



Universiteit  
Leiden

The Netherlands

**‘Jij zult nooit een slachtoffer blijven [...], want jij bent een held’: De plaats van de Ander in Dertig dagen (2015) van Annelies Verbeke**

Beeks, S.; Beus, C. de; Op de Beek, E.A.

**Citation**

Beeks, S., Beus, C. de, & Op de Beek, E. A. (2020). ‘Jij zult nooit een slachtoffer blijven [...], want jij bent een held’: De plaats van de Ander in Dertig dagen (2015) van Annelies Verbeke. *Nederlandse Letterkunde*, 25(3), 225-251. doi:10.5117/NEDLET2020.3.001.BEEK

Version: Publisher's Version

License: [Licensed under Article 25fa Copyright Act/Law \(Amendment Taverne\)](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3201522>

**Note:** To cite this publication please use the final published version (if applicable).

# 'Jij zult nooit een slachtoffer blijven [...], want jij bent een held'

*De plaats van de Ander in Dertig dagen (2015) van Annelies Verbeke*

Sarah Beeks, Charlotte de Beus en Esther Op de Beek

NEDLET 25 (3): 225–251

DOI: 10.5117/NEDLET2020.3.001.BEEK

## Abstract

Who is allowed to occupy which space in a multicultural society? Whose worlds and perspectives are represented in the fictional space? In this article we investigate the answers to these questions by means of a narratological analysis, informed by insights from postcolonial and cultural theory, of the novel *Dertig dagen* (2015) by Annelies Verbeke. While Saskia Pieterse (2014) suggests that in many recent novels 'the Other' is often a flat character and merely the embodiment of the theme of multiculturalism, in *Dertig dagen* a Senegalese-born Fleming is the main focalizing character. Starting from an analysis of the narratological position he occupies in the novel, we will focus on what the reader sees through his eyes. Our attention is drawn to the representation of different physical and imagined spaces that are not equally accessible to everyone as well as to the discrepancy between inner worlds and the outside world. This discrepancy exposes the connection between fear and various forms of violence, between multiculturalism and happiness. Using Sara Ahmed's theoretical assumptions – from *The Politics of Emotions* (2004) and *The Promise of Happiness* (2010) – and Alan Corkhill's conceptualization of *Spaces for Happiness* (2012), we analyse the violent effect – in terms of dissemination and internalization – of dominant norms in different spaces.

**Keywords:** moderne Nederlandse literatuur, postkolonialisme, narratologie, happiness studies, spatial theory, close-reading, politiek van emoties

## 1. Monoculturele romanpersonages

‘Zijn er [...] toonaangevende recente Nederlandstalige romans te noemen waarin een personage voorkomt met een niet-Westerse familiegeschiedenis, en waarin dat gegeven louter dat is: een gegeven?’, vraagt literatuurwetenschapper Saskia Pieterse zich in 2014 af in een artikel in *nY*.<sup>1</sup> Ze stelt in dit essay de culturele (mis)representatie en stereotypering in romans aan de kaak. Volgens haar zien we in hedendaagse Nederlandse en Vlaamse literatuur namelijk vooral hoe in ‘stereotype schema’s’ buitenstaander-personages worden opgevoerd. Er verschijnen romans met niet-westerse personages, die thema’s aansnijden als ‘globalisering, multiculturaliteit, immigratie en etnische spanningen’, stelt Pieterse, ‘maar het is wel spijtig dat de Westerse personages opvallend vaak degenen zijn met de complexe gevoelens hierover, terwijl de personages die als “de Ander” gemarkeerd zijn, doorgaans slechts een instrument zijn om het thema de roman binnen te dragen’.<sup>2</sup> In de voorbeelden die ze aanhaalt – *De asielzoeker* (2003) van Arnon Grunberg, *Hajar en Daan* (2004) van Robert Anker, *Het opstaan* (2004) van Désanne van Brederode, *Dit zijn de namen* (2012) van Tommy Wieringa en *La Superba* (2013) van Ilja Leonard Pfeijffer – fungeren die ‘buitenstaander-personages’ inderdaad vooral als instrumenten om de thematiek van ‘andersheid’ aan te kaarten. Misschien nog wel opmerkelijker is dat het steeds gaat om platte personages, zonder uitgewerkte persoonlijke geschiedenis of complexe karaktertekening, die vanuit de blik van witte, westerse hoofdpersonages beschreven worden. Hiermee kaart Pieterse ook het probleem van het eenzijdige vertellen en focaliseren in deze romans aan:

De niet-Westerse romanfiguren mogen nooit werkelijk terugkijken en terugspreken en meer worden dan een persoon die getekend is door zijn niet-Westerse identiteit, zeker niet op het meest wezenlijke niveau, namelijk op dat van de narratieve organisatie van de roman. In deze romans worden de aloude verhoudingen tussen voor- en achtergrond, subject en object, nooit werkelijk op het spel gezet.<sup>3</sup>

Buitenlandse romans als *Anansi Boys* (2005) van Neil Gaiman laten volgens haar zien dat er wel degelijk op een geloofwaardige manier personages opgevoerd kunnen worden die zich onttrekken aan stereotyperingen. Pieterse vraagt zich dus af of er ook dergelijke toonaangevende recente Nederlandstalige romans zijn te noemen.

In 2016 formuleert Pieterse samen met Lucas van der Deijl, Marion Prinse en Roel Smeets een voorlopig antwoord op die vraag in *Journal of Dutch Literature*. In 'Mapping the Demographic Landscape of Characters in Recent Dutch Prose. A Quantitative Approach to Literary Representation' onderzoeken ze in hoeverre 'the alleged "whiteness" and male domination of the literary domain are related to the content of literary products'.<sup>4</sup> Daarbij vertrekken Van der Deijl e.a. vanuit de hypothese dat de homogeniteit van Nederlandse en Belgische auteurs binnen literaire instituties ook in de romanwereld leidt tot beperkte diversiteit op het terrein van etniciteit, gender en sociale klasse. Van alle romanpersonages uit de 170 romans op de *longlist* van de Libris Literatuurprijs 2013 brengen ze gender, afkomst, opleidingsniveau, beroep en leeftijd in kaart. Daarbij maken ze een categorisering in de functies van personages, namelijk in vertellende hoofdpersonages, (niet-vertellende) hoofdpersonages en bijfiguren. Met dit onderscheid wordt recht gedaan aan de veronderstelling dat romanpersonages die als verteller of focalisator optreden, een grotere impact hebben op de manier waarop de lezer het verhaal ontvangt.

