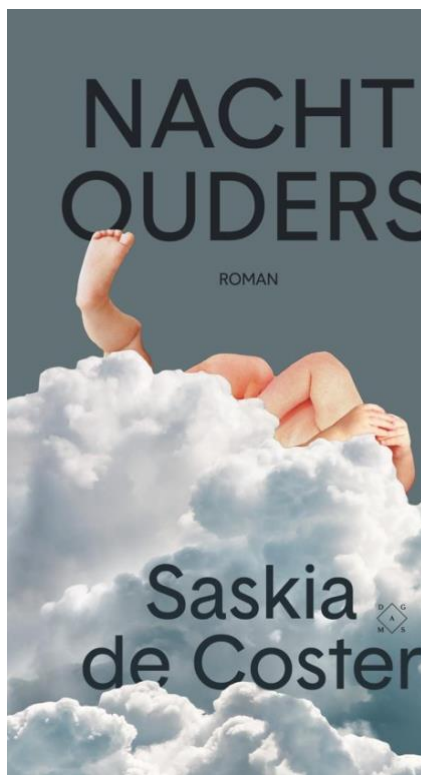


Autofictie als zelf-reflexieve schrijfmodus

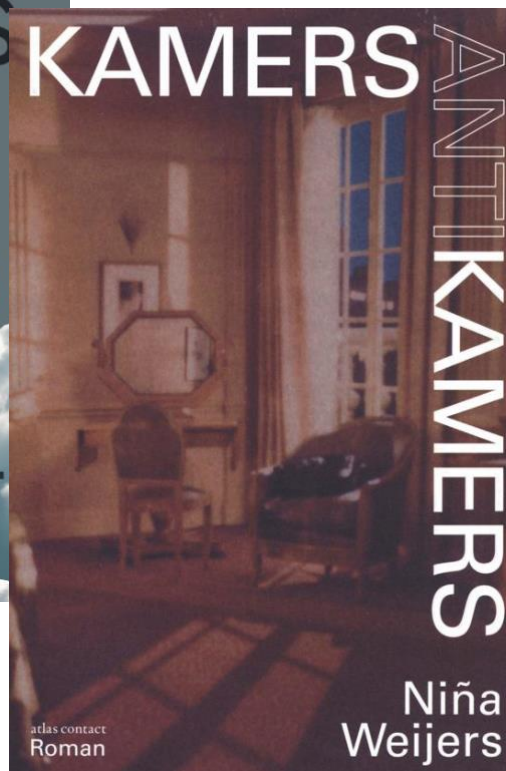
Een analyse van *KAMERS ANTIKAMERS* en *Nachtouders* tegen de achtergrond van de bekentenissenliteratuur tijdens de tweede feministische golf



Hester Brugman

Studentnummer: 5979765

22 januari 2020



Universiteit Utrecht

Bachelor Nederlandse Taal en Cultuur

Moderne Nederlandse letterkunde

Begeleider: R. Spanjers

Tweede beoordelaar: S.A. Pieterse



Universiteit Utrecht

Inhoudsopgave

1. Inleiding.....	3
2. Theoretisch kader.....	6
2.1 <i>Autofictie als concept</i>	6
2.2 <i>Autofictie als beweging</i>	8
2.2.1 Tweede feministische golf.....	8
2.2.2 In de 21 ^e eeuw	9
2.3 <i>Autofictie als zelf-reflexieve schrijfhouding</i>	11
2.4 <i>Methoden</i>	12
3. Analyse	14
3.1 <i>Schrijfhouding in KAMERS ANITKAMERS en Nachtouters</i>	14
3.2 <i>KAMERS ANTIKAMERS</i>	16
3.2.1 Personage Niña als verteller	16
3.2.2 De kwestie ‘een kalm leven’	18
3.2.3 Conclusie	20
3.3 <i>Nachtouters</i>	21
3.3.1 De metafoor van ‘halve Saskia’	21
3.3.2 Schrift als toevlucht.....	22
3.3.3 Conclusie	22
4. Conclusie	24
Literatuurlijst	26

1. Inleiding

In 2018 bracht Aafke Romeijn haar debuutroman *Concept M* uit. Op haar eigen blog kondigde ze haar debuut aan in de blogpost met de opmerkelijke titel ‘Mijn zevende boek’, waarin ze vertelt over de boeken die ze schreef in haar jeugd. In het bijzonder schenkt ze aandacht aan haar zesde boek:

“Mijn zesde boek zou mijn debuut worden. (...) Het ging over mezelf, want debuten gaan over jezelf. Ik had fijne redacteurs en ploeterde voort, het verhaal moest verteld. Na vier jaar tilde ik zuchtend mijn hoofd op. Het boek was af, het verhaal verteld, het kon de wereld in. Terwijl ik het project overzag be kroop me het gevoel dat ik het boek meer voor mezelf had geschreven dan voor iemand anders. Dit was een verwerkingsdocument, de verslaglegging van een roerige tijd, maar wat het boek in de wereld moest was me plotseling niet meer duidelijk. Met een gebroken hart schoof ik het terzijde.”
(7)

Het uiteindelijke (of eigenlijke) debuut van Romeijn, *Concept M*, speelt zich weliswaar op aanwijsbare plekken in Nederland af, maar voor Romeijn was het een verhaal dat ze - in haar eigen woorden - zelf nog niet kende (8).

Romeijns keuze om haar persoonlijke roman met documentaire kenmerken op het laatste moment toch niet uit te brengen, is echter niet kenmerkend voor elke auteur. In de Nederlandse literatuur kan gesproken worden van een autobiografische hausse: alleen al Maartje Wortel, Niña Weijers, Saskia de Coster, Maarten van der Graaff en Bregje Hofstede publiceerden in de afgelopen jaren autofictionele werken (Schoof 3). De hoeveelheid vrouwelijke auteurs van autofictie doet denken aan de tweede feministische golf in de jaren aan het einde van de twintigste eeuw, toen er eveneens een toename van autobiografisch schrijven plaatsvond onder vrouwen, waarbij gedacht kan worden aan Anja Meulenbelts *De schaamte voorbij*. Naar deze beweging wordt door Rita Felski verwezen als *confession*, bekentenis: in de literatuur werd bewust nadruk gelegd op persoonlijke en intieme details van het leven van de auteur. Bekentennisliteratuur is een geschiedenis die *the truth of the self* wil communiceren of uitdrukken en daarmee persoonlijke ervaringen het publieke domein binnentrekt (Felski 83).

Dit schrijven door vrouwen was politiek, en niet slechts door de tijd waarin het plaatsvond. De geschreven gebeurtenissen fungeerden als springplank voor lezers om over hun eigen levens te praten; de receptie van bekentennisliteratuur was dan ook voornamelijk

collectief. Ook door de schrijfsters zelf werd de relatie met de vrouwelijke lezer benadrukt. Zich bewust zijnde van hun rol in ‘het schrijven van vrouwen’ kozen zij ervoor niet juist hun unieke individualiteit te benadrukken, zoals gewoon was in traditionele, mannelijke autobiografie, maar zich toe te leggen op het beschrijven van specifieke vrouwenproblemen die een verbindende factor konden zijn tussen vrouwen. Hierdoor ontstond een combinatie van authenticiteit - de verhalen van de vrouwen moesten immers wel oprecht aanvoelen - en representativiteit, dat de vrouwelijke auteurs er soms voor deed kiezen om fictionele elementen toe te voegen aan hun teksten, opdat deze minder specifiek en meer exemplarisch over zouden komen (84). Dit fictionaliseren van eigen ervaringen en van het zelf vormt ook de kern van autofictie; dat maakt het zinvol om de bekentenissenliteratuur in verband te brengen met dit concept, zoals het geval is in deze scriptie.

Het schrijven als vrouw over vrouwen werd gezien als machtsinstrument om vrouwen te vestigen in tekst, in de wereld en in de geschiedenis. Tot dan toe onderdrukte of onzichtbare vrouwelijke ervaringen werden gevalideerd door deze vast te leggen in teksten (90). Oakley beschreef de *drive* naar zelfkennis van vrouwen als protest tegen de dehumanisatie van menselijke, unieke eigenschappen door de maatschappij; juist vrouwen zouden zich ongemakkelijk voelen bij de kloof tussen wie ze zijn en wat ze volgens de maatschappij moeten zijn. Het schrijven van echte ervaringen is in die zin een manier waarop vrouwen ruimte scheppen voor zichzelf zoals zij daadwerkelijk zijn en functioneren binnen de samenleving. De identiteit die vrouwelijke auteurs construeerden in hun teksten was meer dan een individualistische identiteit een gemeenschappelijke; op basis hiervan werd de feministische bekentenissenliteratuur ook gezien als variatie op de meer individuele vorm van *awareness therapy*, waarbij auteurs proberen problemen op te lossen door in contact te komen met hun gevoel (92).

