

Dossier Kreative Sachbücher – Litteraire Non-Fictie

Non-fictie, maar dan literair?

Over fictie in populaire geschiedenisboeken: Geert Maks *In Europa* (2004) en David Van Reybroucks *Congo* (2010)

Beatrix van Dam

Litteraire non-fictie is een moeilijk te peilen genre. Het begrip heeft iets tegenstrijdigs, want ‘literair’ wordt vaak met ‘fictioneel’ geassocieerd en dat past niet bij de noemer ‘non-fictie’. Met ‘literair’ moeten in deze context dus eigenschappen bedoeld zijn die niet per se met fictionaliteit te maken hebben, maar wel bij literatuur horen. Omdat de inhoud van literaire non-fictie dus niet fictief hoeft te zijn, ligt het voor de hand om ervan uit te gaan dat met literariteit formele kenmerken bedoeld zijn. Het *Algemeen Letterkundig Lexicon* definieert non-fictie als “teksten die een werkelijke realiteit uit heden of verleden beschrijven” en verwijst naar de narratieve of ook “creatieve” kant van non-fictie. Non-fictie betekent dus een “creatief” verhaal met een niet-fictionele inhoud.

Maar wat houdt deze creatieve manier van vertellen in als daarmee niet bedoeld wordt dat het verhaal verzonnen is? Op basis van mijn promotieonderzoek stel ik dat dit met de literatuur geassocieerde “creatieve” vertellen vooral doelt op verteltechnieken die de lezer helpen om zich in te leven in het verhaal. Ik noem deze verteltechnieken ‘immersief’.¹ Het Engelse begrip *immersion* is bekend uit de context van video games en duidt aan dat je wordt ondergedompeld in een virtuele werkelijkheid, een werkelijkheid die niet echt bestaat. Het bijzondere aan literaire non-fictie is dat hier immersieve verteltechnieken worden gebruikt om je onder te dompelen in een werkelijkheid die wél bestaat of heeft bestaan, althans zoals deze werkelijkheid in de tekst wordt gepresenteerd, als ‘non-fictie’ en dus waar gebeurd – bijvoorbeeld het *Tsjernobyl* van 1986. Het gaat dan nog steeds niet om ‘de’ realiteit, want je hebt een boek in je handen en bent (gelukkig) niet echt in *Tsjernobyl*. Maar het gaat wel om een wereld waarvan de tekst stelt dat die overeenkomt met de (verleden) realiteit.

1 Ik baseer me hierbij op mijn proefschrift: Van Dam 2016, 77–88, een beknopt overzicht van mijn hoofdstellingen biedt Van Dam 2016b. Het concept van immersieve/emersieve verteltechnieken gaat terug op de “Erlebnisillusion”/“Referenzillusion” van Werner Wolf (Wolf 1993, 57), die uitgaat van Ernst Gombrichs “illusion of reality” en “illusion of life” (Gombrich 1960, 284).

Om de realiteitswaarde van een tekst te benadrukken heb je andere dan de immersieve verteltechnieken nodig. Ik noem deze verteltechnieken “emersief” en vat daaronder alle middelen om naar de realiteit te verwijzen, zoals beschrijving, bronverwijzing of het gebruik van jaartallen. Bij literaire non-fictie gaat het om een specifieke combinatie van immersieve en emersieve verteltechnieken in teksten die soms zo dicht bij fictionaliteit komen dat ze ook “borderlineteksten” worden genoemd. (Klein en Martínez 2009, 4–5) Aan de hand van een subgenre van de literaire non-fictie, namelijk populaire geschiedenisboeken, wil ik laten zien hoe deze combinatie werkt.² Ik gebruik daarvoor een voorbeeld uit Nederland en een voorbeeld uit Vlaanderen: Geert Maks geschiedverhaal *In Europa: Reizen door de twintigste eeuw* (2004) en David Van Reybroucks *Congo: Een geschiedenis* (2010).

New Journalism

Zowel voor de productie als voor de receptie van deze populaire geschiedenisboeken speelt de *New Journalism* een rol. Geert Mak rekt zich zelf tot de *New Journalism*, een van origine US-Amerikaanse journalistieke stroming, die een subjectieve toegang als de gepaste manier ziet om de werkelijkheid weer te geven. In plaats van objectiviteit, afstand tot het vertelde en een nuchtere stijl benadrukt de *New Journalism* juist de subjectiviteit, de twijfels en emoties van degene die de werkelijkheid niet alleen beschrijft, maar ook meemaakt. (Brouwers 1998, 10) Alleen al door deze nadruk op de subjectiviteit van de verteller vinden immersieve verteltechnieken ingang in een niet-fictionele, journalistieke tekst.