Uit hun kwantitatieve resultaten blijkt dat de vertellende hoofdpersonages een nogal homogene groep vormen, bestaande uit hoofdzakelijk hoogopgeleide, witte, westerse mannen: 'It seems valid to assert that contemporary Dutch literature is subject to a considerable degree of monoculturalism.'<sup>5</sup> Het gevolg daarvan is onder meer dat '[there are] few possibilities to provide an alternative and possibly more heterogeneous perspective on the story, simply because in most novels there is only one narrator and consequently one dominant perspective'.<sup>6</sup> Deze resultaten bevestigen dus de hypothese van Pieterse uit 2014: niet-westerse romanfiguren mogen zelden werkelijk terugkijken en terugspreken.<sup>7</sup>

Dit kwantitatieve onderzoek nodigt expliciet uit om aangevuld te worden met kwalitatief onderzoek:

Our findings could be complemented by close reading particular novels that question, oppose or parody the patterns we perceived. For instance, this study elicits a response from qualitative research that through discursive analyses could examine those novels from this corpus that do enact characters who are structurally neglected: if those marginalised groups are given a voice, then how are they represented? Do such novels provide a different view when read with regards to all their complexities?<sup>8</sup>

Ons artikel wil hierop inspringen door een hedendaagse Nederlandstalige roman te analyseren waarin het perspectief van 'de Ander' in al zijn

complexiteit wordt benaderd: *Dertig dagen* (2015) van Annelies Verbeke. In deze roman mag het van oorsprong niet-westerse hoofdpersoon Alphonse Badji namelijk wel degelijk terugkijken en terugspreken. Niettemin vragen we ons in lijn met Pieterse (2014) af in hoeverre dit personage in dienst staat van zijn etniciteit en wat het effect is van de blik *van* en *op* de Ander. Het belang van de analyse van een enkele roman tegenover die grote meerderheid is gelegen in wat de Brits-Sierra-Leoonse auteur Aminatta Forna stelt over de eenzijdige representatie van het westerse perspectief: die levert volgens haar ook een verwrongen zelfbeeld op voor diegenen die als Ander gedefinieerd worden. De kanteling van het perspectief kan bijdragen aan een gevoel van eigenwaarde en emancipatie: ‘The power of the story lies in the hands of the storyteller, to see oneself only ever reflected through the eyes of another is to view the self through a distorting lens, this is the shared experience of all those whose place in history has been marginalised.’<sup>9</sup>

De vraag die we in dit artikel beantwoorden is: in hoeverre is de blik *van* en *op* Alphonse in *Dertig dagen* te lezen als kritiek op de stereotype belichaming van de Ander en de reële effecten daarvan? Om die vraag te beantwoorden analyseren we de *plaats* van Alphonse in *Dertig dagen*: de plaats die hij krijgt in de narratieve organisatie van de roman, de plaats en functie die hij als personage krijgt in het verhaal en – letterlijk – de plaatsen (ruimtes) die met zijn focalisatie ontsloten worden of juist gesloten blijven. ‘Plaats’ is hier dus opgevat als de ruimte of positie waar iemand volgens heersende normen *mag* zijn. Daarbij gaat het om de wijze waarop en met welk doel dat is toegestaan, maar ook hoe die normativiteit ruimtelijk verbeeld wordt in fictie.

We doen dit aan de hand van inzichten uit de postkoloniale theorie en de *cultural studies*. Meer in het bijzonder vertrekken we vanuit de theoretische uitgangspunten van Sara Ahmed ten aanzien van de politiek van representatie en emoties, en analyseren we hoe in *Dertig dagen* de geweldadige werking – verspreiding en internalisering – van dominante normen wordt verbeeld. Ahmed richt zich op reële effecten van manieren van denken en spreken. Haar theoretische inzichten, die verderop nader worden uitgewerkt, zijn vooralsnog echter weinig geoperationaliseerd in concrete analysemethoden. Om de werking van de door Ahmed gesignaleerde normativiteit te analyseren, putten we in onze analyse van de roman van Verbeke uit de narratologie – focalisatietheorie, ruimte- en motievenanalyse – en de *spatial theory*. Dit laatste doen we aan de hand van de conceptualisering van ‘geluksruimtes’ door Alan Corkhill, wat ons in staat stelt een kritische analyse te maken van geluk als dominant machtsdiscours in de multiculturele samenleving.

## 2. Theoretisch kader

'Stereotypes seek to fix the meaning of the other', stelt Ahmed, een cultuur-theoreticus die zich richt op het snijvlak van feministische, *queer*- en *critical race*-theorievorming.<sup>10</sup> In *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality* (2000) onderzoekt Ahmed de werking van *othering*: hoe worden anderen gerepresenteerd als vreemden, als 'lichamen die niet op hun plaats zijn', door praktijken van onderhandeling ('economies') van kijken en aanraken. In *The Cultural Politics of Emotion* (2004) bouwt ze dit idee verder uit door te focussen op de emotionele dimensie van *othering*, wat volgens haar gebeurt door het toekennen van gevoelens aan anderen, of door anderen te transformeren in 'gevoelsobjecten'. In onze analyse zullen we vooral gebruik maken van haar analyse van angst, die niet zozeer door de dreiging zelf wordt veroorzaakt, als wel een effect is van het denken en spreken erover. Dat gebeurt vaak in termen van tegenstellingen tussen degenen die dreigen en degenen die bedreigd worden. Stereotypen (en bijbehorende praktijken als *racial profiling*) spelen een belangrijke rol in het bepalen van wie subject en wie object van bedreiging zijn. Ahmed stelt: 'The recognition of [persons] as "could be terrorists" depends upon stereotypes that are already in place, at the same time as it generates a distinct category of "the fearsome" in the present.'<sup>11</sup> Ze illustreert dit aan de hand van een nauwkeurige lezing van de beroemde scène in Frantz Fanons postkoloniale klassieker *Peau noire, masques blancs* (1952), waarin een wit kind uit angst terugdeinst voor een zwarte man, daarbij vertwijfeld uitroepend 'Look, a negro!'<sup>12</sup> De 'spontane' angst van het witte kind heeft ook een lichamelijk effect op de zwarte man die rilt van de afwijzing en van de psychische kou die hij ervaart.

Relevant voor onze analyse van *Dertig dagen* is voorts wat Ahmed in haar studie *The Promise of Happiness* (2010) stelt over *othering*-strategieën in relatie tot het denken en spreken over geluk. Ahmed ziet het denken over geluk als een machtsdiscours en plaatst zich daarmee in een kritische onderzoekstraditie waarbinnen wetenschappers uit uiteenlopende onderzoeksvelden laten zien hoe dwingende manieren van denken en spreken de onderdrukking van minderheden rechtvaardigen. Ze stelt dat de sociale plicht om gelukkig te zijn die onze tijd kenmerkt (en de witte, westerse, heteronormatieve invulling die dat geluk krijgt) sommige individuen of objecten tot stoorzenders van het geluk van anderen maakt. In haar boek bespreekt ze bijvoorbeeld de *feminist killjoy*, de *unhappy queer* en de *melancholic migrant* als individuen die de belofte op het geluk van de meerderheid bedreigen, omdat ze de normativiteit ervan blootleggen. Van hen

wordt verwacht dat ze zich aan de dominante normen committeren. De weg naar geluk wordt voor migranten bijvoorbeeld doorgaans voorgesteld als een kwestie van succesvol integreren, dat wil zeggen: het aanpassen aan de nieuwe cultuur en het loslaten van de eigen culturele identiteit. Een migrant die weigert zijn eigen identiteit los te laten (de *melancholic migrant*) en die de heersende norm en haar racistische implicaties bekritiseert, zou zich uitsluiten van de huidige geluksnorm en zo een 'unhappy object' worden. Met deze voorstelling van de route naar geluk wordt volgens Ahmed het wegstreken van racisme tot norm gemaakt: 'It is as if you have a duty not to be hurt by the violence directed toward you, not even notice it, to let it pass by, as if it passes you by.'<sup>13</sup> Het ongelukkig zijn wordt hierbij niet meer gezien als een gevolg van de dominante sociale normen, maar als een fout van de ongelukkige zelf, die er blijkbaar niet in slaagt om de norm te volgen, 'as if what explains the crisis of happiness is not the failure of these ideals but our failure to follow them'.<sup>14</sup>