Deze kennis laat ons vragen stellen bij de recente golf aan autofictionele romans geschreven door vrouwen, waarin zij evengoed over zichzelf schrijven en zichzelf hierbij fictionaliseren. Hoe verhoudt dit schrijven zich tot de bekentenissenliteratuur ten tijde van de tweede feministische golf, die gericht was op het construeren van een gemeenschappelijke identiteit voor alle vrouwen en altijd in relatie stond tot haar lezerspubliek? Wijst het citaat van Romeijn misschien terecht in de richting van een literaire beweging waarbij de auteur zich niet als deel van een collectief identificeert en ook niet ten doel stelt voor een bepaalde gemeenschap te schrijven?

Op deze vragen hoop ik een antwoord te kunnen formuleren, vanuit de stelling dat de *KAMERS ANTIKAMERS* van Niña Weijers en *Nachtouders* van Saskia de Coster ten opzichte

van de politiek georiënteerde bekentenissenliteratuur tijdens de tweede feministische golf een persoonlijker en wellicht minder geëngageerd soort autofictie laten zien. Om dit uit te kunnen werken, zal ik in mijn theoretisch kader eerst verder ingaan op het concept autofictie en op autofictie als beweging in beide periodes, vanwege de overeenkomsten tussen de bekentenissenliteratuur en autofictie op het gebied van de vermenging van feiten en fictie bij het schrijven van het zelf. Dit kader biedt vervolgens het juiste raamwerk om de hedendaagse autofictionele werken te kunnen analyseren en interpreteren.

2. Theoretisch kader

2.1 Autofictie als concept

Autofictie komt voort uit een combinatie van autobiografie en fictie. In 1970 schreef Philippe Lejeune in *Le Pacte autobiographique* over het metaforische contract tussen de schrijver en zijn of haar lezers: er kan gesproken worden van een referentieel pact, waarbij de auteur en de vertellende ‘ik’ een naam delen en de auteur zijn identiteit laat zien via een personage door in waarheid over zichzelf te vertellen (Hunt 182). Ook bij de eerste bekentenissenliteratuur speelde dit pact een rol: vrouwelijke auteurs kozen er bijvoorbeeld voor om eigen foto’s in hun boeken op te nemen, om authenticiteit te garanderen (Felski 84). Dit autobiografische pact is echter ter discussie komen te staan in het licht van het postmodernisme, waar de samenhang tussen taal en werkelijkheid als problematisch wordt ervaren (Demedts 7). In de bekentenissenliteratuur werd dit eveneens ervaren, omdat vrouwen door te schrijven hun identiteit vestigden zoals zij die zelf ervoeren, maar ze tegelijkertijd die realiteit nooit volledig in tekst konden vatten (Felski 90).

Volgens de postmoderne theorie is het geheel niet mogelijk een niet-talige werkelijkheid in taal te vatten. In plaats daarvan wordt taal vooral gezien als middel om de menselijke waarneming en ons begrip van de werkelijkheid te structureren (Demedts 7). In lijn daarmee stelt Paul de Man dat taal realiteit niet beschrijft, maar produceert (De Man 133). Het idee dat een persoon op een betrouwbare, objectieve wijze gebeurtenissen kan navertellen of opschrijven, zoals in een autobiografie, werd betwifteld.

In 1977 introduceerde de Franse schrijver Serge Doubrovsky daarom, ter categorisering van zijn eigen roman *Fils* die eveneens autobiografische elementen bevatte maar wél geschreven was als fictie, de term *autofiction*. De allereerste definitie van dit concept was strikt: alleen gebeurtenissen die daadwerkelijk plaats hadden gevonden, maar nu in de stijl van een roman opgetekend werden, konden autofictie genoemd worden (Dixley 1-2). Nog tot eind jaren '90 bleef het onderzoeksveld rondom autofictie gericht op de (on)feitelijkheden in autofictionele romans en droegen vooral Franse auteurs en literaire critici bij aan de ontwikkelingen van het concept. Eenmaal breder gedefinieerd werd de term ook gebruikt in andere delen van de wereld. In deze nieuwe definitie wordt autofictie beschouwd als een mengsel van herinneringen en verbeelding van een auteur, een invalshoek die onderzoekers in staat stelt om autofictie als beweging te bestuderen – zoals ook in deze scriptie gebeurt –, zonder verstrikt te raken in het web van feit en fictie en het onderscheid daartussen (Ferreira-Meyers 29).

Als alternatief op het autobiografische pact wordt gesproken van het autofictionele pact, dat bestaan geeft aan een niet-referentiële vorm van autobiografisch schrijven (Dixley 6). Niet-referentieel geeft hierbij aan dat de auteur niet belooft dat hij altijd naar eerlijkheid zal streven, zoals dat wel verwacht mag worden bij een autobiografie. In plaats daarvan staat oprecht centraal: een auteur mag (en zal) liegen, bijvoorbeeld door gebeurtenissen te fictionaliseren, om de wereld of zijn verhaal op die manier meer recht te doen (Ferreira-Meyers 28). Dit deden de schrijvende vrouwen tijdens de tweede feministische golf ook al: zij fictionaliseerden delen van hun verhaal om het niet slechts hun eigen, unieke verhaal te laten zijn, maar om ervoor te zorgen dat alle vrouwen waar ze voor schreven iets van zichzelf zouden herkennen in het verhaal (Felski 84). In latere autofictie ontstond er door dit autofictionele pact ruimte voor auteurs om niet alleen te schrijven over de binnenwereld van een persoon, maar om ook weer te geven hoe deze zou reageren in nieuwe, ingebeelde werelden; om niet alleen te laten zien dat het bestaan van een persoon subjectief is, maar om ook te kunnen spelen met het idee dat die subjectiviteit ongrijpbaar is en eeuwig ter discussie gesteld kan worden (Dixley 6).

In het nieuwe, Engelstalige debat rondom autofictie, waarbij niet meer gediscussieerd wordt over wat echt en wat verzonnen is maar het creëren en het leven als schrijver centraal staat, wordt autofictie vooral als schrijfmodus gezien (Ferreira-Meyers 33, 41) (Dolińska 183). De notie van autofictie wordt daarbij gebaseerd op de intentie om fictie te mengen met *life writing*, door de fictionalisatie van bestaande mensen en door sommige conventies van het vertellen van de waarheid niet te handhaven. De autofictionele roman is daarmee een plek geworden om de betrouwbaarheid van het geheugen, van het (re)creëren van de realiteit, zelfs van de (in)stabiliteit van identiteit te bevragen (Ferreira-Meyers 40). Er is een verschil aan te wijzen tussen *to be written about* en *to be novelized*: waar in een autobiografie een leven beschreven wordt met de belofte aan de lezer dat het waarheidsgetrouw is, is er bij autofictie ruimte om documentaire aspecten te mengen met eigen verbeelding zonder hierover verantwoording af te leggen naar de lezer (Dean 22).

Onder het niet-referentiële autofictionele pact hebben auteurs dus de vrijheid om individuele ervaringen te gebruiken in en te vermengen met de fictie die zij schrijven. Meer dan bijvoorbeeld het woord ‘mogelijkheid’ is hier expliciet ‘vrijheid’ op zijn plaats, omdat er in autofictie geen beperkingen bestaan op het persoonlijk schrijven, zoals de verplichting aan de lezer om waarheidsgetrouw te schrijven. Het schrijven van autofictie leent zich als een individuele schrijfmodus die ook op de auteur als individu gericht kan zijn en niet altijd geëngageerd hoeft te zijn, hoewel het ene het andere tegenwoordig niet meer uit lijkt te sluiten (Havercroft 156). Dit schrijven zonder verantwoording af te leggen aan de lezer staat op

gespannen voet met het karakter van bekentenissenliteratuur, waar de vrouwelijke auteurs juist veel waarde hechten aan hun lezers, de vrouwen die deel uitmaken van een gemeenschap. Deze geïmpliceerde lezer wordt zelfs in de tekst gecodeerd met behulp van gedeelde allusies, niet-verklaarde referenties en een algemeen gevoel van saamhorigheid (Felski 86).

Na deze introductie op autofictie als concept zal ik in het vervolg van mijn theoretisch kader ingaan op de twee verschillende verschijningsvormen van autofictie die centraal staan in deze scriptie, om daarna te beschrijven hoe ik *KAMERS ANTIKAMERS* en *Nachtouders* zal analyseren tegen de achtergrond van deze theorie.

