzaam: 'Ik zie alles nog voor me.'"<sup>205</sup> Qua stijl en thematiek sluit dit naadloos aan op Wolkers' autobiografische roman uit 1965.

De bijdrage van Onno Blom aan de heterorepresentatie van Wolkers is hier ook in lijn mee; Blom lijkt voort te zetten waar Wolkers aan begonnen is. Ten eerste draagt hij een beeld van Wolkers uit dat de auteur ook van zichzelf presenteerde. Ten tweede lijkt Blom ook (gedeeltelijk) Wolkers' stijl over te hebben genomen. Zo vertelde Blom in een lezing voor Studium Generale aan de Universiteit Utrecht dat volgens hem "de dood" het "dragende thema in het werk van Wolkers [is] en ook van de manier waarop hij in het leven stond. Hij zei altijd: 'De dood is een levensvoorwaarde, zonder de dood, doe je

---

<sup>204</sup> Missinne 2013, 171. Missinne citeert hier in haar laatste zin P. Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Parijs 2004, p. 50.

<sup>205</sup> Verbraak 2006.

helemaal niks.”<sup>206</sup> De tegenstrijdigheid binnen Wolkers oeuvre is ook hier te zien: Blom onderbouwt het beeld dat Wolkers uitdraagt, dat hij de dood nodig heeft om zelf levendig over te komen.

Daarnaast lijkt Blom een zekere stijl over te nemen van Wolkers, bijvoorbeeld in het volgende interview met Blom in zijn rol als onderzoeker bij het Huygens ING:

En voor mij persoonlijk is het van belang om uit te zoeken wat precies het verband is geweest tussen zijn leven en werk. Kan je het leven beschouwen als een verklaring voor wat hij heeft geschreven en geschilderd? Het zou zo kunnen zijn. Want tegen mij heeft hij gezegd: ‘Niemand is dichterbij de waarheid gebleven dan ik. Mijn leven en werk zijn één’.<sup>207</sup>

Blom propageert hier wat Wolkers zelf ook deed: dat Wolkers dicht bij de waarheid is gebleven, dat hij niet zomaar iets vertelde. Maar het opvallende is dat Blom dit niet alleen over Wolkers zegt, maar ook over zichzelf. Hij benadrukt immers dat hij Wolkers zelf gesproken heeft en dat Wolkers hem dit heeft toevertrouwd. In citaten van Wolkers in dit onderzoek is herhaaldelijk gebleken dat hij probeerde authentiek en betrouwbaar over te komen, iets wat Blom hier ook tracht te bewerkstelligen.

Hieruit blijkt hoe groot de invloed van een biograaf op de beeldvorming van een auteur kan zijn. En met dit onderzoek draag ik bij aan het beeld dat van Wolkers bekend is. Waar Blom zich probeert te baseren op uitspraken van Wolkers en archiefmateriaal, heb ik me vastgehouden aan een systematische methode om het beeld van de auteursfiguur te bestuderen, hoewel ik me natuurlijk nooit helemaal van mijn eigen perspectief heb kunnen ontdoen. Ik heb geprobeerd stap voor stap dichterbij Wolkers' waarheid te komen – dé waarheid bestaat immers niet.

#### NAWOORD

Gedurende mijn studiercarrière werd het steeds moeilijker om aan anderen buiten de letterkunde – of buiten de academie – uit te leggen waar ik me mee bezighield. Een wetenschapsfilosofisch paper of een onderzoek naar een handschrift uit 1883: hoe omschrijf je het thema in een paar zinnen en wat is precies de nut en noodzaak? Dat was bij dit onderzoek over Wolkers wel anders – het aan buitenstaanders omschrijven van mijn onderzoek ging me gemakkelijk af, maar het letterkundig verantwoorden vergde meer energie, vandaar de nadruk op een goede methode en een systematische aanpak.

Dat het makkelijk was om aan niet-letterkundigen uit te leggen waar ik mee bezig was, heeft twee oorzaken. Ten eerste is het beeld van Wolkers alom bekend binnen Nederland, bekenden afkomstig uit totaal verschillende generaties hadden een mening over hem en hadden zijn werk(en) gelezen. Ten tweede heeft Wolkers gezorgd voor een overvloed aan voorbeelden die ik kon gebruiken voor dit onderzoek. Dit blijkt ook uit de hoeveelheid afbeeldingen en citaten in dit onderzoek. Deze voorbeelden liet ik ook zien aan geïnteresseerden; ze riepen vele reacties op.