Wel vinden deze verteltechnieken een beperking in wat Geert Mak de “handicap” van de vertellende journalist noemt: “Die handicap is een loden bal, die de auteur eeuwig met zich meesleept. Die handicap luidt: ‘Gij zult altijd de waarheid spreken en niets dan de waarheid.’ Dat is een probleem, en een uitdaging tegelijk.” (Mak 1993, 136) De pretentie dat het vertelde echt gebeurd is, beperkt dus de inzet van immersieve verteltechnieken. Maks citeert zelf laat al zien dat ondanks deze beperking ook de niet-fictionele tekst genoeg ruimte laat voor het literaire vertellen: Met de “loden bal” gebruikt hij een metafoor die veel betekenissen toelaat voor de omschrijving van de handicap van de vertellende journalist en meteen een aanschouwelijk beeld schept dat zijn uiting imaginair toegankelijk maakt. Toch maakt deze metafoor de tekst niet meteen tot een fictionele tekst. Het gaat om een manier van vertellen die niet onzakelijk is, maar wel zoveel mogelijk de literaire vrijheid in de vormgeving van het verhaal uitput. Het “borderline”-karakter komt dan te voorschijn als de grens naar de fictionaliteit wordt overschreden.

² Voor een nadere specificatie van non-fictie met betrekking tot geschiedenis zie Van Dam 2017, 174–175.

Het effect hiervan zie je terug in de receptie van Van Reybrouck, zoals Chris Dercons recensie over de Duitse vertaling van *Congo* exemplarisch beschrijft: ...“Obwohl eigentlich non-fiktional, liest sich ‘Kongo’ [...] als halluzinatorischer Thriller [...] wegen Van Reybroucks origineller Mischung der Genres und Stile. New Journalism wird hier verbunden mit faszinierender mündlicher Überlieferung – [ein] unausweichliche[r] Roman noir.” (Dercon 2012) We hebben te maken met een geschiedenisverhaal in de stijl van de *New Journalism* dat trekken van een thriller of van een roman noir heeft. Al de ondertitel van Maks *In Europa*, “Reizen door de twintigste eeuw” duidt aan dat hier het geschiedverhaal met het genre van het reisverhaal wordt vermengd. De combinatie van een geschiedverhaal met fictionele of semi-fictionele genres zoals thriller, roman noir en reisverhaal brengt verschillende immersieve verteltechnieken met zich mee.

Geert Mak: *In Europa*

Geert Maks *In Europa* begint verwarrend genoeg niet als geschiedverhaal, maar als reisverhaal. Op de eerste pagina's wordt uitvoerig beschreven hoe de ik-verteller, Geert Mak, met de trein vertrekt van Amsterdam Centraal naar Parijs. (Mak 2004, 23–26) Bij een reis gaat het om een beweging door de ruimte en ook dit is verwarrend voor een geschiedverhaal waarin niet de ruimte, maar de (andere) tijd op de voorgrond zou moeten staan. Toch is de ruimte in *In Europa* juist een belangrijke schakel in de presentatie van de geschiedenis als reisverhaal. De blik op een van de geografische kaarten die aan het begin van elk hoofdstuk zijn afgedrukt, laat zien hoe dit werkt. De kaart aan het begin van het eerste hoofdstuk is een kaart van “Europa rond 1900”. Dat is te zien aan de nationale grenzen die anders verlopen dan de tegenwoordige. Gek genoeg staat de reisroute van de ik-verteller óók ingetekend op deze kaart van 1900. De reis van de verteller vindt echter niet in het jaar 1900 plaats, maar in het jaar 1999. Het verhaal maakt gebruik van het ordeningsprincipe van de ruimte, waarin elementen naast elkaar worden gerangschikt in plaats van achter elkaar zoals in de lineaire orde van de tijd. De lineaire orde van de tijd komt in de ruimte te vervallen zodat opeens, zoals op de kaart, verschillende tijdsperiodes in elkaar kunnen worden geschoven en tegelijkertijd bestaan.

Bovendien – en dat is belangrijk voor de immersie – wordt de geschiedenis door de situering in de ruimte een betreedbare wereld. De combinatie van geschiedverhaal en reisverhaal maakt in het boek *In Europa* een tijdreis naar het verleden mogelijk, zonder hiervoor een beroep te moeten doen op fictieve elementen zoals een tijdreismachine. De tijdreis wordt in plaats daarvan weergegeven door de reis van de ik-verteller *naast* beschrijvingen van de verleden tijd te zetten. Het tijdstip van het vertellen wordt vermengd met de verleden tijd waarover verteld wordt. Keer op keer wordt op die manier het reisverhaal van de ik-verteller verweven met de verhalen over het verleden. Dit brengt een effect tot stand dat eigenlijk onmogelijk is voor een geschiedverhaal: de verteller lijkt zelf deel uit te maken van zijn verhalen over het verleden. Of hij nu met een

historische reisgids door Parijs reist, de gedenkplaats van Auschwitz bezoekt of zich in Tsjernobyl rond laat leiden: altijd lijkt de tijd van 1999 poreus voor de verleden tijd.

Als de ik-verteller in Parijs arriveert, maakt een historische reisgids, een Baedeker uit het jaar 1896, het springen tussen de tijden mogelijk. Dit gaat zo ver dat de grens met het fictionele vertellen wordt overschreden. De ik-verteller lijkt daadwerkelijk te wandelen door het Parijs van 1896: “Ik laat me rijden in een van de dertienduizend fiacres, of ik pak een van de veertig omnibuslijnen die de stad doorkruisen. Alles werkt en beweegt op paardenkracht, tienduizenden paarden voor de huurrijtuigen, omnibussen, sleperskarren, koetsen, mijn hele stadsgids ruikt naar paard.” (Mak 2004: 34) De reisroute van 1999 valt samen met die uit 1896 en het verhaal kantelt kort een fictieve wereld in.