2.2 Autofictie als beweging

2.2.1 Tweede feministische golf

Als feministische bekentenissenliteratuur uit de jaren '60 tot '80 gezien kan worden als autofictie, dan is het een militant type autofictie waarbij het belang van een groep vooropstond. Er werd geschreven tegen de geïnstitutionaliseerde natuur van seksuele oppressie; het doel van het doen van een bekentenis was gericht op het 'wegstrippen' van oppervlakkige lagen, zodat de ware zelf - de ware vrouw, zoals die niet altijd gekend werd door de maatschappij - zich kenbaar maakte (Felski 89). Ervaringen van vrouwen moesten publiek worden, zodat deze erkend zouden worden. Bij het schrijven van deze tekst stond de relatie tussen de vrouwelijke auteur en de (vrouwelijke) lezer centraal, wat er vaak toe leidde dat vrouwen kozen voor de dagboekvorm, omdat ze hierbij hun lezers direct aan konden spreken en zich losmaakten van het niet-authentieke stempel 'literatuur' (85, 87). De vrouwelijke auteurs als Judith Offenhach, Anja Meulenbelt en Ann Oakley onderscheidden zich daarmee van tijdgenoten als Simone de Beauvoir, wiens teksten wel uitgesproken literair waren en zich daarom minder leenden om persoonlijke, subjectieve details bloot te geven (83).

In het tot stand brengen van die relatie tussen schrijver en lezer was de tekst niet alleen het hulpmiddel, maar ook een obstakel. Het schrijven zelf was immers een geïsoleerde activiteit, soms zelfs een medium voor persoonlijke relaties, wanneer auteurs gevoelens voor elkaar ontwikkelden via elkaars boeken (90). De handeling van het schrijven - het bewuste optekenen van de realiteit - stond bovendien het verlangen naar intimiteit en spontaniteit in de weg, juist omdat het vormgeven van ervaringen in woorden kon zorgen voor bevreemding. Felski beschrijft deze dubbelrol van de tekst eveneens: volgens haar is bekentenissenliteratuur zowel een bewijs van gefaalde intimiteit als een poging op zichzelf om opnieuw verbinding te leggen, tussen de schrijfster en haar lezers (89).

Dit zoeken naar intimiteit ging vaak hand in hand samen met een proces van zelfontdekking door de vrouwelijke auteurs. Zelfontdekking, door innerlijke gevoelens te onderzoeken door erover te schrijven, leidt in een gunstig geval tot het vervullen van behoeftes van vrouwen die hun eigen verlangens hebben onderdrukt. Tegelijkertijd bestond in de bekentenissenliteratuur het bewustzijn dat introspectie en de zoektocht naar pure eerlijkheid kon zorgen voor zelfkastijding: het blijven herhalen, analyseren en bevragen van gevoelens versterkt in dat geval schuldgevoelens zonder deze op te lossen (91). Dit zelfverwijt stond het politieke doel van het feminisme als geheel, namelijk de kritische reflectie op de constructie van vrouwelijke subjectiviteit, in de weg en werd gezien als onwenselijk (84, 91).

2.2.2 In de 21^e eeuw

In hun studie *Women's Writing in Twenty-First-Century France: Life as Literature* schrijven Damlé en Rye dat de studie naar vrouwen nog steeds cruciale inzichten in het leven, de ervaringen en de creativiteit van vrouwen biedt; het is een manier om de reactie en reflectie van vrouwen op vrouwelijke ervaringen te analyseren (3-4). Bovendien erkennen ook zij dat autofictie een grote aantrekkingskracht lijkt te hebben op hedendaagse vrouwelijke schrijvers en dat er meer onderzoek gedaan zou moeten worden naar autofictie vanuit het perspectief van vrouwen die zichzelf schrijven. Volgens hen vormt 21^e-eeuwse vrouwelijke autofictie geen uitzondering op de lang bestaande associatie van *life writing* met werk van vrouwelijke auteurs, gebaseerd op de nadruk op intieme delen van het zelf. Nog steeds worden grenzen tussen het publieke en het private en tussen de schrijvende en de ervarende zelf vervaagd (13). Als belangrijk thema in literatuur van 21^e-eeuwse vrouwen komt onder andere moederschap naar voren, een concept dat vrouwen inzetten om aannames over gender bloot te leggen en de relatie tussen vrouwelijkheid en moederschap te bevragen (8).

Wel sluiten vrouwelijke schrijvers, die door het deconstrueren van mannelijke representatie bekend stonden om hun creatieve innovatie, nu meer aan bij de algemeen hedendaagse trends. Hierbij trekken zij de aandacht naar de status van de roman als roman en de bijbehorende grenzen en mogelijkheden, een focus die ook een zelfbewustzijn van de auteur als verteller veroorzaakt (12). De Taeye signaleerde in haar studie eveneens dat het documentaire in autofictie zelfbewuster en subjectiever is geworden. In plaats van te streven naar een objectieve weergave van gebeurtenissen, zoals gedaan werd in de jaren '60 en '70, is nu vooral van belang wat de invloed daarvan op een leven van een individu is. Auteurs leggen daarom meer nadruk op hun rol als verteller en op de invloed die dat heeft op de presentatie

van de waarheid (20). Dit sluit aan bij de in autofictie ontstane ruimte voor het individuele, zoals besproken in de eerste paragraaf van dit kader.

Yanbing Er¹ plaatst de 21^e-eeuwse vrouwelijke schrijvers, die meer gericht zijn op hun individuele persoonlijke ontwikkeling, zowel op privé- als op carrièregebied, in het ‘postfeminisme’. Die beweging vormt volgens haar een bedreiging voor de solidariteit van het feminisme van de tweede golf. Het postfeminisme is een nieuwe vorm van feminisme met invloeden van de neoliberale kijk op de wereld, die – overigens niet onverdeeld – vijandig te noemen is tegenover het feminisme als collectieve actie (Er 317). In zekere zin beweegt ook deze vorm van vrouwelijke autofictie weg van het gemeenschapsideaal van Felski. Ook Havercroft concludeerde, na een analyse van twee Franse autofictionele romans van vrouwelijke auteurs, dat er in zijn geheel geen sprake is van een geïmpliceerde vrouwelijke lezersgemeenschap. Beide teksten spelen met belangrijke kenmerken van de bekentenissenliteratuur: de constructie van het vrouwelijke wordt bevraagd en privé-zaken worden beschreven en zo publiekelijk gemaakt, zonder daar schaamte voor te (willen) ervaren. Van het voor Felski zo essentiële element wordt echter afgeweken (Havercroft 164-165).

Havercroft geeft hiervoor als verklaring dat de tweedeling van Felski - schrijven over persoonlijke ervaringen is bevrijdend voor vrouwen en op die manier politiek, óf het is slechts narcistisch *soul searching* - in hedendaagse vrouwenliteratuur niet meer als zo scherp wordt ervaren (156). Yanbing Er verbindt het ontbreken van een lezersgemeenschap rondom de vrouwelijke 21^e-eeuwse autofictie juist met de klassiek feministische opvatting dat al het persoonlijke politiek is – “*the personal is political*” (32). De romans die zij analyseert laten zien hoe vrouwen worstelen met hun aspiraties om een kunstenaar te worden, een zoektocht die uiteindelijk resoneert met een meer collectieve reis van vrouwen die zich afvragen wat het betekent om kunstenaar én vrouw te zijn in de huidige (post)feministische maatschappij (321).

Beide romans kunnen volgens Er gezien worden als experiment in nieuwe praktijken van zelfrepresentatie, omdat de teksten ontstaan tijdens het nadenken over een volgend werk (en zo dat werk worden): benadrukt wordt dat het artistieke proces en het zoeken naar een artistiek bewustzijn even cruciaal is als het uiteindelijke product, vooral bij vrouwelijke kunstenaars in deze tijd. Juist het moeizame proces van het schrijven dat door middel van bekentenissen gedeeld wordt, zorgt voor een feministische inslag (326).

¹ Vanwege de betekenis die de achternaam van de auteur Yanbing Er in de Nederlandse taal heeft en de verwarring die het citeren van enkel haar achternaam in lopende tekst met zich mee kan brengen, heb ik ervoor gekozen om in enkele gevallen ook haar voornaam te noemen.

2.3 Autofictie als zelf-reflexieve schrijfhouding

Felski stelde dat vrouwen hun verhaal fictionaliseren en er soms voor kiezen om personages toe te voegen om hun verhaal zo te veralgemeniseren en herkenbaar te laten zijn voor zoveel mogelijk vrouwen (84). De fictionalisatie van het zelf had hier dus primair ten doel om *over* en *voor* een groep te schrijven, op basis van de ervaringen van een individu dat deel uitmaakte van de groep, omdat deze waargebeurde ervaringen het verhaal meer authenticiteit gaven. Vrouwen schreven daarom persoonlijke details op; het was echter niet de bedoeling hier te lang op door te gaan, omdat dit slechts zou leiden tot schuldgevoel en het politieke doel in de weg zou staan. (84, 91). Deze minachting van zogenaamd apolitiek *soul searching* lijkt in de 21^e-eeuwse autofictie van vrouwen niet meer sterk aanwezig te zijn; ook lijken deze auteurs zich niet meer te richten op een relatie met de lezer of een lezersgemeenschap. Zoals Havercroft echter stelt, zijn er nog wel steeds belangrijke kenmerken van de bekentenissenliteratuur te herkennen: vrouwelijke auteurs schrijven authentieke romans over persoonlijke details uit hun eigen leven en fictionaliseren zichzelf en hun omgeving daarbij.