---

<sup>206</sup> Blom 2010c.

<sup>207</sup> Kwantes 2012.



Een laatste verwijzing wil ik maken naar een ontmoeting tussen mij en Onno Blom, toen ik net begonnen was met het schrijven van deze scriptie over Wolkers. Het was een inspirerende ontmoeting. Ik raakte geïntrigeerd door hoe Blom bezig was met Wolkers, maar ik zag ook veel herkenning. In alles wat ik las of zag over Wolkers zag ik de spanning tussen fictie en non-fictie terug; een thema waar ook Blom mee bezig was. Blom – die op zijn biografie van Wolkers wil promoveren – beschreef in één zin de gehele problematiek rondom de “herinneringsliteratuur” van Wolkers: “Wolkers ging zich dingen herinneren zoals hij ze beschreven had. Hij had ze dan al op een manier verwerkt en herinnerd, en dat beeld bleef vervolgens zo in zijn hoofd achter.”<sup>208</sup>

---

<sup>208</sup> Dag van de Jonge Jury, Rotterdam, 9 maart 2017.

## SAMENVATTING

Dit onderzoek bestudeert het beeld van de auteursfiguur Jan Wolkers (1925-2007) door het fotoboek *Werkkleding* (1971) en de romans *Terug naar Oegstgeest* (1965), *Turks fruit* (1969) en *Kort Amerikaans* (1962) te analyseren. In deze boeken wordt de grens tussen fictie en non-fictie gedeeltelijk opgeheven door Wolkers, waardoor het autobiografische karakter van deze boeken benadrukt wordt. In het theoretische kader is eerst een stand van zaken in de Wolkersstudie geformuleerd, vervolgens is er veel aandacht voor de methode van dit onderzoek. Die methode richt zich enerzijds op het bestuderen van auteursfiguren (op basis van Liesbeth Korthals Altes en Laurens Ham) en anderzijds op het bestuderen van autobiografisch proza (op basis van Lut Missinne en Philippe Lejeune).

De analyse behandelt eerst de twee boeken die zich als autobiografisch presenteren (*Werkkleding* en *Terug naar Oegstgeest*) en vervolgens *Turks fruit* en *Kort Amerikaans* – boeken die zich als fictie presenteren. Hieruit blijkt dat met name de intertekstuele insteek van dit onderzoek productief is: het werd duidelijk dat ook de (fictieve) romans een bijdrage leverden aan het beeld van de auteursfiguur Wolkers. De conclusie is tweeledig. Ten eerste is het beeld van Wolkers samenhangender dan gedacht – tegenstrijdige beelden bleken elkaar juist te versterken. De tweede conclusie gaat over *hoe* dit beeld tot stand komt, namelijk door zowel in fictie als in non-fictie authenticiteitsstrategieën in te zetten.

## BIBLIOGRAFIE

### PRIMAIRE LITERATUUR

#### WOLKERS 1962

Wolkers, J., *Kort Amerikaans*, Amsterdam 2004 (1962).

#### WOLKERS 1962

Wolkers, J., *Kort Amerikaans*, Amsterdam 1962.

#### WOLKERS 1965

Wolkers, J., *Terug naar Oegstgeest*, Amsterdam 2008 (1965).

#### WOLKERS 1969

Wolkers, J., *Turks fruit*, Amsterdam 1973 (1969).

#### WOLKERS 1971

Wolkers, J., *Werkkleding*, Amsterdam 1971.

#### WOLKERS 2005

Wolkers, J., *Ach, Wim, wat is een vrouw?* Amsterdam 2005.

#### BLOM 2010A

Blom, O., *Brieven aan Olga*, Amsterdam 2010.

### SECUNDAIRE LITERATUUR

#### ANBEEK 1990

Anbeek, T., *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1885-1985*, Amsterdam 1990.

#### BARTHES 1977

Barthes, R., "The Death of the Author". In: Barthes, R., *Image, Music, Text* (vertaald door S. Heath), New York 1977, p. 142-148.