In hoofdstuk zeven reist de ik-verteller naar Auschwitz.³ In een kort inleidend stukje worden de bosschages achter het Birkenau-complex beschreven. Aan het begin van deze tekst staat dus weer de beschrijving van een plek. De verteller legt er grote nadruk op dat daar verschillende tijden naast elkaar bestaan en dat deze gelijktijdigheid door zijn waarneming tot stand komt:

Ik belandde in een gehucht zoals er zoveel zijn in Polen [...]. Rechts voor me lagen de betonresten van crematorium annex gaskamer nummer 11. [...] Toen ik me nog eens omdraaide, merkte ik dat vlak achter me een boerderijtje stond dat er al die jaren gelegen moet hebben. Uit het raam stroomde een vriendelijk licht, daarachter zag ik een huiskamer, een tafel, een vloerkleed en een kachel, en buiten een waslijn en een omgevallen kinderfietsje. De afstand tot het crematorium was, hemelsbreed, nog geen driehonderd meter. (Mak 2004, 535)

Overduidelijk wordt hier het principe van de actuele reisroute op een historische kaart omgezet in een tekst. Voor de verteller ligt het crematorium dat in het verleden een gruwelijke rol speelde, achter hem de boerderij. De boerderij functioneert als link tussen verleden en heden: hij moet “er al die jaren gelegen” hebben.

Toch is er een doorslaggevend verschil tussen de twee gebouwen die allebei sinds de Tweede Wereldoorlog bestaan. Door zijn gedetailleerde omschrijving van de huidige toestand van de boerderij inclusief waslijn en kinderfietsje maakt de ik-verteller duidelijk dat op de boerderij mensen leven. De boerderij is daardoor een plek die meegaat in de tijd en steeds nieuwe invullingen krijgt. Dit staat in schril contrast met het crematorium, dat nu een gedenkplaats is en daardoor een versteend verleden is geworden. Boerderij en crematorium vertegenwoordigen heden en verleden met de ik-verteller als scharnier, die door zich om te draaien van verleden naar heden kan schakelen. De ruimte maakt

3 De volgende analyses komen voort uit discussies over Maks *In Europa* tijdens mijn mastercollege over geschiedenis in literaire non-fictie in het wintersemester 2017/18. Ik wil de studenten van dit college, met name Caren de Jong en Nane Schulte, danken voor het zoeken naar goede tekstvoorbeelden.

het mogelijk om te springen tussen de tijden omdat in de ruimte verschillende tijden tegelijk kunnen bestaan. Het verleden wordt geconcretiseerd tot een beschrijfbaar plek die de lezer door de verteller mee kan beleven.

Dit springen tussen heden en verleden krijgt vervolgens vorm in een reflectie over de vraag wat de mensen tijdens de Tweede Wereldoorlog wisten van wat er in de vernietigingskampen gebeurde. (Mak 2004, 535–544) Door verschillende getuigenissen van tijdgenoten aan te halen probeert de verteller zich in te leven in de mensen van toen om op die manier te achterhalen wat ze wisten. Vertel-theoretisch gaat het hier om focalisatie, om de vraag door welk perspectief een gebeurtenis wordt waargenomen. Door de geciteerde bronnen confronteert de ik-verteller zijn huidig perspectief met perspectieven uit het verleden. Ook dit is een manier om heden en verleden naast elkaar te zetten. De vaardigheid om je in te leven in een verhaal is voor deze analyse van de historische bronnen belangrijk. Hiervoor is een objectieve afstand niet bevorderlijk. De ik-verteller laat de lezers deelhebben aan zijn vermoedens over hoeveel de mensen wisten. Juist de aanwezigheid van de ik-verteller laat het verleden in de stijl van *New Journalism* dichterbij komen. De ik-verteller is een identificatiefiguur die de lezer meeneemt op zijn reis naar het verleden.

Het gedeelte van hoofdstuk 11 dat over Tsjernobyl gaat, begint wederom in de tegenwoordige tijd van het boek, in het jaar 1999. Zelfs de verteltijd is de tegenwoordige tijd als de ik-verteller op het station in Kiev arriveert en hij meteen een tijdsgetuige tegenkomt: “De volgende ochtend staat Irina Trantina op het station van Kiev te wachten.” (Mak 2003, 1017) In haar auto begint de tijdreis naar 26 april 1986 en door Irina Trantina kan de verteller de gebeurtenissen wederom uit de eerste hand, vanuit het perspectief van een ik-verteller presenteren, die de gebeurtenissen waarover zij vertelt zelf heeft meegemaakt. Narratologisch beschouwd introduceert de ik-verteller hier een intradiëgetische verteller, een verteller in zijn verhaal die zelf weer een verhaal vertelt. Dit intradiëgetische verhaal wordt vermengd met het verhaal dat de ik-verteller op grond van historische bronnen over de gebeurtenissen in Tsjernobyl geeft. Op die manier is het historische verhaal ingebed in het gesprek met Irina. Het is gebonden aan een concreet personage dat optreedt in het kaderverhaal. Wederom zorgt de sterke dimensie van het kaderverhaal, de wereld van de reizende ik-verteller, voor een stabiele setting met de ik-verteller als hoofdpersonage. Deze ‘secundaire illusie’ blijft constant terwijl de beschreven historische situaties (die eigenlijk het ‘primaire’ verhaal zijn) voortdurend wisselen. Tenminste één constant personage is een belangrijke voorwaarde om je in te kunnen leven in een verhaal.