Op basis daarvan zou ik willen stellen dat vrouwelijke auteurs van autofictie in de 21^e eeuw andere beweegredenen hebben om zichzelf te fictionaliseren. Het representeren en stabiliseren van de eigen identiteit heeft hierin hogere prioriteit verkregen dan het vestigen van de identiteit van de groep. De vrouwelijke auteurs fictionaliseren zichzelf om op deze manier beter over *zichzelf* te kunnen schrijven en tot nieuwe zelfkennis te kunnen komen die weliswaar herkenbaar kan zijn voor andere vrouwen, maar die niet herkenbaar hoeft te zijn voor de groep. Niet slechts het lezen, maar ook het schrijven van autofictie is daarmee van waarde. Fictionalisatie van jezelf, je naasten en je omgeving biedt ruimte voor een bepaalde emotionele afstand en zelf-reflexiviteit die Er ook categoriseerde als *necessary feminist moves* (325).

Gesteld kan worden dat zelf-reflexiviteit, die in principe altijd aanwezig is bij autofictie, in deze literatuur een belangrijkere rol vervult dan in de bekentenissenliteratuur: in plaats van na te denken over een groepsidentiteit, wordt er nu immers expliciet op het zelf gereflecteerd. Bovendien wordt het zelf-reflexief nadenken minder sterk afgekeurd. Zelf-reflexiviteit in combinatie met autofictie is al eerder uitgewerkt door Hunt, die signaleerde dat het schrijfproces van autofictie de functie van een cognitief-emotioneel instrument kan vervullen en tot zelf-ontdekking kan leiden bij een auteur (193). Zelf-fictionalisatie maakt het bijvoorbeeld mogelijk om in de tegenwoordige tijd over het verleden te schrijven of om verschillende delen van je persoonlijkheid met elkaar in dialoog te laten gaan en om op deze manier vorm te geven aan zaken die lastig te verwoorden zijn (181, 184-185). Doubrovsky gebruikte fictietechnieken als strategie om *the truth of himself* te vinden: door alle losse delen

van zijn persoonlijkheid op te delen in personages en naast elkaar te laten bestaan, ervaaarde hij zichzelf na het schrijven van autofictie, juist door die fragmentatie, als geheel (Hunt 188, 189, 191).

Om dit proces plaats te kunnen laten vinden, moet er sprake zijn van een bepaalde schrijfhouding waarbij cognitieve controle wordt losgelaten en er ruimte wordt behouden voor verbeelding (185). Zo kan een auteur er wel bewust voor kiezen om aan een schrijfproject te beginnen, maar is er een bepaalde passiviteit en gerustheid nodig om materiaal vanzelf te laten ontstaan. Dit vat zij samen in het concept *reflexive authorial stance*, waarbij reflexiviteit wijst op de positie van de auteur: deze bekijkt zichzelf zowel ‘van binnenuit’ als als ‘de ander’. Anders dan bij een reflecterende houding is er in het proces van reflexiviteit ook ruimte om nieuwe dingen te laten ontstaan, zoals zo typerend is voor autofictie (Hunt 186, Dixley 6).

Door te wisselen tussen die posities en zichzelf van zichzelf te distantiëren zonder een *sense of self*-perspectief te verliezen, ontstaat nieuwe zelfkennis. Van de auteur wordt verwacht dat hij of zij de controle enigszins loslaat om op die wijze zo oprecht mogelijk te kunnen schrijven – “*even if that word flagellates me*” (Gasparini 168, in: Hunt 191). Deze zelf-reflexieve schrijfhouding zou daarmee zelfs tot eerlijkere bekentenissen kunnen leiden, beantwoordend aan het autofictionele pact, waarin het oprecht vertellen - zo nodig door aan te vullen met fictie - ook een belangrijkere rol krijgt dan het waarheidsgetrouw vertellen.

2.4 Methode

In mijn analyse pas ik een close reading toe op de twee Nederlandse autofictionele romans *KAMERS ANTIKAMERS* van Niña Weijers en *Nachtouders* van Saskia de Coster. Beide werken zijn op verschillende manieren representatief voor de 21e-eeuwse autofictie van vrouwelijke auteurs; vanwege de beperkte ruimte in deze scriptie is het niet mogelijk een groter aantal autofictionele werken te bespreken, maar het analyseren van deze twee romans naast elkaar zal op kleine schaal inzicht bieden in de verscheidenheid die bestaat onder autofictionele werken. Zo heet in *Nachtouders* het belangrijkste personage Saskia de Coster, terwijl in *KAMERS ANTIKAMERS* de naam van het personage niet genoemd wordt en vooral de tussenkomst van het personage als schrijver en de parallellen met de werkelijkheid wijzen op vermenging van herinneringen en verbeelding.

Aangezien de personages in beide romans ook schrijvende vrouwen zijn, is het mogelijk om de schrijfhouding van autofictie schrijvende vrouwen te analyseren zonder van het primaire werk af te wijken. In mijn close reading zal ik me daar dan ook allereerst op richten, vanuit

Hunts opvatting dat deze *reflexive authorial stance* vereist is om als auteur tot zelfkennis te komen bij het schrijven van autofictie en vanuit de aangenomen opvatting dat het stabiliseren van de eigen identiteit een belangrijkere rol speelt in de 21^e-eeuwse autofictie door vrouwelijke auteurs, omdat zij zich tijdens het schrijven niet meer richten op de lezer of een lezersgemeenschap. Bij het analyseren van de schrijfhouding zal ik beide romans naast elkaar bespreken, vanwege de vele overeenkomsten die allebei de schrijvende personages hierin vertonen; het simultaan behandelen van de werken biedt ruimte om deze parallellen zichtbaar te maken.

Hieruit zal ook blijken of er sprake is van een lezersgemeenschap waar beide auteurs voor schrijven en hoe *KAMERS ANTIKAMERS* en *Nachtouders* zich op dat vlak verhouden tot de bekentenissenliteratuur. Vervolgens zal ik, vanwege de verschillende thema's, per roman opnieuw een close reading toepassen om te analyseren tot welke zelfkennis de schrijvende personages komen, om uitspraken te kunnen doen over de stelling dat *KAMERS ANTIKAMERS* van Niña Weijers en *Nachtouders* van Saskia de Coster ten opzichte van de politiek georiënteerde bekentenissenliteratuur tijdens de tweede feministische golf een persoonlijker en wellicht minder geëngageerd soort autofictie laten zien.

3. Analyse

3.1 Schrijfhouding in *KAMERS ANITKAMERS* en *Nachtouders*

In beide romans is het belangrijkste personage ook het personage dat overeenkomsten toont met de auteur van het boek. In *Nachtouders* bevindt Saskia zich op het eiland waar de biologische vader van haar zoontje woont; *KAMERS ANTIKAMERS* verhaalt over verschillende episodes uit het leven van het personage Niña, minder gecentreerd rond een plot. Een overeenkomst tussen beide personages, dat bovendien belangrijk is in het licht van de schrijfhouding die zij aannemen, is dat er in hen een sterk besef aanwezig is van het schrijverschap. In *Nachtouders* vertelt Saskia over de deal met haar vriendin Juli: ‘Saskia zou haar hele leven willen schrijven en Juli wilde ooit kinderen’ (De Coster 56). Saskia noemt dat haar eigen schrijverschap het bewijs is hoe sterk een verlangen kan zijn (84). Dat schrijven is voor Saskia haar werk, niet slechts een hobby (35, 66, 72). Ook het personage Niña presenteert zichzelf direct als auteur: zo verblijft ze in een huis dat beschikbaar wordt gesteld aan kunstenaars, door haarzelf ‘het schrijvershuis’ genoemd, heeft ze regelmatig gesprekken over het auteur-zijn met vriendin en auteur M en vertelt ze, tijdens een interview met een andere auteur, over het idee voor haar eigen roman over ‘kalm geluk’ (Weijers 88, 119-120, 20).

Toch zijn zowel Saskia als Nina in beide romans niet bezig met het schrijven aan een verhaal waar ze het vertrouwen in hebben dat het uitgebracht kan worden als een boek. Dat past bij de *reflexive authorial stance* zoals Hunt die definieerde: omdat de auteurs geen duidelijk plot in hun hoofd hebben, is er genoeg vrijheid om de tekst te laten ontstaan (185). Voor Saskia geldt dat ze, hoewel ze zichzelf duidelijk profileert als auteur die leeft van haar boeken, voor ze op de reis gaat die centraal staat in *Nachtouders*, vastgelopen is in haar manuscript. Zelf noemt ze het ‘een levenloze poel van stilstaande woorden’. De reis, deels geïnitieerd door Juli, ziet ze als kans om dat verhaal los te laten en een dagboek bij te gaan houden voor haar zoontje Saul, in *Nachtouders* terug te vinden in de hoofdstukken getiteld ‘Schrift’ (De Coster 26-27). Hierin schrijft Saskia over zichzelf in de derde persoon, voornamelijk gericht aan Saul, maar af en toe ook aan zichzelf. Op deze manier ontstaat de ruimte voor Saskia om zichzelf te fictionaliseren en een dialoog te laten ontstaan tussen de verschillende delen van haarzelf.