#### BOVEN EN KEMPERINK 2006

Boven, van, E. en M. Kemperink, *Literatuur van de Moderne Tijd: Nederlandse en Vlaamse letterkunde in de 19<sup>e</sup> en 20<sup>e</sup> eeuw*, Bussum 2006.

#### BREMS 2013

Brems, H., *Altijd weer vogels die nesten beginnen: Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*, Amsterdam 2013.

FENS 1963

Fens, K., "De koolmees en het aardmannetje: Over het werk van Jan Wolkers". In: *Merlyn* 2.4 (1963), p. 1-17.

FENS 1967

Fens, K., "Jan Wolkers: Slachtoffers van de verbeelding". In: Oversteegen, J. en H. Jessurun d'Oliveira, *Literair lustrum. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1961-1966*, Amsterdam 1967, p. 273-287.

FENS EN RAAT 1986

Fens, K. en G. Raat, "De vaste namen: De reputaties van Mulisch, Reve, Hermans en Wolkers". In: Van Deel, T., N. Matsier en C. Offermans (red.), *Het literair klimaat 1970-1985*, Amsterdam 1986, p. 67-88.

GOEDEGEBUURE 1989

Goedegebuure, J., *Nederlandse literatuur 1960-1988*, Amsterdam 1989.

HAM 2014

Ham, L., "Onttroonde koning: De veranderde beeldvorming van Lodewijk van Deyssel". In: *Vooys* 32.4 (2014), p. 17-28.

HAM 2015A

Ham, L., *Door Prometheus geboeid: De autonomie en autoriteit van de moderne Nederlandse auteur*, Hilversum 2015.

HAM 2015B

Ham, L., "Recensie van Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction". In: *Vooys* 33.1 (2015), p. 84-87.

HAM EN RUITER 2013

Ham, L. en F. Ruiter, "Posturing on the Threshold: Author Pictures on Front Covers". In: *Book Practices & Textual Itineraries* 3 (2013), p. 131-158.

HERMAN EN VERVAECK 2005

Herman, L. en B. Vervaeck, *Vertelduivels: Handboek verhaalanalyse*, Nijmegen 2005.

KORTHALS ALTES 2014

Korthals Altes, L., *Ethos and Narrative Interpretation: The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln en London 2014.

LEJEUNE 1989

Lejeune, P., "The Autobiographical Pact". In: Lejeune, P., *On Autobiography* (Edited and with a foreword by Paul John Eakin, Translated by Katherine Leary), Minneapolis 1989.

MEIJER 1996

Meijer, M., "De verschrikkelijke sneeuwman. Projectie, geweld en nieuwe mannelijkheid in het werk van Jan Wolkers". In: Römken, R en S. Dijkstra, *Het omstreden slachtoffer. Geweld en vrouwen en mannen*, Baarn 1996, p. 39-58.

MEIJER 1999

Meijers, M., "Fragiele helden: mannelijkheid in de Nederlandse literatuur", in: *VakTaal. Tijdschrift an de Landelijke Vereniging van Neerlandici*, 12.4 (1999), p. 4-6.

MISSINNE 2013

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

NUIJS 2013

Nuijs, van, L., "Literatuursociologische benaderingen van de auteur". In: *Cahier voor Literatuurwetenschap* 5 (2013), p. 163-168.

PIETERSE 2007

Pieterse, S., "Schaamte en gezichtsverlies bij Wolkers, Hermans en Mulisch". In: [www.neerlandistiek.nl](http://www.neerlandistiek.nl), 07 februari 2007.

PRAAT 2014

Praat, E., *Verrek het is geen kunstenaar: Gerard Reve en het schrijverschap*, Amsterdam 2014.

RUITER EN SMULDERS 1996

Ruiter, F. en W. Smulders, *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*, Amsterdam 1996.

SCHENKEVELD 1993

Schenkeveld-Van der Dussen, M., *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*, Groningen 1993.

VAESSENS 2013

Vaessens, T., *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*, Nijmegen 2013.

VERVAECK 2000

Vervaeck, B., "De autobiograaf als obscene aap". In: *BZZLLETIN* 271, 29<sup>e</sup> jaargang (2000), p. 3-13.