Nadat de gebeurtenissen kort samengevat zijn (Mak 2004, 1018), krijgt weer de plek waar de historische gebeurtenissen zijn gebeurd, de aandacht. Het huidige Tsjernobyl wordt beschreven en ook hier ligt de focus op de manier waarop het verleden doorwerkt in de huidige tijd. Dit bereikt zijn hoogtepunt in de beschrijving van “het Pompeji van de twintigste eeuw”, dat een schoolvoorbeeld is voor de manier waarop in *In Europa* de geschiedenis in de ruimte gestalte krijgt. Het gaat bij deze beschrijving om de stad Prypjat die “in de jaren tachtig

een moderne stad [was], speciaal gebouwd voor het personeel van de kerncentrale". (Mak 2004, 1020) Het bijzondere aan deze plek is dat de tijd door de explosie in de kerncentrale stil kwam te staan: "Het was voor sovjetbegrippen een modelstad [...] Totdat, op 26 april 1986 om vier uur 's middags, alles opeens ophield. Er werden honderden auto's en bussen naar het centrale plein gereden, binnen een uur moesten alle inwoners de stad verlaten, nooit is iemand meer teruggekomen [...]" (Mak 2004, 1020)

Wat overblijft is een plek waarin de verleden tijd nog tastbaar is. Met de ik-verteller komt de tegenwoordige tijd naar Prypjat en wordt wederom het contact tussen verleden en heden mogelijk: "In de stad die we binnenrijden is het nog volop sovjettijd [...] Voor de viering van de 1^{ste} mei staat een kleine kermis klaar: een verroest reuzenrad, verweerde botsautootjes, lappen tentzeil op de grond. Uit de vloer van het hotel groeit een kleine boom." (Mak 2004, 1020) De beschrijving maakt duidelijk dat op deze plek het jaar 1986 en het jaar 1999 tegelijkertijd aanwezig zijn: de kermis stond op 26 april 1986 al klaar voor de 1-mei-viering. Mak lijkt hier het verleden te betreden alsof het op dit moment aanwezig is. De verweerde staat waarin de draaimolens verkeren, laat aan de ene kant zien dat het verleden alleen aanwezig *lijkt* te zijn. De tekenen van verval maken duidelijk dat de schijnbaar tegenwoordige wereld van het jaar 1986 toch niet echt meer bestaat. In het hotel van toen groeit een boom die het verloop van tijd laat zien en het schijnbaar grijpbare moment als geconserveerd verleden markeert. Aan de andere kant bevestigen de tekenen van verval dat wat de verteller ziet niet het heden, maar het verleden is.

Het reisverhaal van Prypjat culmineert in de beschrijving van een kinder-crèche die het stoppen van tijd voelbaar maakt en tegelijkertijd een zo dicht mogelijke nabijheid tot het verleden leven simuleert:

In de kasten van de kinder-crèche staan de peuterschoentjes nog zoals ze dertien jaar geleden werden achtergelaten, keurig in het gelid. Op de vloer twee rode blikken speelgoedvrachtauto's, een doos blokken, een winkeltje, twee poppen met kalk in het haar, een ereplankje met de mooiste kleipoppetjes van de week. De volgende zaal staat vol kinderbedjes, met half vergane lakens en matrassen. [...] Op de muur staat een tekening voor het meifeest, half afgemaakt. (Mak 2004: 1020)

Door zijn gedetailleerdheid probeert de beschrijving het verleden zo dichtbij mogelijk te brengen, een overtuigingsstrategie die in de antieke retorica bekend staat als *energeia*: iets bewijzen door het zo aanschouwelijk mogelijk te beschrijven. (Ueding 1996, 33–46)

Deze beschrijving van het verleden is doorspekt met signalen van afstand tot het beschreven moment – de kalk in het haar van de pop, de half vergane bedden en tot slot de half afgemaakte tekening. Doordat de tussentijd tussen 1986 en 1999 in Prypjat niet heeft plaatsgevonden voor de mensen, lijkt het mogelijk om een moment uit het verleden naast een moment uit het heden te plaatsen – de lezer wordt verplaatst naar de leefwereld van 1986 in Prypjat, net als de bezoeker in Pompeii het gevoel heeft een plek uit het verleden te

betreden omdat hier plotseling alles ophield en geen verandering meer heeft plaatsgevonden. De tekenen voor het feit dat er wél een tijdelijke afstand tussen de bezoeker en het beschouwde moment liggen, versterken uiteindelijk het gevoel in direct contact met het verleden te staan. Het verleden is ver weg en op dit moment toch toegankelijk. Dit principe van een toegankelijke wereld die niet (meer) bestaat ligt aan de immersieve illusie ten grondslag en wordt hier ten volle benut.