Dat Saskia haar oorspronkelijke manuscript aan de kant heeft geschoven neemt niet weg dat het schrijven als bezigheid nog steeds veel prioriteit heeft voor Saskia, zeker als Karl haar een boomhut laat zien die ze kan gebruiken als plek om te schrijven. Saskia trekt zich geregeld terug in de schrijvershut en onttrekt zich daarmee aan activiteiten als surfen, tuinieren en oogsten, waar Juli wel aan deelneemt. Saskia is zich er zelf ook van bewust dat ze meer bezig

is met haar ‘schrijverij’ dan zich over haar zoon te ontfermen (226). Wat ze opschrijft, noemt ze zelf ‘wat flarden’, waarvan ze niet weet wat het wordt. Ze schrijft herinneringen op en vult haar schriften zoals ze dat als kind deed, zonder bedoeling (207). Toch voelt ze een bepaalde noodzaak om te blijven schrijven; op een gegeven moment stelt ze zelfs dat ze op dreef is met schrijven, ook al weet ze niet precies wat ze schrijft (223, 169). Ook hierin is een voorwaarde van *reflexive authorial stance* te herkennen: hoewel er dus sprake is van een bepaalde passiviteit en een vorm van het loslaten van controle als het de inhoud betreft, is Saskia wel begonnen aan een schrijfproject (Hunt 186).

Dat is eveneens terug te zien bij het personage Niña. Tijdens haar terugkeer naar eiland X, waar ze vroeger als kind heeft gewoond, probeert ze elke dag een paar uur in een koffietentje te werken: ook bij haar is er dus wel degelijk sprake van een schrijfproject (Weijers 154). Dat werken bestaat ook uit het noteren van “zintuiglijke indrukken, een handvol herinneringen - aantekeningen waar ze niets mee kan”. Zelf spreekt ze, net zoals Saskia, over flarden. Ze heeft niet het idee dat ze geschikt is als schrijver om dit soort notities “tot een goed einde te brengen”; bovendien houdt ze als lezer ook niet van de “quasidiepzinnige, gefragmenteerde, gefictionaliseerde jeugdherinneringen van een schrijver”, verhalen die volgens haar vaak niet af gemaakt worden met de onbetrouwbaarheid van het geheugen als excuus (168). Haar wil om te schrijven wordt tegengewerkt door een gebrek aan iets waar ze “woorden aan kan geven”; een plot voor een effectief verhaal, of ze dat nu wil schrijven of niet, heeft ze al helemaal niet (77).

Dat *KAMERS ANTIKAMERS* – en *Nachtouders* in feite ook – als roman juist uit deze worsteling met de tekst verrijst, vertoont overeenkomsten met de autofictionele werken die Yanbing Er besprak in haar studie. Die werken ontstonden eveneens uit verhalen die *too small to bother* leken; volgens Er vestigt de roman zich daardoor juist in de chaos van de collectieve ervaring die het sociale leven van vrouwen vormgeeft (325). In het geval van het personage Niña trekt dit de aandacht naar wat het betekent om een vrouwelijke kunstenaar te zijn, waar Saskia in *Nachtouders* blootlegt wat de worstelingen zijn als je schrijver én moeder wilt zijn.

Zoals verwacht is er bij zowel Saskia als Niña geen sprake van een expliciet voorgestelde vrouwelijke lezersgemeenschap. In plaats daarvan adresseren ze hun teksten juist aan respectievelijk Saul, het zontje van Saskia, of aan M, een vriendin van het personage Niña (De Coster 107, Weijers 171). Tijdens het schrijven laten beide personages zich grotendeels leiden door wat in hen opkomt zonder daarbij direct een selectie te maken. Ze geven ruimte aan de tekst om spontaan te ontstaan door hun gedachtes of associaties op te schrijven in plaats van zich vast te houden aan een plot. In deze schrijfhouding is de *reflexive authorial stance* te

herkennen: de personages schrijven vanuit zichzelf, maar soms ook over zichzelf, meer in de positie als ‘schrijver’ (Hunt 186). Het schrijven van autofictie zou hen op deze manier meer zelfkennis op kunnen leveren – iets wat in de bekentenissenliteratuur werd afgeschreven als apolitieke navelstaarderij, maar waar tegenwoordig ook andere effecten aan toegekend kunnen worden. In de volgende paragrafen zal ik bespreken hoe in beide romans vorm wordt gegeven aan het stabiliseren van de identiteit door middel van de zelf-reflexieve schrijfhouding en in hoeverre dat apolitiek te noemen is.

3.2 KAMERS ANTIKAMERS

3.2.1 Personage Niña als verteller

Het personage Niña voert zichzelf eveneens in verschillende gedaantes op in *KAMERS ANTIKAMERS*, wat gezien kan worden als strategie om tot zelfkennis te komen (Hunt 181, 188). Een aantal van die versies lijkt in een bepaalde periode in Niña’s leven ook daadwerkelijk werkelijkheid te zijn geweest; als ze erover schrijft, put ze uit haar herinneringen. Bij de herinneringen die zich aandienen, zet ze vaak vraagtekens, omdat ze eigenlijk niet zeker weet of ze er geen dingen bij verzonnen heeft en of ze de herinnering niet wijzigt door deze te schrijven (Weijers 170). Dit is bijvoorbeeld aan de orde als ze de eerste ontmoetingen met haar vriend beschrijft:

“Jaren later probeert ze die middag terug te halen, maar wat ze heeft opgeschreven overschaduwde haar herinnering. In werkelijkheid zaten ze op een ander terras, een paar straten verder, waar ze terechtwamen omdat het terras waar ze hadden afgesproken - weer een ander terras - vol zat. Maar die werkelijkheid lijkt minder waar dan haar ingreep en dit verontrust haar vagelijk. Wat probeert ze eigenlijk te doen? Wat doen mensen die zich proberen iets te herinneren?” (32)

Dit soort ingrepen in de werkelijkheid door het personage Niña als verteller komen regelmatig voor in *KAMERS ANTIKAMERS* en raken daarbij aan het ontstaan van autofictie uit postmoderne opvattingen. Ferreira-Meyers omschreef de autofictionele roman als plek om de betrouwbaarheid van het geheugen, van het (re)creëren van de realiteit en van de (in)stabiliteit van identiteit te bevragen en het personage Niña doet dit ook uitvoerig (40). Het verhaal dat de jongen met wie ze op skivakantie is heeft verteld, vertelt zij na in haar eigen woorden: ‘ingekort en voorzien van enige chronologie’ (Weijers 68). Ook als ze een antwoord van diezelfde jongen invult – “Zijn antwoord kan ik me niet meer goed herinneren, maar het lijkt me goed om op

deze plek zoiets te noteren als: je moet een perspectief kiezen en het leven van daaruit benaderen” - presenteert het personage Niña zich als verteller (77).

Wijsheden van vriendin M vat ze evengoed bewust in eigen woorden samen (10). Voor het personage Niña zijn dit bewijzen dat elk verhaal in feite wordt ‘afgepakt’ door de verteller en naar zijn of haar eigen beeld wordt vervormd. Die vervorming zou ontstaan vanuit het onvermogen van een verteller om gebeurtenissen waarheidsgetrouw na te vertellen. Een verhaal, een persoon, wordt altijd toegeëigend door de verteller en dus in feite gefictionaliseerd (68).

Deze overtuiging – dat iedereen die wordt opgevoerd in een boek gefictionaliseerd is door de verteller – maakt het mogelijk om de ongelijkheid op te heffen tussen gedaantes van het personage Niña die terug te voeren zijn naar waargebeurde feiten en gedaantes van het personage Niña die ingebeeld zijn. Niña fictionaliseert zichzelf als personage met een relatie met een man, een stabiele en vertrouwde periode waarin ze afstevenen op kalm geluk, maar ook als personage met een zoontje, burgerlijke etentjes met vrienden, een man van wie ze gescheiden is. Die tweede gedaante is er een die ook voorkomt in het manuscript dat vriendin M schrijft, hoewel M het ook als optie overweegt om Niña op te voeren als personage dat op het platteland woont en na een kort ziekbed sterft, waardoor M haar paard Carlo erft (9). Het mechanisme van verhalen toe-eigenen door de machtige verteller wordt hier opnieuw tentoongesteld. Als het personage Niña vervolgens aan M vraagt of M gewoon zichzelf blijft, antwoordt zij:

“Gek genoeg lijkt het daar wel op, ja. In elk geval doe ik geen moeite om iemand anders te zijn. Ik probeer me een versie van mezelf voor te stellen in een weiland, met een paard, en wie ik in die situatie zou zijn.” (10)

Dit voert opnieuw terug naar de kern van autofictie: schrijven hoeft niet waarheidsgetrouw te zijn; het waarheidsgetrouw navertellen van een geschiedenis blijkt immers toch onmogelijk, omdat deze altijd beïnvloed wordt door de verteller (68). Daarom is het beter om fictionalisatie te omarmen dan om pogingen te doen deze uit te bannen: het geeft ruimte om gebeurtenissen zo te beschrijven dat het de waarheid recht doet, maar ook om jezelf in een ingebeelde situatie te laten functioneren en nieuwe ervaringen op te doen zonder deze echt te hebben ervaren (Dixley 6). De noodzaak om verschil in waarheid te maken tussen herinneringen en verbeelding verdwijnt daarmee ook, iets wat voor een schrijver bevrijdend kan werken tijdens het schrijfproces. Bovendien zou gesteld kunnen worden dat literatuur bij dit schrijven in eerste

instantie een belangrijke rol voor de schrijver speelt, met de lezer op een tweede plaats: de auteur kan het schrijven van autofictie immers als middel gebruiken om zijn identiteit te stabiliseren of om tot nieuwe zelfkennis te komen.