In het kader van de *plaats* van de Ander in de roman is ook de (toegankelijkheid van) ruimtes relevant en de wijze waarop geluk in ruimtes een (post)koloniale betekenis krijgt. Een bruikbare conceptualisering van 'geluksruimtes' wordt geboden door literatuurwetenschapper Corkhill in *Spaces for Happiness in the Twentieth-Century German Novel* (2012). Hij onderzoekt hierin de fictionele constructies van geluk in romans van Thomas Mann, Franz Kafka, Hermann Hesse en Ernst Jünger. Met *spaces* doelt Corkhill niet enkel op fysieke ruimtes die in literatuur verbeeld worden, maar ook op verbeeldingsconstructies ('topographies'). Daartoe behoren ook de binnenruimtes van personages (inclusief dagdromen en herinneringen), de ruimtes die door intertekstuele verwijzingen worden gecreëerd en fictieve of bedachte ruimtes. Geluksruimtes definieert Corkhill, vanuit die opvatting, als de plekken waar geluk wordt gezocht, verteld, overdacht of ervaren. Dergelijke ruimtes – privaat of collectief, verbeeld of fysiek – worden in literatuur zichtbaar en toegankelijk via het gekozen vertelperspectief.

Corkhill maakt enerzijds gebruik van de 'topoanalyse' die de Franse filosoof Gaston Bachelard ontwikkelde in zijn beroemde studie *La Poétique de l'espace* (1957): een analyse van de zogenaamde *felicitous spaces* in het alledaagse, zoals een huis, een droom of een fantasie. Een huis is bijvoorbeeld niet alleen een verbeelde fysieke plek, maar ook een verbeelde ervaringsruimte, traditioneel verbonden aan intimiteit, zekerheid en geluk. Anderzijds verwerkt Corkhill ook de kritiek van filosoof Michel Foucault op Bachelards topoanalyse. In 'Of Other Spaces' (1986; oorspronkelijk 1967) verschoof Foucault met zijn heterotopische analyse de aandacht naar de *counter-sites of otherness*, zoals ruimtes van crisis, deviantie, exclusie of

illusie. Ook menselijke relaties gelden daarbij als *spaces* die 'sites of inclusion' en 'sites of exclusion' kunnen zijn.<sup>15</sup> 'Sites of inclusion' zijn plaatsen of samenlevingsvormen waarin mensen samenwerken en erbij horen, zoals families. Solidariteit en empathie bepalen daarbij de mate van 'communitarian happiness', gemeenschappelijk geluk.<sup>16</sup> 'Sites of exclusion' zijn juist de plaatsen waar zo'n gelukkige gemeenschap wel bestaat, maar waar niet iedereen erbij hoort of er toegang toe heeft. Corkhill heeft het in dit verband over 'displacement', het misplaatst zijn, een begrip dat de positie aanduidt van de migrant die zijn land van herkomst heeft moeten verlaten of het gevoel dat daardoor ontstaat.<sup>17</sup> In zijn romananalyses laat Corkhill zien hoe ruimtes soms gesloten zijn, maar dat niettemin de illusie van toegang kan bestaan of in stand gehouden kan worden, in de vorm van een ideologie of in de fantasie van de buitenstaander.

Om de vraag te beantwoorden naar de plaats die de Ander in de samenleving en in fictie krijgt, zoals verbeeld in *Dertig dagen*, en de kritiek die hierin mogelijk besloten ligt op een stereotype verbeelding, benaderen we literatuur vanuit een ideologisch gestuurde representatieanalyse. Vertrekkend vanuit Ahmeds inzichten omtrent de politiek van emoties en machtsdiscoursen, analyseren we de plaats van de Ander aan de hand van een narratologische analyse. Onze analyse van *Dertig dagen* richt zich concreet op het samenspel van focalisatie (waarbij processen van *othering* worden onderzocht), het verhaalaspect ruimte en de thematisering van de plaats van de Ander aan de hand van enkele motieven.

### 3. Gevaarlijke blikken

In *Dertig dagen* kijkt de lezer precies dertig dagen – in tevens dertig aftellende hoofdstukken – mee in het leven van Alphonse Badji, die in het laatste hoofdstuk tot een tragisch einde komt. Alphonse is een in Senegal geboren Vlaming die met zijn vriendin Kat vanuit Brussel naar het mooie, maar ook leeggelopen en xenofobische West-Vlaanderen is verhuisd. In Brussel was hij muzikant, nu is hij binnenhuisschilder en vooral een luisterend oor voor zijn klanten. Zodra Alphonse over hun drempel stapt, storten zijn klanten hun hart bij hem uit. Binnen de muren die Alphonse een nieuwe kleur geeft, vertrouwen de bewoners hem hun meest absurde en heftige geheimen toe, van een papierpijlmoord op de hond van de burens tot eenzame zelfmoordgedachtes. Alphonse is tevreden met zijn nieuwe West-Vlaamse leven: 'Hij is in een vreemd, mooi leven terechtgekomen.'<sup>18</sup> Hij voelt zich er, zo wordt via zijn focalisatie expliciet benoemd, 'fundamenteel gelukkig'.<sup>19</sup>



*Dertig dagen* heeft een heterodiëgetische vertelinstantie met overwegend interne focalisatie: in het overgrote deel is Alphonse de primaire focalisator. Waar Van der Deijl e.a. (2016) vaststelden dat dit sporadisch voorkomt in de moderne Nederlandse literatuur, treedt in deze roman dus wel een niet-westerse romanfiguur op die waarneemt en een stem heeft. Van belang is wel dat hij het woord en de focalisatie toebedeeld krijgt van de anonieme vertelinstantie die in de narratieve organisatie een trede hoger staat dan Alphonse. Daarnaast is het betekenisvol dat de focalisatie af en toe wisselt, bijvoorbeeld van Alphonse naar zijn vriendin Kat, een klant, een toevallige voorbijganger, of zelfs een koe uit het West-Vlaamse landschap. Deze focalisatiewisselingen, die expliciet worden aangegeven door middel van cursiveringen, geven geen uitgewerkte gedachtegangen van personages weer; ze tonen voornamelijk hoe de andere personages Alphonse *zien*. Het draait op een abstracter niveau dus om het bekijken van de Ander. Hoewel Alphonse in de roman dus de voornaamste focalisator is, wordt hem die subjectpositie steeds kort ontnomen en wordt hij keer op keer tot gefocaliseerd *object* gemaakt. Zo lezen we hoe een toevallige kroegbezoeker Alphonse vergelijkt met een zwarte man die hem als kind ontvoerd had: *'Hij lijkt op hem, denkt hij, die ene [...], de grote zwarte die hem optilde toen hij acht was, en met hem wegrende.'*<sup>20</sup> Een dokter in het ziekenhuis ziet Alphonse als een Afrikaan van wie je er *'tegenwoordig ook zo veel'* ziet en Alphonses buurman associeert hem met onstuimigheid en lenigheid in bed, om vervolgens op die associaties te reflecteren: *'Zijn vermoedens hebben natuurlijk niets met Alphonses afkomst te komen. Toch? Nee.'*<sup>21</sup> Deze focalisatiewisselingen maken ook de werking van stereotyperingen zichtbaar. Ahmed spreekt als het over stereotypen gaat over *"sticky" associations between signs, figures and objects*.<sup>22</sup> De focalisatiewisselingen in *Dertig dagen* laten zien hoe associaties aan Alphonse worden toegeschreven en vervolgens terugkeren in zijn zelfbeeld of in de blikken van anderen op hem: ze blijven kleven. Zo wordt Alphonse door andere personages voortdurend geassocieerd met zijn seksualiteit, waarin volgens koloniaal cliché een bepaalde angst én aantrekkingskracht lijkt te schuilen. Ook al voelt hij zich ongemakkelijk bij dergelijke associaties, er rust een taboe op om ze bespreekbaar te maken.