Door dit soort schakelmomenten zorgt de verteller van *In Europa* ervoor dat zijn reisroute in het heden samen lijkt te vallen met de verleden werkelijkheid. Voor deze manier van vertellen is de aanwezigheid van de verteller in zijn verhaal een onmisbaar ingrediënt. Door zich in het reisverhaal van de ik-verteller te verplaatsen wordt de indruk van het contact met de verleden werkelijkheid pas mogelijk. In de traditionele geschiedschrijving werd de afwezigheid van alle signalen die naar de verteller verwijzen belangrijk geacht, zodat de indruk kan ontstaan dat de geschiedenis zich zelf vertelt. (Barthes 1968, 175) In *In Europa* wordt integendeel door de erg aanwezige ik-verteller juist de indruk gewekt dat de lezer direct deel kan nemen aan het geschiedverhaal.

David Van Reybrouck: *Congo*

Ook in David Van Reybroucks *Congo: Een geschiedenis* is de ik-verteller duidelijk aanwezig. En net als in het boek *In Europa* maakt de vertelster van de ik-verteller in *Congo* het mogelijk om de stemmen uit het verleden te horen: als personages worden zij voorstelbaar en erfahrbaar. In het verhaal wordt een grote nadruk gelegd op de rol van de stem als medium van het verleden: “Toen ik [...] overwoog [...] een boek over de roerige geschiedenis van het land te schrijven, [...] besloot ik dat dit pas zinvol was indien ik zoveel mogelijk Congolese stemmen aan het woord kon laten.” (Van Reybrouck 2010, 13–14) Schriftelijke bronnen zijn voor de ik-verteller onbetrouwbaar, alleen gesproken woorden waarborgen het contact met het verleden. *Congo* en *In Europa* delen de grote waarde die ze aan het gesprek met ooggetuigen toekennen. Door de representatie van ooggetuigengesprekken in hun verhalen simuleren zij het contact met het verleden. De lezer wordt naar de gesprekssimulatie verplaatst en daardoor meegenomen in de vertelde geschiedenis.

De behoefte om met het verleden letterlijk in gesprek te komen drukt de literatuurhistoricus Stephen Greenblatt uit als volgt: “I began with the desire to speak with the dead. [...] I was [...] certain that I could re-create a conversation with them. [...] It was true that I could hear only my own voice, but my own voice was the voice of the dead.” (Greenblatt 1988, 1) Greenblatts omschrijving geeft vrij nauwkeurig aan hoe het gesprek met het verleden in beide besproken boeken werkt. Door middel van immersieve verteltechnieken wordt de gespreksituatie levendig voor ogen gevoerd – een verteltechniek die Greenblatt aan het fictionele vertellen toeschrijft: “It is paradoxical, of course, to seek the living will of the dead in fictions [...]. But those who love literature tend to find more intensity in simulations – in the formal, self-conscious miming

of life – [...] in full awareness of the absence of life they contrive to represent [...]” (Greenblatt 1988, 1)

In Maks en Van Reybroucks teksten moeten we de “intensiteit van de simulatie” scheiden van een fictionele context. Simulatie wordt namelijk op allerlei plekken in de twee niet-fictionele geschiedenisboeken ingezet. Allebei introduceren zij deze techniek met een soort toonaangevend ‘oergesprek’ dat aan het begin van het verhaal staat en met een knipoog naar Greenblatt als “speaking with the *nearly* dead” kan worden getypeerd. In *In Europa* wordt aan het begin het gesprek met een man weergegeven die de hele twintigste eeuw heeft meegemaakt. (Mak 2004, 24–26) Bij de weergave van dit gesprek gaat het minder om de inhoud dan om het idee dat de verteller in direct contact staat met iemand die de complete historische periode van *In Europa* heeft meegemaakt. In deze man krijgt de twintigste eeuw niet alleen een menselijk lichaam, maar ook een menselijke stem die de verteller in een scenische weergave ook voor de lezer hoorbaar probeert te maken.

Ook *Congo* kent zo’n figuur die als ‘man van de eeuw’ de hele vertelde periode vertegenwoordigt. De dramaturgie rondom het gesprek is daarbij in *Congo* nog betekenisvoller dan in Maks boek. Het gesprek vormt het hoogtepunt van de inleiding die de benadering van de geschiedenis van Congo in een enorme zoombeweging van satellietfoto naar close-up narratief in scène zet. De afstand die de verteller moet overbruggen om het verleden te verwoorden, is daarbij groter dan bij *In Europa*. Dit ligt aan het feit dat in *Congo* een Belgische verteller de geschiedenis van de Belgische kolonie Congo vertelt en zich ervan bewust is dat hij daardoor gevaar loopt om de ‘ander’ – de mensen uit een andere cultuur wier geschiedenis hij wil vertellen – te overheersen. Hij probeert dit te voorkomen door zo veel mogelijk het perspectief van de anderen in te nemen: “In een poging om het eurocentrisme dat me ongetwijfeld parten zou spelen op zijn minst uit te dagen leek het me nodig om systematisch op zoek te gaan naar [...] de [...] lokale perspectieven.” (Van Reybrouck 2010, 13)

De ‘ander’ heeft in *Congo* dus een dubbele betekenis: het gaat om een andere plek en tegelijk om een andere tijd. Hayden White wees erop dat geschiedschrijving altijd al een koloniserend proces is:

“[T]he historical consciousness on which Western man has prided himself [...] may be little more than a theoretical basis for the ideological position from which Western civilization views its relationship not only to cultures and civilizations preceding it, but also those contemporary with it in time and contiguous with it in space. (White 1973, 2)

In *Congo* vallen deze twee soorten van andersheid samen. De verteller is zich hiervan bewust. Schriftelijke bronnen zijn voor hem niet alleen indirecter, maar vertegenwoordigen het gevaar om alleen het perspectief van de kolonisatoren, die aan het geschreven woord een grote waarde toekennen, in te nemen. Deze postkoloniale gevoeligheid voor alteriteit valt samen met een behoefte aan authenticiteit, waaraan de stem beter tegemoet kan komen dan het geschreven woord. Voor Van Reybrouck is de stem direct ervaarbaar net als banale voor-

werpen uit het alledaagse leven waaraan hij in een archeologische toegang tot geschiedenis eveneens een grote waarde hecht: “Ik was op zoek naar wat maar zelden in teksten belandt, omdat de geschiedenis zoveel meer is dan wat opgeschreven wordt.” (Van Reybrouck 2010, 13) De poging om met de ander te spreken is in *Congo* een weloverwogen strategie om te ontsnappen aan de koloniale asymmetrie zowel wat de beschrijving van een andere cultuur als wat de beschrijving van een andere tijd betreft.

De inleiding tot *Congo* visualiseert de dubbele afstand van de verteller tot het Afrikaanse land aan de ene kant en tot het verleden van dit land aan de andere kant. Tegelijkertijd signaleert de poging om in te zoomen dat er desalniettemin een toenadering tot de andere cultuur en tot de andere tijd wordt gezocht. De inleiding tot het boek begint in vogelvlucht en laat de ruimte in overzichtsopname zien: een satellietenfoto van de plek waar de rivier Congo in de Atlantische Oceaan uitmondt, wordt beschreven, niet zonder dit beeld een sombere sfeer mee te geven door de vergelijking met “iemand die zich de polsen had doorgesneden en ze onder water hield”. (Van Reybrouck 2010, 12) Vanop deze afstand begint dan de toenadering in een imaginaire vlucht boven Kinshasa, de hoofdstad van Congo. Deze stedelijke ruimte wordt van het begin af aan als hybride beschreven. In het zwart-grijze beeld van de stad die vanuit de lucht wordt beschouwd, komt steeds weer de witte kleur terug in de omnipresente eetplant maniok, die door de Portugezen in Congo werd ingevoerd en daardoor naar het koloniale verleden verwijst (Van Reybrouck 2010, 15) Terwijl Congo op de satellietfoto maar een bruinige vlek is en Kinshasa een termietenkoningin, krijgen de lezers de kans om dichterbij te komen: “We zoomen in.” (Van Reybrouck 2010, 16) In de ideologie van de tekst is de afstand die overbrugd moet worden, te vergelijken met “het beverige kompas van de geschreven bronnen”, dat alleen een abstract beeld geeft van de geschiedenis. (Van Reybrouck 2010, 14) Dit beeld moet gecompenseerd worden door interviews en banale voorwerpen omdat zij een directer beeld kunnen geven.

Niet toevallig blijft de narratief vertaalde, adembenemende camera-zoombeweging boven Kinshasa hangen aan een alledaags voorwerp:

Het is een potje. Er zit een kind op, een snoezig meisje van één jaar oud. [...] Ik zag haar zitten op donderdag 6 november 2008. Ze heette Keitsha. Het was voor haar een traumatische middag. [...] [Z]e moest [...] het engste aanschouwen wat ze ooit in haar korte leven had gezien: een blanke [...].“ (Van Reybrouck 2010, 16)

De verteller begint zijn verhaal over Congo dus met de gang naar het toilet van een eenjarig meisje en situeert het verhaal daardoor demonstratief in een alledaagse situatie. Op die manier signaleert hij dat hij zo dicht mogelijk bij het leven van de inheemse mensen wil komen. Belangrijker nog is het feit dat hij zich in deze scène zelf voorstelt – en dan vanuit het perspectief van een dubbel en drievoudig als ‘anders’ gemarkeerde persoon: het Congoleese meisje Keitsha, dat zowel qua leeftijd als qua geslacht en huidskleur van hem verschilt. Net als *In Europa* is deze scène in de tegenwoordige tijd van het vertellen gesitueerd.

De lezer krijgt duidelijk het perspectief van de ander aangeboden. Hij moet degene die de geschiedenis vertelt, bekijken door de ogen van de mensen over wie verteld wordt.