3.2.2 De kwestie ‘een kalm leven’

De verschillende versies van zichzelf waar het personage Niña zichzelf in laat bestaan, lijkt ze te gebruiken om ‘een kalm leven’ – en wat dat voor haar kan betekenen – vanuit verschillende perspectieven te bevragen. Dat begint bij de Niña van een paar jaar geleden, die een roman over kalm geluk wil schrijven, een idee dat voornamelijk ontstaan lijkt te zijn uit een gebrek aan inspiratie voor een verhaal, uit het vacuüm waarin haar eigen leven in die tijd verkeerde (Weijers 18). De 61-jarige schrijfster aan wie ze dit voorstelt, keurt dit sterk af: zij classificeert langdurend kalm geluk als ‘niet veel meer dan een trage dood’. Schrijven zou niet het balsemen van een lijk moeten zijn maar het laten ontstaan van een verhaal, met iets of iemand als rode draad die het verhaal bijeenhoudt (21-22). In plaats van gebruik te maken van chronologie zou Nina er goed aan doen te kiezen voor parataxis, de techniek van het naast elkaar plaatsen waardoor er elkaar aanvullende, vaak elkaar tegensprekende, meervoudige perspectieven ontstaan in plaats van het zo overschatte rechtlijnige verhaal (25).

De roman van het personage Nina lijkt ook te verrijzen vanuit deze opvatting. Zo is er Niña’s geliefde van dat moment, die niet gelooft in schrijven over een zachte liefde. Volgens hem zou de lezer het eeuwig wantrouwen, denken dat er iets schuilgaat achter dat geluk en dat de moord nog komt, of dat de schrijver geluk alleen maar becommentarieert (46-47). Precies dat wantrouwen heeft de tegenwoordige, schrijvende Niña bij haar achterburen, “een cultureel angehaucht, kapitaalkrachtig gezin met twee kinderen op de grens van volwassenheid”, die ze observeert vanuit haar verdieping in het schrijvershuis. Wat ze ziet doet haar denken aan Kerstmis, met kaarsen en wijn (104). Tegen M vertelt ze over haar idee dat het geënceneerd is, dat haar burens een show opvoeren speciaal voor haar: alsof ze zit te wachten op moord of een drama. Die opmerking maakt haar tot de wantrouwende lezer zoals de geliefde die ooit schetste (105).

De versie van Niña die een etentje geeft voor haar vriendinnen heeft dezelfde achterburen. Deze keer is het niet Niña zelf, maar een vriendin die concludeert dat het net Kerstmis lijkt, dat die mensen, de gelukkige mensen, wel een verschrikkelijk geheim moeten verbergen (143-144). Nu is Niña juist optimistischer over het bestaan van een gelukkig leven:

“Zou het niet kunnen, zeg ik, dat die mensen hier tegenover gewoon werkelijk op deze manier hun leven leiden? Ik bedoel niet in afwezigheid van lijden of zoiets, maar wel dat ze een goed leven hebben gevonden, of in elk geval iedere dag opnieuw hun best doen om dat te vinden.” (146)

Niña lijkt hier de fragmentatie in te zetten zoals Doubrovsky die ook al benoemde: de verschillende delen van haar persoonlijkheid die elkaar normaal tegenspreken, krijgen nu, in verschillende personages die naast elkaar bestaan, hun eigen bestaansrecht (Hunt 188, 191). Het contrast tussen die twee gedaantes van het personage Niña blijkt ook uit de behoefte die beiden voelen om de gelukkige mensen op afstand te besturen. Als de vrouw heel lang in dezelfde houding staat, krijgt de tegenwoordige Niña soms de indruk dat zij “via mentale golven een pauzeknop ingedrukt (had) die de levens van anderen stilzette zodat ik langer kon blijven kijken, kijken, terwijl alles zich stil en onbeweeglijk hield, in afwachting van bijna niets” (Weijers 111). Het gaat hier dus om het kunnen pauzeren, maar vooral om het kunnen observeren van kalm geluk. De Niña van het etentje raakt er af en toe juist van overtuigd dat ze de mensen via pure denkracht *in beweging* kan zetten - als vriendin Ellis haar vraagt of zij ook zo zijn zoals de overburen, probeert Niña dit zelfs: “Sta op, denk ik, iemand van jullie, sta op.” (145).

Samenhangend met het concept van kalm geluk is het gevoel van *blissful ignorance*, het gevoel van een vooravond, een voorwoord. De Niña van het etentje begint hier zelf over tegen haar vriendinnen: “Soms voelt het, zeg ik, alsof ik een boek over, weet ik veel, 1913 probeer te schrijven.” (145). In 1913 stond er immers van alles *te gebeuren*, maar het gebeurde niet, noch wisten de mensen wat er precies zou gaan gebeuren. Dat schrijven over 1913 komt terug in de slotzin van *KAMERS ANTIKAMERS*: op het briefje dat Niña ooit van een waarzegster krijgt, staat ‘Straks komen de kamelen’ (239). Marga Minco had zich evengoed voorgenomen om die zin te gebruiken als slotzin van een boek over 1913 (Grunberg 2).

Wanneer het personage Niña anderen bevraagt over leven in *blissful ignorance*, krijgt ze daar uiteraard opnieuw geen eenstemmig antwoord op. Haar mannelijke vriend M drukt Niña juist op het hart drukt dat ze ooit aan deze tijd, waarin ze een verhouding heeft met een getrouwde vrouw en wacht tot deze haar vrouw zal verlaten, terug zal denken als *blissful ignorance*; M verzekert Niña ervan dat alles ‘allang begonnen is’ (Weijers 196, 185). Hierbij is ook het verschil in personages op te merken: de mannelijke M heeft een vrouw, kinderen en kleinkinderen (195), in tegenstelling tot M, waar Niña het volgende over schrijft:

“Ze is vijfendertig maar draagt haar leeftijd op een heel andere manier dan bijna iedere volwassen vrouw die ik ken. De jaren bestaan wel in haar, maar eerder als reeks dan als optelsom. Ze heeft geen kinderen en wil er ook geen, en ik denk dat dat een groot geluk is in een vrouwenleven.” (Weijers 7)

3.2.3 Conclusie

Het personage Niña zet autofictie in om de verschillende mogelijkheden die het leven biedt te ervaren via de tekst: juist door een versie van zichzelf in ingebeelde situaties te plaatsen en vanzelf een tekst te laten ontstaan waarin de verschillende personages zich daarin bevinden, is dat mogelijk (Dixley 6). De zelf-reflexiviteit die het schrijven van autofictie met zich mee kan brengen is te herkennen in *KAMERS ANTIKAMERS*, omdat Niña personages van zichzelf maakt (Hunt 186, Dean 22). Tegelijkertijd lijkt het personage Niña niet tot een conclusie te komen.

Haar zoektocht naar haar eigen bevindingen rondom kalm geluk lijken uiteindelijk vooral verband te houden met de uitspraken van de 61-jarige schrijfster en de vraag die zij doet rijzen aan het begin van de roman: in hoeverre is het leven lineair? Begint het leven van een vrouw pas echt wanneer je afstevent op kalm geluk, vaak door het vinden van een vaste partner en het krijgen van kinderen, of is dat inderdaad niets meer dan een trage dood sterven of simpelweg zo onrealistisch dat je het mag wantrouwen? En als het antwoord hierop is dat elke vrouw dit voor zichzelf mag bepalen, waar ligt Niña's eigen voorkeur dan eigenlijk? In hoeverre moet kunstenaarschap altijd anti-burgerlijk zijn en in hoeverre zet dit vrouwelijke kunstenaars die ook moeder en vrouw (willen) zijn schaakmat?