Hij weet van Kat dat sommigen van haar vrienden ernaar informeerden – klopte het? – dat ze daar nooit boos om durfde te worden. En later kwamen ze bij hen op bezoek, al die mensen met hun uitgesproken interesse voor de afmetingen van zijn geslachtsorgaan en hun geëmancipeerde recht op het woord 'neger'.<sup>23</sup>

Alphonse houdt zich telkens in om anderen niet voor het hoofd te stoten en om zo min mogelijk weerstand op te roepen. We komen hier nog op terug wanneer we Ahmeds kritiek op de westerse geluksnorm verbinden aan de roman.

*Dertig dagen* verbeeldt ook de manier *waarop* er naar Alphonse gekeken wordt. Zo blijkt zijn huidskleur steeds reden te zijn om hem als buitenstaander te zien. Wanneer Alphonse en zijn Senegalese vriend Amadou een oud café binnenkomen in het Noord-Franse Cassel, wordt dat onmiddellijk opgemerkt door de stamgasten en 'valt hun kleur op'.<sup>24</sup> Alphonse merkt dat ook zelf op en hij denkt: 'Het oude echtpaar lijkt hun komst hoogst merkwaardig te vinden, met vriendelijke verwondering ontvangen ze de tijdreizigers die zijn neergestreken in het verleden dat ze in het geheim bewonen.'<sup>25</sup> Dit is een voorbeeld van wat Ahmed praktijken van *othering* noemt, 'whereby some bodies are recognised as strangers, as bodies out of place, as not belonging in certain places'.<sup>26</sup> De *othering* van Alphonse en Amadou in het café waarin de tijd is stil blijven staan, is hier van een dubbele orde: ze horen in een andere, modernere tijd thuis én zijn vreemd vanwege hun huidskleur. Door het gebruik van de heterodiëgetische vertelinstantie met interne focalisatie, verneemt de lezer de reactie van anderen op Alphonse en zijn eigen gedachten daarbij. In dit geval vult Alphonse die reactie voor het echtpaar in, maar op andere momenten krijgen we via de focalisatiewisselingen ook toegang tot de gedachten van degenen die hem bekijken.

Deze vormen van *othering* zijn nog beperkt tot de binnenwerelden van de personages en blijven dus onuitgesproken. Alphonse wordt echter ook regelmatig expliciet tot een categorie van vreemdelingen veroordeeld, zoals door de vrouw die hem telefonisch afwijst voor een schilderklus:

Wij doen daar niet aan mee, meneer. 'Multikul', noemt mijn man het. Wij hebben ons appartement verhuurd aan Bosniërs en wij hebben daaruit moeten concluderen dat Bosniërs bosapen zijn. Wij laten ons niet graag iets wijsmaken. Wij wisten niet dat u niet van hier bent. En daarom wensen wij u hier morgen niet over de vloer.<sup>27</sup>

Voor Alphonse is het onbegrijpelijk dat de vrouw geen onderscheid maakt en dat zijn afkomst niet specifiek geduid wordt. Datzelfde verwondert hem wanneer hij een plichtmatig praatje met een buurvrouw maakt:

'Hoe is het met uw familie in Congo?', vraagt ze. 'Het is daar nogal iets nu, met die ziekte.'

‘Mijn moeder en mijn zus wonen in Senegal.’ Hoe kan hij voor een Congolees worden gehouden?

Kommaneuker, ziet hij haar denken.<sup>28</sup>

Wanneer Alphonse in de omgekeerde positie terechtkomt, als Vlaming in contact met een jonge Afghaanse vluchteling, ziet hij de spottende reactie van de jongen symbolisch in een spiegel:

Aan de jongen vraagt hij waar hij vandaan komt.

‘Paktika Province’, zegt hij. ‘Gomal District.’ Weten ze over welk land hij het heeft? Terwijl hij de auto keert, vangt Alphonse in de achteruitkijkspiegel de spot in zijn ogen op. Ook Willem antwoordt niet.

‘Durand Line?’ De vraag blijft door de auto zweven. ‘You watch the news? You don’t care? I saw your number plate, you live in Belgium. Not a good country anymore. War with Pakistan? US drones? Still no idea?’

‘Afghanistan’, zegt Willem.

De jongen applaudisseert kort.<sup>29</sup>

De spot in de ogen van de jongen is een fysieke reactie – dat wat niet wordt gezegd maar wat alleen kan worden *gezien*. Die reactie verraadt de ware houding tegenover de Ander. Voor Alphonse vormen deze ‘andere’ Anderen in het provisorische vluchtelingenkamp waar de jongen verblijft net zo goed een homogene groep, die hij niet kan plaatsen en die hij als vreemden tegemoet treedt. Bij een latere terugkeer in het kamp ziet hij dat ‘sommige gezichten zijn verdwenen, andere toegetreden’.<sup>30</sup> Opvallend is bovendien dat deze ‘andere’ Anderen nooit focaliseren, terwijl dat voor de meeste bijfiguren in de roman (en zelfs voor sommige dieren) wel geldt. De vluchtelingen zijn onuitgewerkte personages, zonder persoonlijke kenmerken, in de meeste gevallen ook zonder naam. Het zijn slechts anonieme ‘gezichten’; ze mogen zelf niet kijken, ze worden enkel bekeken. Wat verder opvalt is dat de vluchtelingen moeilijk een houding aan weten te nemen tegenover Alphonse. Hij behoort enerzijds tot de groep autochtone hulpverleners die de vluchtelingen komt helpen, maar anderzijds lijkt hij hier minder thuis te horen dan de witte hulpverleners: ‘Er wordt venijnig over hem gepraat door twee anderen, even is hij het kruispunt van gevaarlijke blikken, de man die in een onbegrijpelijke taal over puntige tongen gaat. Weer een ander vraagt hem of hij papieren heeft, hoe lang hij hier al is.’<sup>31</sup>