RECENSIES EN OVERIGE BRONNEN

[ANONIEM] 1971

[Anoniem], "'Werkkleding' van Jan Wolkers: striptease". In: *Leeuwarder Courant*, 23 november 1971, p. 7.

BOLLEN 1971

Bollen, P., "Plaatjesboek 'Werkkleding': Jan Wolkers schiet zijn autobiografische doel voorbij". In: *Nieuwsblad van het Noorden*, 19 november 1971, p. 39.

BUURMAN 2017

Buurman, P., "Wij hebben Harry Potter herschreven zodat het duidelijk is dat het fictie is". In: *De Speld*, 26 april 2017. Te raadplegen via: [www.speld.nl/2017/04/26/wij-hebben-harry-potter-herschreven-zodat-het-duidelijk-dat-het-fictie/](http://www.speld.nl/2017/04/26/wij-hebben-harry-potter-herschreven-zodat-het-duidelijk-dat-het-fictie/)

BLOM 2010B

Blom, O., "Olga, c'est moi". In: *NRC Handelsblad*, 24 april 2010. Te raadplegen via: [hwww.nrc.nl/nieuws/2010/04/24/olga-cest-moi-11881512-a431976](http://hwww.nrc.nl/nieuws/2010/04/24/olga-cest-moi-11881512-a431976).

BLOM 2010c

Blom, O., "Op afstand. De biograaf en zijn onderwerp" (lezing *Studium Generale Universiteit Utrecht*), 19 oktober 2010. Te raadplegen via: [www.sg.uu.nl/videos/op-afstand-de-biograaf-en-zijn-onderwerp](http://www.sg.uu.nl/videos/op-afstand-de-biograaf-en-zijn-onderwerp).

KOSSMANN 1965

Kossmann, A., "Autobiografische samenvatting in Wolkers' 'Terug naar Oegstgeest': Afrekening met jeugd". In: *Het vrije volk*, 11 december 1965.

KWANTES 2012

Kwantes, J., "Niemand is dichter bij de waarheid gebleven dan ik. Een interview met Onno Blom" (video). Te raadplegen via: [www.youtube.com/watch?v=RFHG8tMcJLY](http://www.youtube.com/watch?v=RFHG8tMcJLY).

M.M. 1971

M.M., "Wolkers heeft het zich niet verbeeld". In: *De Waarheid*, 25 november 1971, p. 5.

WITH 2010

With, de, Theo, [Recensie *Brieven aan Olga*]. In: *Het Parool*, 5 mei 2010. Te raadplegen via: [www.parool.nl/kunst-en-media/jan-wolkers-brieven-aan-olga~a292395/](http://www.parool.nl/kunst-en-media/jan-wolkers-brieven-aan-olga~a292395/).

SITNIAKOWSKY 1971

Sitniakowsky, I., "Jan Wolkers op de populaire toer". In: *De Telegraaf*, 6 november 1971.

SPIERDIJK 1965

Spierdijk, J., "'Terug naar Oegstgeest': Jan Wolkers ziet in een visioen zijn verleden". In: *De Telegraaf*, 12 november 1965.

VERBRAAK 2006

Verbraak, C., "Jan Wolkers: 'Ik denk niet dat ik in mijn leven veel gemorst heb'". In: *Vrij Nederland*, 4 februari 2006. Te raadplegen via: [www.vn.nl/jan-wolkers-ik-denk-niet-dat-ik-in-mijn-leven-veel-gemorst-heb/](http://www.vn.nl/jan-wolkers-ik-denk-niet-dat-ik-in-mijn-leven-veel-gemorst-heb/).

VERRIPS 1966A

Verrips, G., "'Terug naar Oegstgeest' met Jan Wolkers: Een oorspronkelijke 'herhaling'". In: *De Waarheid* 3 februari 1966.

VERRIPS 1966B

Verrips, G., "Jan Wolkers: 'Het kan geen rotjeugd zijn geweest'". In: *De Waarheid*, 18 maart 1966.