Die vragen zijn persoonlijk, maar ook onmiskkenbaar politiek. Niña laat zien welke ruimte er voor vrouwelijke schrijvers is – ze neemt die ruimte bovendien, door zich meerdere malen duidelijk te profileren als verteller van het verhaal, als tussenpersoon die de feiten zich toe-eigent en op haar manier vertelt –, maar ook dat het leven als vrouwelijke kunstenaar soms alsnog voelt als *blissful ignorance*, als wachten totdat het leven als echte, burgerlijke vrouw begint. Het niet willen van kinderen als vrouw noemt ze niet voor niets een geluk (Weijers 7). Dat haar tekst verrijst uit een moeizaam schrijfproces en onaf lijkt, kan daarom begrepen worden als feministische ingreep, die – zoals Yanbing Er het omschreef – licht schijnt op de problemen waar een kunstenaars mee geconfronteerd wordt (326).

3.3 Nachtoorders

3.3.1 De metafoor van ‘halve Saskia’

De eerste zinnen die Saskia in haar schrift schrijft, zijn de volgende: “Kijk, hier val ik in de plooi van papier en ik kruip eruit als derde persoon. Beter om afstand te hebben.” (De Coster 24). Zoals bleek bij het analyseren van de schrijfhouding van beide schrijvende personages, kiest Saskia er bewust voor om in haar schrift over zichzelf te schrijven in de derde persoon. Hiermee creëert ze een bepaalde ruimte om dat te doen en om zichzelf neer te zetten als personage en daarmee te fictionaliseren. Juist in de stukken met afstand tot zichzelf schrijft ze kritisch over Saskia, zoals wanneer ze haar “grote gezwollen schrijversego” noemt. Dat Saskia voor twee verschillende perspectieven kiest, is bovendien ook illustratief voor de tweedeling die ze zelf ervaart in haar persoonlijkheid: de auteur die zichzelf heel wat vindt, die zichzelf nooit met een kind ziet en die de werkelijkheid naar haar eigen hand kan zetten aan de ene kant, aan de andere kant ‘halve Saskia’ die samen met Juli een team is en niet bang is voor het idee om een kind te hebben (86).

Saskia benoemt ook de twijfel van halve Saskia, die soms denkt dat de beste versie van Saskia de ‘badmeester’ is, de Saskia die op de kant staat en schrijver is. Ook als halve Saskia vertrouwen probeert te hebben in de situatie is ze zich nog altijd bewust van de andere Saskia, die vanaf de kant toekijkt (86-87). Niet veel later na het scheppen van dit beeld, ziet Saskia dit ook terug in het water op de boot naar het eiland waar de familie van de donorvader van haar zootje woont:

“Ik zie een vreemd lichaam dat aanspoelt en het mijne aanraakt. Alsof twee vreemde helften versmelten (...). Ik zwem onder water, ik zit aan de kant. (Een vreemde fractie van een seconde komt mijn ik los van zichzelf, ze zegt er maar niks van, kruipt terug in haar rol.)” (94)

Deze innerlijke strijd tussen het schrijverschap en moederschap staat centraal in *Nachtoorders*. In dit fragment is de tegenstelling extra tastbaar door het gebruiken van allebei de perspectieven in combinatie met elkaar: de schrijver-Saskia wil eigenlijk commentaar geven op ‘halve Saskia’, maar houdt zich in.

Tijdens de reis moet Saskia dit conflict wel onder ogen zien, omdat ze vastgelopen is in het schrijven zoals ze dat gewend was maar zich ook niet comfortabel genoeg voelt met haar zootje Saul om alle aandacht op hem te richten (189). Saskia’s houvast, het schrijven, wordt bovendien ook tastbaar van haar afgepakt als haar laptop overreden wordt. Vanaf dan wordt ze

gedwongen om met de hand te schrijven en daarmee aangezet om haar identiteit, die ze tot dan toe voor een groot deel leek te ontlenuen uit het gegeven dat ze een auteur is die aan ‘echte’ manuscripten werkt, opnieuw vorm te geven (133). In haar schrift noemt ze dat ‘haar definitie van vrijheid herzien’:

“‘Je krijgt er zoveel voor terug, kinderen.’

Saskia is de enige die zo vertwijfeld is. Alsof ze twee kanten tegelijk op holt. Wat dus alleen kan als je uit twee helften bestaat.

Ze moet haar definitie van vrijheid herzien.” (246)

3.3.2 *Schrift als toevlucht*

Saskia laat haar minachting blijken over het werk dat ze op het eiland schrijft, bijvoorbeeld wanneer ze vertelt over de reden dat ze het beantwoorden van Karls brieven altijd uitstelt: dat is omdat ze ‘toch niet zo direct over haar eigen leven schrijft, dat is voor amateurs of melige types die zich ook het genre van de contemplatief-geestige verjaardagswens helemaal eigen gemaakt hebben’, en zij is ‘een schrijver’ (72). Toch speelt het schrift een belangrijke rol voor Saskia: het schrijven verleent haar nog steeds de vorm van macht over de werkelijkheid waar ze zo aan gehecht is. Bovendien is het schrift de plek waar ze haar angsten op kan schrijven zonder Juli, of het verslag dat ze bijhoudt over de reis, daarmee te besmetten (119).

Als Saskia lucht heeft gekregen van het verhaal dat Karl, de biologische vader van haar zoon Saul, pedofiel zou zijn, durft ze dit evenmin met Juli te bespreken. In plaats daarvan schrijft ze het op in haar schrift, ‘de enige plek waar ze de twijfel kan begraven’ (327). Het schrift vervult voor Saskia de functie van stille getuige: als alles op het eiland fout loopt, dan is het schrift volgens Saskia nog iets wat teruggevonden kan worden en als bewijsmateriaal kan dienen. Daarom wordt het aanvullen ervan een belangrijke taak (274). De schrijfhut is, juist als Juli en Saskia uit elkaar gedreven zijn door gebeurtenissen op het eiland, de plek waar Saskia haar toevlucht zoekt en ze zich veilig waant: “Heb vertrouwen in de mensen die voor hem zorgen. Schrijf dit op, om langer hier te blijven.” (306).

3.3.3 *Conclusie*

In *Nachtouders* is te zien hoe Saskia zichzelf fictionaliseert door in haar schrift over zichzelf in de derde persoon te schrijven. Het fictionaliseren van zichzelf lijkt inderdaad voor meer oprechtheid, bijvoorbeeld in de situatie waarin Saskia haar moeder en diens bemoeizucht mist: eigenlijk durft Saskia dat niet op te schrijven, maar omdat ze nu schrijft *over* Saskia, doet ze dit

uiteindelijk toch (190). Bovendien geeft Saskia in dit schrift bestaansrecht aan de twee versies van zichzelf die ze ervaart – ‘halve Saskia’ en schrijver-Saskia –, een techniek die Doubrovsky in verband bracht met het opdoen van zelfkennis (Hunt 188). Deze verschillende versies van zichzelf brengt ze sporadisch ook met elkaar in dialoog, hoewel het niet geheel te verdedigen is dat de teksten uit ik-perspectief door het personage Saskia in plaats van de auteur Saskia zijn geschreven.

Vanuit de bekentenissenliteratuur zou *Nachtouders* waarschijnlijk worden beoordeeld als een roman die zich te erg focust op de persoonlijke ervaringen van de auteur en daarom het risico loopt om in de valkuil terecht te komen van obsessieve zelfkastijding: het herhalen van persoonlijke details dat slechts leidt tot een schuldgevoel, zonder dat het wat oplevert (Felski 91). Voor Saskia lijkt dit echter niet het geval te zijn. De spanning die aan het begin van de roman expliciet werd gemaakt door een derde persoon in het leven te roepen, lijkt aan het eind van de roman namelijk – duidelijker dan in *KAMERS ANTIKAMERS* – opgelost te worden:

“Lieve Saul, eindelijk kruip ik uit de derde persoon, uit mijn oude huid. Ik wil je het verhaal vertellen dat ieder kindje wil horen. Ik zal het je nog ieder jaar vertellen, tot je het uit je hoofd kent, tot je het misschien niet eens meer wilt horen, tot je je mama maar laat praten.” (De Coster 361)

Schrijver-Saskia en halve Saskia vallen hier weer samen. Wat Saskia vervolgens schrijft, gaat niet meer over haar eigen strijd, maar over de geboorte van Saul. Het lijkt erop dat ze zich eindelijk over kan geven aan het moederschap en tot deze acceptatie is gekomen door het voor haar zo essentiële: schrijven. Het schrijven van autofictie heeft Saskia de ruimte gegeven om haar innerlijke conflict onder ogen te zien en om dit conflict uiteindelijk ook op te lossen door over zichzelf als moeder te schrijven en daarmee het voor haar zo onnatuurlijke - moederschap - te verenigen met het voor haar zo natuurlijke - schrijverschap. Tijdens de reis heeft ze het schrift als toevlucht gebruikt; nu gebruikt ze het om haar liefde voor Saul vorm te geven. De waarde van dit autofictionele werk lijkt daarmee opnieuw ook deels te bestaan in het schrijven ervan.