Dat er in het zojuist aangehaalde citaat over ‘gevaarlijke blikken’ wordt gesproken, is opvallend. In de roman worden voortdurend betekenisvolle blikken gemarkeerd: ‘Dieters blik fladdert langs zijn schouder naar

buiten.<sup>32</sup> Het 'kijken' en 'gezien worden' vormt dan ook een belangrijk motief. In ideologisch georiënteerde benaderingen van literatuur, zoals de postkoloniale en feministische literatuurkritiek, worden blikken vaak geïnterpreteerd in termen van machtsrelaties. Een blik weerspiegelt, aldus mediawetenschapper Jonathan Schroeder in *Representing Consumers. Voices, Views and Visions* (1998), ook de manier waarop individuen sociaal gereleateerd zijn: 'To gaze implies more than to look at – it signifies a psychological relationship of power, in which the gazer is superior to the object of the gaze.'<sup>33</sup> Iemand bekijken, observeren en bestuderen betekent ook dat je iets over die ander te weten wilt komen. Iets soortgelijks constateert de Franse filosoof Jacques Derrida in zijn essay 'The Animal That Therefore I Am' (2008, oorspronkelijk 'L'animal que donc je suis', 2006) over de blik van zijn kat. Uit de blik van het dier *volgt* dat hij *is* – twee betekenissen van 'suis' in het Frans – en dat hij dus zowel gelijk is aan het dier, als (net even) anders. Wanneer de blik van een dier op ons is gericht, is dat volgens Derrida verontrustend, omdat het de voor ons evidente hiërarchische relatie tussen de mens en het dier onhoudbaar maakt. De vaststelling dat we niet kunnen weten wat het dier ziet, bevestigt dat het radicaal anders is en dus ook niet te kennen of domineren is. Het effect van die vaststelling is dat de als natuurlijk voorgestelde maatschappelijke oppositie tussen mens en dier als een ideologische constructie wordt blootgelegd. Deze constructie blijkt voorwaardelijk te zijn; zij geldt alleen op door de mens zelf bedachte gronden en niet op basis van een metafysische waarheid die het verschil en de hiërarchische verhouding tussen mens en dier bepaalt. Deze post-structuralistische redenering geldt ook voor koloniale verhoudingen en de wijze waarop die via blikken vorm krijgen of juist gedestabiliseerd kunnen worden. Een relevant begrip uit de postkoloniale literatuurtheorie is de zogenaamde *colonial gaze*: de dominante blik van de westerse mens op de Ander. De blik *terug* veroorzaakt angst en ongemak, omdat de blik van de gedomineerde Ander niet te lezen en te begrijpen is. Dat maakt die blik potentieel ondermijnend, kritisch of zelfs superieur en daarmee worden koloniale verhoudingen op losse schroeven gezet.

In Verbekes roman zien we dit mechanisme ook terug. Alphones krijgt van zijn klanten toegang tot hun huis en beleavingswereld en zij voelen zich door hem *gezien*. Dat veroorzaakt echter ook ongemak: de rolverdeling waarin de klanten superieur zijn en in de positie iemand voor zijn diensten te betalen, wordt onduidelijk door de intieme verstandhouding met Alphonse en zijn blik *terug*. Alphonse is het luisterend oor, maar wat denkt of ziet hij zelf eigenlijk? Ziet hij ook hun zwaktes, hun angst en hun behoefte hem te doorgronden? De gecursiveerde passages in de roman laten dat

ongemak van zijn klanten zien, bijvoorbeeld wanneer Pieter zich geen raad weet als hij Alphonse ziet kletsen met zijn puberdochter en haar vriendin: 'Wat vraagt hij hun? Is het tijd om in te grijpen?'<sup>34</sup> De focalisatoren proberen wanneer ze hem bekijken die angst te verbloemen door de oude verhoudingen te bevestigen. Vrijwel alle gecursiveerde passages gaan immers over de betekenis van zijn huidskleur en afkomst. De nadruk op het bekijken van de Ander wordt zelfs tot in het absurdistische doorgetrokken als Alphonse oog in oog staat met een koe: 'Hun blikken kruisen. Hoe ziet die mij? vraagt hij zich af.'<sup>35</sup> Waar Derrida onmogelijk antwoord kon krijgen van zijn kat en ook Alphonse moet gissen naar het antwoord van de koe, kan de roman de lezer wel een antwoord geven: 'Geen koe, denkt de koe.'<sup>36</sup> Het maakt pijnlijk duidelijk hoe we ook de andere gecursiveerde passages kunnen lezen: de blik terug dient enkel ter bevestiging van verschil.

De constructie van het kijken wordt in *Dertig dagen* dus benadrukt door de focalisatiewisselingen en door het thematiseren ervan. Daarnaast wijst de roman ons op de *invloed* die het kijken en het bekeken worden heeft, door de nadruk te leggen op de fysieke effecten die ermee gepaard gaan. In *The Cultural Politics of Emotion* stelt Ahmed dat *othering* voortkomt uit angst en dat het ervaren van angst vaak een lichamelijke reactie teweegbrengt, zowel bij degene die angstig is, als bij degene voor wie men bang is. Die reactie kan bijvoorbeeld ook woede, haat of schaamte zijn. In de roman van Verbeke wordt dit fysieke aspect van angst meermaals getoond aan de lezer. Hoewel Alphonse zich heeft voorgenomen om zich niets aan te trekken van haatdragende opmerkingen, zien we keer op keer hoe er bij hem een lichamelijke reactie volgt wanneer hij racistisch bejegend wordt: 'Als ijspegels die zijn neusgaten in worden geduwd, zo glipt de woede bij hem naar binnen, daarna wordt ze een knellende kring om zijn hoofd.'<sup>37</sup> Ook wanneer hij zichzelf groot probeert te houden, toont zijn lichaam dat de angst en haat wel degelijk effect op hem hebben:

'Racisten!' roept Marco. 'Gebeurt dat vaak?'

Alphonse schudt zijn hoofd, dat van woede verhardt om de kaken. Racisme. Aan het woord zelf heeft hij eveneens een hekel gekregen, het afgezaagde ervan, de discussies die erover werden gevoerd, over hem heen, en hoe het hem nog steeds kan vinden, ook al is hij gelukkig nu, en sterk, en schittert hij te hard om erdoor te worden geraakt. De spieren in zijn bovenarmen spannen zich op, zijn ogen zijn kiertjes, zijn neusgaten wijd.<sup>38</sup>

Deze passage illustreert het dubbele effect van de vertelsituatie van de roman. Door de aanwezigheid van de heterodiëgetische vertelinstantie

krijgt de lezer zowel een beschrijving van de fysieke gesteldheid van Alphonse (hier vanbuitenaf beschreven, door externe focalisatie), als van zijn gedachten op dat moment (via het gebruik van de vrije indirecte rede). Ahmed stelt dat angst geen gedeelde fysieke ervaring is, maar juist verschil genereert. Die gedachte wordt ook in *Dertig dagen* verwoord, waarbij het in het midden blijft of dat een gedachte is van Alphonse of van de vertellende instantie: 'De afwerende, tot blindheid bereide blik die op hen rustte, tastend naar verschillen om te bevestigen, naar een vrijgeleide voor ongelijkheid, had hem ook weleens gezocht, en geraakt.'<sup>39</sup> We zien in deze passage bovendien wat Ahmed in *The Promise of Happiness* betoogt, namelijk dat het heersende, westerse geluksdiscours normen produceert en iedereen die daarvan afwijkt dwingt zich aan te passen. Sterker nog, zij stelt dat individuen die zich niet kunnen of willen aanpassen stoorzenders vormen voor zoiets als het collectieve geluk. Alphonse lijkt geïnternaliseerd te hebben dat hij degene is die zich moet aanpassen om het geluk van de witte meerderheid niet te bedreigen: hij kijkt telkens weg bij momenten van racisme. Zijn lichamelijke reactie op dit soort momenten maakt echter duidelijk hoezeer hij zichzelf geweld moet aandoen om maar niet gezien te worden als stoorzender van dat collectieve geluk.