Faculteit Geesteswetenschappen  
Versie september 2014

## VERKLARING KENNISNEMING REGELS M.B.T. PLAGIAAT

### Fraude en plagiaat

Wetenschappelijke integriteit vormt de basis van het academisch bedrijf. De Universiteit Utrecht vat iedere vorm van wetenschappelijke misleiding daarom op als een zeer ernstig vergrijp. De Universiteit Utrecht verwacht dat elke student de normen en waarden inzake wetenschappelijke integriteit kent en in acht neemt.

De belangrijkste vormen van misleiding die deze integriteit aantasten zijn fraude en plagiaat. Plagiaat is het overnemen van andermans werk zonder behoorlijke verwijzing en is een vorm van fraude. Hieronder volgt nadere uitleg wat er onder fraude en plagiaat wordt verstaan en een aantal concrete voorbeelden daarvan. Let wel: dit is geen uitputtende lijst!

Bij constatering van fraude of plagiaat kan de examencommissie van de opleiding sancties opleggen. De sterkste sanctie die de examencommissie kan opleggen is het indienen van een verzoek aan het College van Bestuur om een student van de opleiding te laten verwijderen.

### Plagiaat

Plagiaat is het overnemen van stukken, gedachten, redeneringen van anderen en deze laten doorgaan voor eigen werk. Je moet altijd nauwkeurig aangeven aan wie ideeën en inzichten zijn ontleend, en voortdurend bedacht zijn op het verschil tussen citeren, parafraseren en plagiëren. Niet alleen bij het gebruik van gedrukte bronnen, maar zeker ook bij het gebruik van informatie die van het internet wordt gehaald, dien je zorgvuldig te werk te gaan bij het vermelden van de informatiebronnen.

De volgende zaken worden in elk geval als plagiaat aangemerkt:

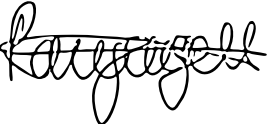
- het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het opnemen van een vertaling van bovengenoemde teksten zonder aanhalingstekens en verwijzing;
- het parafraseren van bovengenoemde teksten zonder (deugdelijke) verwijzing: parafrasen moeten als zodanig gemarkeerd zijn (door de tekst uitdrukkelijk te verbinden met de oorspronkelijke auteur in tekst of noot), zodat niet de indruk wordt gewekt dat het gaat om eigen gedachtengoed van de student;
- het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;
- het zonder bronvermelding opnieuw inleveren van eerder door de student gemaakt eigen werk en dit laten doorgaan voor in het kader van de cursus vervaardigd oorspronkelijk werk, tenzij dit in de cursus of door de docent uitdrukkelijk is toegestaan;
- het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplchtig aan plagiaat;
- ook wanneer in een gezamenlijk werkstuk door een van de auteurs plagiaat wordt gepleegd, zijn de andere auteurs medeplchtig aan plagiaat, indien zij hadden kunnen of moeten weten dat de ander plagiaat pleegde;
- het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die al dan niet tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.

De plagiaatregels gelden ook voor concepten van papers of (hoofdstukken van) scripties die voor feedback aan een docent worden toegezonden, voorzover de mogelijkheid voor het insturen van concepten en het krijgen van feedback in de cursushandleiding of scriptieregeling is vermeld.



In de Onderwijs- en Examenregeling (artikel 5.15) is vastgelegd wat de formele gang van zaken is als er een vermoeden van fraude/plagiaat is, en welke sancties er opgelegd kunnen worden.

Onwetendheid is geen excuus. Je bent verantwoordelijk voor je eigen gedrag. De Universiteit Utrecht gaat ervan uit dat je weet wat fraude en plagiaat zijn. Van haar kant zorgt de Universiteit Utrecht ervoor dat je zo vroeg mogelijk in je opleiding de principes van wetenschapsbeoefening bijgebracht krijgt en op de hoogte wordt gebracht van wat de instelling als fraude en plagiaat beschouwt, zodat je weet aan welke normen je je moeten houden.

Hierbij verklaar ik bovenstaande tekst gelezen en begrepen te hebben.
Naam:  Studentnummer:
Datum en handtekening: 

Dit formulier lever je bij je begeleider in als je start met je bacheloreindwerkstuk of je master scriptie.

Het niet indienen of ondertekenen van het formulier betekent overigens niet dat er geen sancties kunnen worden genomen als blijkt dat er sprake is van plagiaat in het werkstuk.