4. Conclusie

In mijn scriptie heb ik onderzoek gedaan naar de 21^e-eeuwse autofictie van vrouwelijke auteurs aan de hand van twee werken en tegen de achtergrond van de bekentenissenliteratuur tijdens de tweede feministische golf. Mijn focus lag hierbij op de politieke prioriteiten van de bekentenissenliteratuur die die literatuur zo duidelijk kenmerkte en niet alleen tot een literair verschijnsel, maar ook tot een literaire beweging maakte. Al tijdens het schetsen van het theoretisch kader werd duidelijk dat er bij de moderne autofictie bijna geen sprake meer lijkt te zijn van een lezersgemeenschap of een band met de lezer; autofictie is, mede door de ontwikkeling van het autofictionele pact waarbij de schrijver geen verantwoording over de waarheid schuldig is aan zijn lezers, ook vooral een vorm van fictie geworden die van waarde lijkt te zijn voor de auteur zelf. Het schrijven van autofictie kan op die manier zelfkennis opleveren, iets wat in de tijd van de bekentenissenliteratuur juist werd afgekeurd omdat het het politieke gemeenschapsdoel in de weg stond. In mijn analyse heb ik me hierop gefocust: is het schrijven van autofictie inderdaad terug te zien in moderne werken als een manier om je identiteit te stabiliseren, en zo ja, is dit dan direct apolitiek?

In beide romans vindt een bepaalde zoektocht plaats, die in *Nachtouders* uiteindelijk ook afgerond wordt. Het schrijven van autofictie lijkt inderdaad een therapeutische werking te hebben gehad voor Saskia. Hiermee bewijst zij dat het opdoen van zelfkennis – in plaats van te schrijven voor het collectief – niet altijd leidt tot zelfverwijt, zoals de overtuiging was binnen de bekentenissenliteratuur. De centrale kwestie van het personage Niña daarentegen wordt niet beantwoord binnen de roman en lijkt er eerder op gericht te zijn de lezer, zonder deze aan te spreken, over dezelfde onderwerpen na te laten denken. Wellicht speelt ook de manier waarop Niña zich als verteller opstelt hierin een rol: hoewel ze de relatie met de lezer niet expliciet maakt, richt ze door haar tussenkomst als verteller wel de aandacht op zichzelf als auteur van de tekst die je als lezer leest.

Dat de 21^e-eeuwse autofictie persoonlijker is, past ook bij een nieuwe, individuelere vorm van feminisme. Nu de grootste emancipatoire strijd is gestreden, is er ruimte ontstaan voor *life politics*; door het wegvallen van oude structuren van sociale klasse en de verworven zelfstandigheid is er geen sprake meer van een hechte gemeenschap en ligt de focus op het uitvinden van eigen structuren (McRobbie 260-261). Dat vrouwen zelf het leven kiezen dat zij willen leven is ook terug te zien in de literatuur, zoals in *KAMERS ANTIKAMERS* en in *Nachtouders*, waar de auteurs zich toeleggen op het schrijven van hun eigen, persoonlijke

verschijningsvorm als vrouw, zonder verplichtingen naar de lezer of een lezersgemeenschap toe om vrouwen in het algemeen zo goed mogelijk te representeren.

Dit nieuwe schrijven mag daarom ook niet weggezet worden als apolitek of niet geëngageerd. De nieuwe verhalen raken alsnog vaak aan algemeen feministische thema's, zoals moederschap, maar laten de verscheidenheid zien waarop vrouwen daar betekenis aan geven. Dat het feminisme meer geïndividualiseerd is, betekent ook dat de randvoorwaarden om feminist te zijn niet meer zo eenduidig te formuleren zijn. Zo definieert Roxane Gay zich als *bad feminist*, omdat ze vindt dat ze te veel dingen doet die een echte feminist volgens haar nooit van zichzelf zou accepteren; zichzelf feminist noemen, zou een belediging zijn voor die groep 'echte feministen'. Toch committeert ze zich aan het idee een feminist te zijn en streeft ze ernaar een goede vrouw te zijn, door open te zijn over wie ze is en wie ze wil worden (Gay 2, 15). In *KAMERS ANTIKAMERS* en *Nachtouders* is diezelfde beweging te herkennen: vrouwen schrijven zichzelf en hun persoonlijke zoektocht, zoals die naar het zijn van zowel vrouw als schrijver, kunstenaar. Ze beantwoorden hiermee niet aan een collectieve feministische agenda, maar vestigen juist de verscheidenheid van door vrouwen vormgegeven levens en de problemen waar zij mee geconfronteerd worden in de wereld.

Literatuurlijst

Coster, S. de. *Nachtouders*. Amsterdam: Das Mag, 2019.

Damlé, A. en Rye, G. 'Women's Writing in Twenty- First-Century France: Introduction'
Women's Writing in Twenty-First-Century France: Life as Literature. Eds. Damlé, A.
en Rye, G. Cardiff: University of Wales Press, 2013: 3-16.

Demedts, Nele. 'Het ik in het spiegelkabinet: La Superba van Ilja Pfeijffer als autofictie'.
(2016). Online. Masterscriptie. Westfälische Wilhelms-Universität Münster / Radboud
Universiteit Nijmegen. Beschikbaar
[https://theses.ubn.ru.nl/bitstream/handle/123456789/4186/58121e0dace23-
La%20Superba_Masterarbeit.pdf?sequence=1](https://theses.ubn.ru.nl/bitstream/handle/123456789/4186/58121e0dace23-La%20Superba_Masterarbeit.pdf?sequence=1).

Dolińska, J. 'Autofiction and New Realist Prose: Jonathan Franzen's Freedom'. *Polish
Journal for American Studies* 8 (2014): 181-202.

Dean, A. "'To be novelized": an Investigation of Autofiction & How it Operates in Gwenaëlle
Aubry's *No One*'. (2017). Online. University Honors Theses. Portland State
University. Beschikbaar
[https://pdxscholar.library.pdx.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1501&context=honorst
heses](https://pdxscholar.library.pdx.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1501&context=honorstheses)

De Taeye, L. 'Terug tot de werkelijkheid?'. *Nederlandse Letterkunde* 20 (1) (2015): 1-24.

Er, Y. 'Contemporary Women's Autofiction as Critique of Postfeminist Discourse'.
Australian Feminist Studies 33 (2018): 316-330.

Felski, R. 'On confession' *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Eds. Smith, S. en
Watson, J. Madison: The University of Wisconsin Press, 1998: 83-95.

Ferreira-Meyers, K. 'Does Autofiction Belong to French or Francophone Authors and readers
only?' *Autofiction in English*. Eds. Dix, H., Brant, C. en Saunders, M. Cham: Palgrave
Macmillan, 2018: 27-48.

- Gay, R. 'Roxane Gay: the bad feminist manifesto'. The Guardian. (2014): 40 pars. 21 januari 2020. Beschikbaar <https://www.theguardian.com/world/2014/aug/02/bad-feminist-roxane-gay-extract>.
- Gasparini, P. *Autofiction: Une aventure du langage*. Paris: Editions du Seuil, 2008.
- Grunberg, A. 'Plotseling pakte ze mijn gezicht en kneep een pukkeltje uit op mijn kin'. De Volkskrant. (2019): 11 pars. 21 januari 2020. Beschikbaar <https://www.volkskrant.nl/mensen/plotseling-pakte-ze-mijn-gezicht-en-kneep-een-pukkeltje-uit-op-mijn-kin~bfd08fc1/>.
- Havercroft, B. 'Irreverent Revelations: Women's Confessional Practices of the Extreme Contemporary' *Women's Writing in Twenty-First-Century France: Life as Literature*. Eds. Damlé, A. en Rye, G. Cardiff: University of Wales Press, 2013: 154-167.
- Hunt, C. 'Autofiction as a reflexive Mode of Thought: Implications for Personal Development' *Autofiction in English*. Eds. Dix, H., Brant, C. en Saunders, M. Cham: Palgrave Macmillan, 2018: 179-196.
- Hywel, D. 'Introduction: Autofiction in English: The Story so Far' *Autofiction in English*. Eds. Dix, H., Brant, C. en Saunders, M. Cham: Palgrave Macmillan, 2018: 1-23.
- Man, P. de. *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- McRobbie, A. 'Post-Feminism and Popular Culture'. *Feminist Media Studies* 4 (2004): 255-264.
- Romeijn, Aafke. 'Mijn zevende boek'. Aafke Romeijn. (2018): 9 pars. Online. Internet. 21 januari 2020. Beschikbaar <https://aafkeromeijn.nl/2018/04/05/mijn-zevende-boek/>.
- Schoof, Kim. 'Alle geloven uitprobeerd'. De Groene Amsterdammer. (2019): 22 pars. Online. Internet. 21 januari 2020. Beschikbaar <https://www.groene.nl/artikel/alle-geloven-uitgeprobeerd>.
- Weijers, N. *KAMERS ANTIKAMERS*. Amsterdam / Antwerpen: Atlas Contact, 2019.