#### 4. De gelukkige buitenstaander

Zoals al duidelijk werd in de analyse van de focalisatie, neemt Alphonse in *Dertig dagen* de positie van buitenstaander in. Deze positie is sterk verbonden met opposities tussen zelf en ander, tussen eigen en vreemd, of tussen binnen en buiten. In deze paragraaf bekijken we de manier waarop deze opposities via de ruimtes in de roman gethematiseerd worden. Alphonse komt door zijn werk als binnenhuisschilder letterlijk binnen de muren van het leven van zijn klanten; hun meest intieme en *felicitous* (naar Bachelard: huiselijke, veilige) ruimtes. Terwijl Alphonse soms dagenlang onderdeel is van het alledaagse leven in de huis-, bad- en slaapkamers van zijn klanten, blijft hij tegelijkertijd iemand van buiten. Hij is niet alleen van buiten gekomen, maar zal ook nadat het werk is afgerond weer vertrekken, wat zowel betrekking heeft op zijn concrete werkzaamheden als op de positie van de (arbeids)migrant. Bovendien blijft Alphonse voor zijn klanten een buitenstaanderspositie innemen door zijn afkomst en huidskleur. Hoewel hij inmiddels woont en werkt in West-Vlaanderen, blijft hij voor hen een muzikant uit de grote stad en, vooral, een zwarte man uit Senegal. Alphonse is

dus tegelijkertijd binnen en buiten, tegelijkertijd medestreekbewoner en verre Ander.

Met deze ruimtelijke positionering van Alphonse laat de roman zien dat de tegenstellingen tussen binnen en buiten of tussen vertrouwd en vreemd geen vaststaande posities zijn, maar instabiele constructies, die afhankelijk zijn van een ingenomen perspectief. Dit wordt des te duidelijker wanneer blijkt dat Alphonses klanten hem vrijwel altijd direct in vertrouwen nemen en hem niet alleen toegang geven tot hun privévertrekken, maar ook tot hun diepste geheimen: 'Het moet met die interieurs te maken hebben, met binnenkanten.'<sup>40</sup> Alphonse verzorgt niet alleen het tastbare interieur van zijn klanten, maar ook hun geestelijke interieur. Wanneer hij de muren van hun huizen opknapt, ondergaan ook de bewoners een transformatie: 'Dit is iets wat hij kan. Luisteren, sussen, troosten. Confronteren soms. Aansporen? Klanten die meer willen veranderen dan de kleur van hun interieur, moeten dat uiteindelijk zelf doen.'<sup>41</sup> Alphonses rol als buitenstaander krijgt in dat opzicht dus een uitgesproken positieve connotatie. Kat expliciteert deze buitenstaanderpositie al vroeg in de roman: 'Volgens Kat beklemtoont zijn kleur dat hij buiten hun leven staat, en laten ze hem er daarom in. Zijn kleur is de soutane van de geestelijke, het beroepsgeheim van de psychiater.'<sup>42</sup> Het lijkt juist zijn fysieke andersheid te zijn, waardoor mensen zich voor hem openstellen en waardoor hij van buitenstaander eerder medestander of *insider* wordt.

Een betekenisvolle ruimte of plaats is ook de geografische plek waar de roman zich afspeelt: het fictieve dorpje Zoetemoere in het West-Vlaamse landschap, vlakbij Noord-Frankrijk. De roman speelt zich dus letterlijk in een grensgebied af, in 'een dorp dat door Frankrijk en België gedeeld wordt'.<sup>43</sup> Het is ook nog eens een historisch zeer beladen omgeving, in Kats woorden 'de streek van massagraven en achtergelaten granaten, verlaten grensposten, gesloten cafés en bejaarde nabestaanden'.<sup>44</sup> De loopgraven zijn de meest zichtbare sporen die de Eerste Wereldoorlog in dit gebied heeft achtergelaten. Ze vormen bovendien nog steeds een plek van conflict: de eerder genoemde groep Afghaanse vluchtelingen heeft hier haar provisorisch kamp opgeslagen. Deze combinatie van gelijktijdige aanwezigheid van heden en verleden, van twee landen, en van geweld én veiligheid, maakt de plek tot een heterotopische ruimte, in termen van Foucault. Het is een 'anders'-ruimte, waarin opposities die doorgaans voor lief worden genomen, niet meer houdbaar zijn.

Juist in dit gebied, op deze plaats, voelt Alphonse zich 'fundamenteel gelukkig'.<sup>45</sup> Terwijl Kat vooral de troosteloosheid van deze omgeving blijft benoemen – 'Van alle Belgische provincies is West-Vlaanderen nu de minst



ondernemende, en die met de meeste zelfmoorden' –, wil Alphonse juist het mooie ervan zien, de 'bloesems, vuursalamanders, zwermen wilde ganzen'.<sup>46</sup> Opvallend hierbij is dat uit zijn focalisatie blijkt dat hij zich ook fysiek voelt opgenomen door dit landschap: 'Steeds blijer wordt hij van de heuvels, de bochten. De hop is neergehaald. Hij voelt dankbaarheid om hoe het brede landschap tijdens de afgelopen maanden niet is opgehouden hem te omarmen.'<sup>47</sup> De omgeving wordt veelzeggend beschreven in termen van een oppositie tussen vreemd en eigen: 'Hij rijdt door het warme, klare weer, door het landschap dat hem vreemd blijft maar waarvan hij aarzelend is gaan houden.'<sup>48</sup> De streek waarin hij in feite volkomen vreemd is – 'the non-white body' die volgens Ahmed per definitie 'out of place' is – voelt zich volkomen eigen en compleet 'gelukzalig'.<sup>49</sup> Het lijkt bovendien de plek te zijn waar de dominante geluksnorm geen grip op hem heeft. Temidden van dit landschap ervaart Alphonse niet dat hij een stoorzender is die zich moet aanpassen; hij voelt zich juist precies op zijn plek.