In de ontmoeting met Keitsha's groot-groot(...)vader, de 'man van de eeuw' in *Congo*, wordt nog een 'alteriteit' toegevoegd aan de situatie: het contact met een andere tijd. Ook in de scène waarin deze ontmoeting plaatsvindt, speelt het zwart-wit-contrast weer een rol:

Het was half donker. Terwijl mijn ogen eraan probeerden te wennen, hoorde ik het dak kraken van de hitte. [...] Nkasi zat op de rand van zijn bed. [...] Met zijn oude vingers probeerde hij zijn openhangende hemd nog dicht te knopen. Hij was pas wakker. [...] "Mundele," prevelde hij, "Mundele!" [...] , "Blanke." (Van Reybrouck 2010, 16)

Dit is het begin van een scenisch weergegeven gesprek tussen Nkasi en de verteller. Nkasi belichaamt de geschiedenis van Congo en wordt ook zo omschreven, met zijn ongelofelijke 126 jaar is Nkasi de Congolese geschiedenis: "Nooit eerder had ik zo met de verre geschiedenis gesproken, nooit eerder voelde het zo broos aan. [...] Het leven van Nkasi valt samen met de geschiedenis van Congo." (Van Reybrouck 2010, 17–18)

Het gesprek tussen de verteller en Nkasi maakt net als *In Europa* een intradiëgetisch-homodiëgetisch vertellen over het verleden mogelijk: Nkasi als personage in het verhaal van de verteller presenteert de geschiedenis van Congo als ingebed ik-verhaal en biedt daardoor een maximale identificatiemogelijkheid. De verteller en met hem de lezer kan net als *In Europa* deelnemen aan Nkasi's verhaal door met hem over de geschiedenis te spreken. De encscenering van geschiedenis als gesprek met een persoon die je meeneemt naar het verleden, is wat Greenblatt toeschrijft aan de literatuur, het gesprek waarnaar Greenblatt verlangt, maar dan in een niet-fictionele tekst. De lezer wordt uitgenodigd om deel te nemen aan het contact met het verleden dat de verteller in het gesprek met Nkasi zoekt. Dit is een immersieve manier van vertellen, het verplaatsen van de lezer naar een goed voorstelbare situatie die voor het moment van het lezen een ervaarbare realiteit lijkt te zijn. Wat hier immersief geënceneerd wordt, gebeurt in klassiekere geschiedverhalen wanneer historische bronnen letterlijk geciteerd worden: de vertelstem valt samen met de stem van de 'doden' zoals Greenblatt het beschrijft.⁴

Na dit contact met de levende stem van het verleden volgt echter de transformatie van de belevenissen naar het geschreven woord. Al tijdens het gesprek maakt de verteller aantekeningen: "Hij was duidelijk minder onder de indruk

4 Soms lukt het in *Congo* zelfs om het immersieve vertellen met het emersieve vertellen samen te laten vallen en daarbij ook nog het perspectief van de 'ander' in te nemen. Zo citeert de verteller "een zeldzame getuigenis van een West-Afrikaanse slaaf die in 1840 naar Brazilië werd verscheept" (Van Reybrouck 2010, 35), waarbij onduidelijk is hoe deze bron tot stand is gekomen. In dit citaat treedt een direct door een schriftelijke bron bevestigde intradiëgetische verteller op, die het perspectief van de onderdrukte slaven vertegenwoordigt.

van zijn leeftijd dan ik, die een schriftje volschreef.” (Van Reybrouck 2010, 18) De verteller moet Nkasi's "herinneringen toetsen aan goed gedocumenteerde gebeurtenissen.” (Van Reybrouck 2010, 18) De ‘deadline’ voor het boek *Congo* krijgt een letterlijke betekenis, als de verteller een week voordat hij het boek indient te horen krijgt dat Nkasi is overleden. Nkasi's getuigenis wordt tot de adem van de voorvaderen, als de verteller een Afrikaans gedicht citeert: “*Luister toch vaker / Naar de dingen dan mensen.[...] / Zij die stierven gingen nooit weg:[...] / De doden zijn niet dood.*” (Van Reybrouck 2010, 38) De stem van de doden ligt besloten in deze “dingen”, dus ook in het schrift. De tekst als ‘ding’ wordt tot een magisch voorwerp dat door de toverkracht van de immersie een toegang tot het verleden tot stand kan brengen.

Daarbij beweegt zich de verteller net als in *In Europa* vaak genoeg op de grens met fictie, waar de onwaarschijnlijke leeftijd van Nkasi al een teken voor is. Voor de weergave van de prehistorie kiest hij – helemaal in de lijn van het immersieve vertellen – ervoor om deze geschiedenis aan de hand van vijf “snapshots” over een denkbeeldige jongen van twaalf jaar te schetsen. Deze jongen heeft zo niet bestaan, maar de omschrijving van de jongen wordt zo algemeen gehouden dat in een soort literaire waarschijnlijkheidsrekening een overeenkomst met werkelijke jongens uit die tijd niet kan worden uitgesloten, ook als dit niet door historische bronnen kan worden bevestigd. Een concreet voorstelbaar personage zoals de twaalfjarige jongen biedt een immersieve toegang tot de prehistorie die in de conjunctief wordt gehouden: “Negentigduizend jaar geleden dus. We stellen ons de oever van een van de vier Grote Meren in het oosten voor, het meer dat nu het Edward-meer heet. Onze jongen van 12 had er kunnen zitten, op de plek waar de Semliki-rivier het meer in stroomt.” (Van Reybrouck 2010, 27). Het hypothetische van de situatie neemt niet weg dat de lezer zich de situatie precies kan voorstellen. Dit is de voorwaarde voor het inleven in de vertelde wereld. Het visuele vertellen in “vijf plaatjes” bevordert dit eveneens. Op die manier maakt de verteller de prehistorie in vijf scènes met een vast personage immersief toegankelijk en voorkomt door de conjunctief maar net het overschrijden van de grens naar fictie.

Conclusie

Literaire non-fictie zet een brede waaier aan narratieve technieken in om de realiteit weer te geven. Daarbij speelt niet alleen immersieve betrouwbaarheid een rol, maar ook de immersieve inscenering van het vertelde. De lezer kan niet alleen iets over de beschreven realiteit te weten komen, maar ook de indruk krijgen dat deze realiteit voor hem toegankelijk en ervaarbaar is. In die zin wordt een dubbele toenadering tot het verleden als referentiepunt van het vertelde gezocht. In dit artikel heb ik verschillende strategieën laten zien. De inscenering van het verleden als ruimte in Maks *In Europa* maakt de geschiedenis tot een bewandelbare wereld. Zowel in de Europese geschiedvertelling *In Europa* als in de Afrikaanse geschiedenis van *Congo* zorgt een sterke ‘secundaire illusie’ – het kaderverhaal met de ik-verteller als hoofdpersonage – voor

een constant identificatieaanbod voor de lezer. De lezer kan door het perspectief van de verteller de geschiedenis ontmoeten, bijvoorbeeld door een gesprek met ooggetuigen die als intradiëgetische verteller optreden en de geschiedenis tot hun eigen verhaal maken. De weergave van deze gesprekken, maar ook bijvoorbeeld de “vijf snapshots” in *Congo* komen voor in scènes die proberen om de geschiedenis te tonen in plaats van te vertellen. Door dit scenische vertellen wordt de geschiedenis opgevoerd en wordt de lezer een verdere mogelijkheid geboden zich in te leven in het verhaal. Deze combinatie van een betrouwbare representatie van de realiteit die tegelijkertijd toegankelijk en ervaarbaar lijkt te zijn, leidt soms tot het overschrijden van de grens naar fictie. De gecreëerde wereld lijkt dan zo dichtbij, zo ‘reëel’ tijdens het lezen, dat het idee dat dit met de (verleden) werkelijkheid overeenkomt, niet meer in stand kan worden gehouden. Op dat moment bevordert het immersieve vertellen niet langer het idee dat de tekst met de werkelijkheid overeenkomt, maar belemmert het juist. Toch lieten de meeste voorbeelden uit *In Europa* en *Congo* zien dat ook in non-fictie veel immersieve verteltechnieken kunnen worden ingezet zonder dat er aan geloofwaardigheid wordt ingeboet. Stephen Greenblatt spreekt van de “energie” die uitgaat van literaire teksten. (Greenblatt 1988, 6–7). In literaire non-fictie over geschiedenis wordt deze energie gebruikt om het verlangen naar een gesprek met de doden door de intensiteit van simulatie tegemoet te komen. (Greenblatt 1988, 1)

Bibliografie

Primaire literatuur

Mak 1993 – Geert Mak, “Het eeuwig slepen met de loden bal. Over verhalen en journalistiek”, in: *Raster* 60 (1993), 136–144.

Mak 2004 – Geert Mak, *In Europa: Reizen door de twintigste eeuw*. Amsterdam/Antwerpen 2004.

Van Reybrouck 2010 – David Van Reybrouck, *Congo: Een geschiedenis*. Amsterdam 2010.

Secundaire literatuur

Algemeen Letterkundig Lexicon, DBNL (http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/), geraadpleegd op 16 oktober 2017.

Barthes 1968 – Roland Barthes, “Die Historie und ihr Diskurs.” Vert. door Erika Höhnisch, in: *Alternative: Zeitschrift für Literatur und Diskussion* 11 (1968), 171–180.

Brouwers 1998 – Ton Brouwers, “Geert Mak”, in: A. Zuiderent, H. Brems, T. van Deel (red.), *Kritisch Lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur*. Houten, mei 1998.

- Dercon 2012 – Chris Dercon over David Van Reybrouck, *Congo: Een geschiedenis*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 19 december 2012, 12.
- Van Dam 2016 – Beatrix van Dam, *Geschichte erzählen. Repräsentation von Vergangenheit in deutschen und niederländischen Texten der Gegenwart*. Berlin 2016.
- Van Dam 2016b – Beatrix van Dam, “Het verleden hier en nu? De dubbele illusie van werkelijkheid in de historische roman”, in: *Nederlandse Letterkunde* 21 (2016) 2, 131–158.
- Van Dam 2017 – Beatrix van Dam, “Geschiedenis vertellen: De representatie van geschiedkundige kennis in fictionele en niet-fictionele teksten”, in: *Internationale Neerlandistiek* 55 (2017) 2, 171–187.
- Gombrich 1960 – Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York 1960.
- Greenblatt 1988 – Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Oxford 1988.
- Klein en Martínez 2009 – Christian Klein en Matías Martínez, *Wirklichkeits-erzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, Weimar 2009.
- Ueding 1996 – Gert Ueding, “Evidentia, Evidenz”, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Deel 3, Tübingen 1996, 33–47.
- White 1973 – Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore/London 1973.
- Wolf 1993 – Werner Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen 1993.