## 5. Verlosser van het lijden

Als het gaat om de *plaats* van de Ander vallen voorts enkele motieven in *Dertig dagen* op die de rol van Alphonse thematiseren. Zoals reeds aangestipt komt zijn geluk tot op zekere hoogte voort uit de acceptatie van zijn buitenstaanderspositie en het alledaagse racisme waar hij mee te maken heeft. Alphonse mag, anders gezegd, gelukkig zijn wanneer hij zich schikt naar de behoeften van anderen. Sterker nog, hij lijkt de dominante verhoudingen en de normativiteit die met het geluksdiscours (zoals Ahmed dat formuleert en bekritiseert) gepaard gaan, te hebben geïnternaliseerd. Soms vraagt hij zich af of dat terecht is: 'Als het waar is dat zijn geduld groter is dan dat van de meeste mensen, en hij om wat voor reden dan ook meer vertrouwen oproept en hoop genereert, is hij dan degene die zich aan moet passen?'<sup>50</sup> Op andere momenten houdt hij zichzelf juist voor dat het niet zo'n probleem is, dat hij de behoefte heeft om anderen te dienen: 'Het is niet abnormaal dat hij hiervan houdt, niet verkeerd dat hij 's ochtends graag naar zijn werk vertrekt, omdat er op hem wordt gewacht. Het is geen ijdelheid. Geen hoogmoed. Het is iets wat hem overkomt en wat hij kan.'<sup>51</sup>

Het aanpassen, helpen en vergeven van mensen uit zijn omgeving gaat bij Alphonse zelfs zo ver dat hij in de roman een soort messiasfiguur wordt. In eerste instantie blijkt dit slechts uit zijn goede en vergevingsgezinde houding, maar naarmate de roman vordert wordt hij ook steeds vaker expliciet omschreven als messias, bijvoorbeeld aan de hand van mystieke



ervaringen en dromen. Zo wordt Alphonse eens opgebeld door een hallucinerende klant, Madeleine, bij wie hij die week in huis het behang heeft verwijderd, en die hem nu smeekt om haar te bevrijden van haar hallucinaties. Als hij haar vraagt waarom zij *hém* hiervoor heeft gebeld, zegt zij: 'Ik heb dat gevoeld, toen je hier was. Dat jij dingen kunt. Hulp. Genezing.'<sup>52</sup> Eerder zagen we als lezer al hoe Madeleine over Alphonse dacht: '*Hij is er een die door vrede wordt omhuld. Van zo iemand wil ze het horen.*'<sup>53</sup> Een andere klant zegt dat Alphonse is 'uitverkoren' en weer een andere klant verklaart dat de huisschilder is gekomen om hem te '*beschermen, [door] de nevel die hij verspreidt.*'<sup>54</sup> Niet alleen Alphonse's klanten, ook hijzelf gebruikt deze messiasmetaforiek: 'Toch begonnen klanten steeds vaker met hem te praten. In zijn bijzijn etaleerden ze hun leven met een gretigheid die hem overwelddigde; het was alsof ze hoopten dat hij ze ervan zou verlossen.'<sup>55</sup> Daarnaast krijgt hij steeds vaker gedachten die raken aan het mystieke. Over de gruwelijke dromen die hem 's nachts teisteren, denkt hij bijvoorbeeld: 'De dromen zijn niet van mij, denkt hij met grote helderheid, het is de wereld die haar zonden in me uitstort, en ik droom ze weg.'<sup>56</sup> Ook over zijn eigen behulpzaamheid begint Alphonse in messiaanse termen te spreken: hij ziet zichzelf als een redder die onvoorwaardelijk liefheeft. Wanneer hij samen met een klant inbreekt in het huis van diens alcoholische buurman, lezen we bijvoorbeeld:

Hij wil naar binnen om deze onfortuinlijke man te vinden, hem te troosten en voor hem te zorgen, en niet omdat diens ongeluk hem beter doet voelen, omdat het hem koud laat of omdat hij het nodig heeft, maar omdat hij het kan, helpen, omdat het is wat hij doet. Omdat hij sterk is.<sup>57</sup>

*Dertig dagen* kent naast dergelijke expliciete verwijzingen ook veel subtiële messiasymboliek. Direct volgend op het voorgaande citaat denkt Alphonse bijvoorbeeld aan een veldleeuwerik die al meerdere keren zijn pad gekruist is. Alphonse voelt een grote verbintenis met het vogeltje, zelfs wanneer het niet fysiek aanwezig is: 'Hij hoort de veldleeuwerik, de veldleeuwerik hoort hem, ook al toont de witte lucht enkel ganzen.'<sup>58</sup> De veldleeuwerik vormt dan ook een leidmotief in de roman. Alphonse ontmoet hem voor het eerst op een bankje in de tuin van een schrijversresidentie waar hij op dat moment aan het werk is. De vogel komt bij hem zitten en het is een intiem moment dat Alphonse intens ontroert:

De beloning is immens: de vogel vliegt met een boog op naar zijn schouder, hij voelt de stevige greep van de benige tenen, de nauwelijks waarneembare druk

van het lichte lijfje, dan de veren, de ontstellend zachte veren vrijwillig tegen zijn oor gedrukt, daarachter de roffel van het vogelhart.<sup>59</sup>

Deze eenwording van Alphonse en de veldleeuwerik stuurt de interpretatie van hun latere ontmoetingen en van het verdere verloop van het verhaal. Bij de volgende ontmoetingen is de vogel er steeds slechter aan toe. Zo stort hij eens op Alphonse motorkap neer en klinkt zijn gezang 'niet langer uitbundig vrolijk, eerder op de hielen gezeten, ontredderd'.<sup>60</sup> Bij hun laatste ontmoeting komt de vogel dood uit de lucht vallen:

Hij hoort wind en uitzinnig vogelgezag, herkent het, kijkt op. De veldleeuwerik valt met hoge snelheid uit de lucht, valt voor zijn voeten te pletter, hij ziet het gebeuren, de impact op de vogel, de gebroken poten en vleugels, zijn geknakte nek, de bloedspatten.<sup>61</sup>

Dit noodlot van de vogel – van oudsher een christelijk symbool voor de ziel die naar de hemel vliegt – kan worden gezien als een voorbode in de roman, als een waarschuwing voor Alphonse die uiteindelijk ook zal sterven, met geknakte nek.

Naast de veldleeuwerik als leidmotief kent *Dertig dagen* nog andere messiasverwijzingen, bijvoorbeeld in de muziek die in de roman voorkomt. Zo neuriet Alphonse het lied 'Messias' van de Senegalese muzikant Seydina Insa Wade.<sup>62</sup> Daarnaast zijn er meerdere verwijzingen naar het Bijbelverhaal van Job, die getroffen werd door groot lijden, maar die God toch altijd trouw bleef hoe wreed hij ook was. Tot slot is er een messiasverwijzing te zien in de naam Alphonse, die letterlijk 'dienstbaar', 'bereid tot strijd' en 'nobeles krijger' betekent.<sup>63</sup> Deze symboliek en de verwijzingen naar Alphonse als vergevingsgezinde messiasfiguur komen tot een hoogtepunt in zijn sterfscène. In het laatste hoofdstuk van de roman wordt Alphonse aangevallen nadat hij hulp heeft geboden aan de groep illegale vluchtelingen in de loopgraaf. Hij wordt – vermoedelijk – vanuit een xenofobisch motief vermoord door een groep lokale boeren. Deze scène, die sterk doet denken aan de wijze waarop de dood van de veldleeuwerik eerder beschreven is, wordt opnieuw gekenmerkt door Alphonses houding van acceptatie en berusting. Nadat hij dodelijk verwond is achtergelaten, vergeeft hij zijn aanvallers: 'Ze willen met je vechten omdat ze niet weten hoe ze met je moeten dansen.'<sup>64</sup> Zelfs op dit laatste moment van zijn leven bekommert hij zich vooral om het geluk van anderen, want 'straks zal [dit] gemis [om zijn leven] – vlijmscherp en gloeiend – op anderen overgaan'.<sup>65</sup> Hij hoort muziek ('er is meer muziek, natuurlijk is er meer muziek!') en hij

besluit nog één keer te genieten van de natuur om hem heen, waarbij hij een vogelperspectief inneemt en naar beneden kijkt.<sup>66</sup> De roman eindigt met de zinnen:

Het wolkje is er, de stilte ook. Hij wordt het, wordt de wolk die over hem heen is geschoven. Hoe dierbaar is hem die man beneden. Zo dierbaar en zo veel te klein. Maar hij moet nog rondkijken ook, nog één keer kijken naar de takken van de bomen vanaf de stam de grond uit de lucht in, de levende vogels erlangs. Nog één keer zien hoe mooi het hier is. Hoe mooi het hier nu is. En dan is hij weg.<sup>67</sup>

Deze slotscène, waarin Alphonse sterft als martelaar, plaatst zijn ‘fundamenteel’ gelukkige leven waarin hij vooral dienstbaar is geweest naar anderen, in een ander perspectief. Hier blijkt dat zijn behulpzaamheid en aanpassingsvermogen hem nooit werkelijk toegang hebben verleend tot de gemeenschap waarin hij leefde. Hij bleef de buitenstaander en zou dat ook altijd blijven, omdat hij aan de buitenkant altijd *gezien* werd als iemand met een afwijkende huidskleur, als potentiële bedreiging. Hij wordt slachtoffer van het geweld dat van de dominante witte norm uitgaat. Het ‘(rond) kijken’ wordt hier nog een laatste keer gethematiseerd en door het gebruik van het werkwoord ‘moeten’ wordt de nadruk gelegd op de dwingende werking van die norm en Alphonses aanpassing daaraan. Hij móest gelukkig zijn op een voorgeschreven manier.<sup>68</sup> Doordat hij ook nu zijn daders direct weer vergeeft, blijft hij echter een vergevingsgezinde messias: Alphonse als verlosser van het lijden.

Door de combinatie van aanpassing, geweld en vergeving kan de roman gelezen worden als een subtiel spel van constructie en deconstructie. In eerste instantie zou gesteld kunnen worden dat de westerse geluksnorm die Ahmed in haar studie bekritiseert, in de roman *Dertig dagen* juist wordt bevestigd. Alphonse lijkt immers oprecht gelukkig te zijn, door zich aan te passen aan zijn omgeving en zich niets aan te trekken van het racisme waar hij mee te maken heeft. Xenofobische reacties op zijn afkomst en huidskleur verstoren het geluk van Alphonse niet en hij blijft altijd de rust en goedheid zelve. Hij heeft zich vastbesloten voorgenomen om fundamenteel gelukkig te zijn en bedreigingen voor dit geluk tegemoet te treden met goedheid en verzoening. Wanneer Alphonse wél moeite heeft met de wijze waarop iemand op hem reageert of zelfs boos dreigt te worden, weet hij dit te voorkomen en diegene te vergeven door rust te vinden in het maken van muziek, het hebben van seks of door zich terug te trekken in de natuur.

Muziek, seks en natuur kunnen in de roman gezien worden als wat Corkhill topische ruimtes voor geluk noemt, maar ook als stereotype ruimtes voor de representatie van de Ander. Ze komen meerdere malen terug en zijn altijd gekoppeld aan een gelukservaring van Alphonse, bijvoorbeeld wanneer hij een ruzie met Kat goedmaakt met seks of wanneer hij volledig het gevoel van tijd en ruimte verliest tijdens het maken van muziek.<sup>69</sup> Bovendien lopen deze ruimtes in de roman vaak in elkaar over. De natuur inspireert Alphonse niet zelden bij het bespelen van zijn kora (een West-Afrikaans snaarinstrument) en het maken van muziek zorgt voor zin in seks. Ook wordt seks vergeleken met het bespelen van de kora en het bespelen van de kora met natuurlandschappen. Wanneer Alphonse zich bijvoorbeeld rot voelt nadat een klant onvriendelijk tegen hem is geweest en hij zich afvraagt of 'zijn vernederende toon te maken had met hoe hij, Alphonse, eruitziet', pakt hij zijn kora en beschrijft:

Voor de kora gaat verdriet nooit op een klacht lijken, passie niet op hysterie, kwetsbaarheid vervloeit evenmin in een nederlaag. Deze muziek geeft hem zin om te rijden, te ondergaan [...] hoe landschappen van kleur veranderen en de zon tussen de boomkruinen schittert.<sup>70</sup>

Tegelijkertijd kan gesteld worden dat de roman deze stereotype gelukservaringen bevraagt en bekritiseert. Doordat Alphonse zich bijna geforceerd voorneemt gelukkig te zijn, doordat hij vrede heeft met ongelukkige racistische bejegeningen van anderen en doordat hij ook nog eens zijn geluk haalt uit het helpen van diezelfde anderen, ontstaat er in de roman een hoofdpersonage dat zijn identiteit volledig ontleent aan deze acceptatie en aanpassing. De lezer kent alleen de gelukkige Alphonse die altijd dienstbaar is aan anderen, niet een Alphonse die ook los van die aanpassing aan zijn witte omgeving bestaat. Vanuit postkoloniaal oogpunt zou die representatie als begripvolle dienaar geïnterpreteerd kunnen worden als een kritische reactie op de westerse norm, die superioriteit impliceert en die de aanpassing van de Ander en het loslaten van de eigen identiteit voorstelt als het gebaande pad naar geluk.

Binnen een dergelijke interpretatie kan ook de nadrukkelijke wijze waarop Alphonse door anderen bekeken wordt en de opvallende wijze waarop Alphonse's geluk gerelateerd is aan de ruimtes natuur, muziek en seks, gezien worden als een kritische noot bij een dominante witte norm. Natuur, seks en muziek zijn immers dé stereotiepe plaatsen die verbonden worden met de vreemde Ander. Dat Alphonse zich volledig voelt opgenomen door het West-Vlaamse landschap, past ook bij die stereotiepe verbinding van

de Ander met zijn natuurlijke omgeving. Bovendien krijgt Alphonses geluk een radicaal andere betekenis in het licht van het einde van de roman, waarin hij vanuit een xenofobisch motief vermoord wordt. Er zou gesteld kunnen worden dat *Dertig dagen* met de noodlottige wending in het gelukkige levensverhaal van Alphonse juist kritiek levert op de werking van de westerse geluksnorm. Het feit dat het aanpassen aan die norm heeft geleid tot dit wrede, gewelddadige einde, roept immers de vraag op of het niet beter was geweest om niet Alphonse te offeren, maar de norm zelf inclusiever en diverser te maken.

## 6. Wie is de held?

Het gruwelijke einde van de roman, en de deconstructie van een witte westerse norm die dat einde tot gevolg heeft, werpt tot slot vragen op over de plaats die de Ander mag hebben in literaire representaties. De plaats die individuen in een samenleving is toebedeeld, afgaande op hun representaties in fictie, wordt in *Dertig dagen* expliciet gethematiseerd aan de hand van de helden die Alphonse zelf vereert. Een krantenknipsel over de Chinese brugwachter Chen Si, die zelfmoordpogingen verhindert, fungeert daarbij als een spiegeltekst voor de roman als geheel:

Hij kon het niet meer aanzien, al die wanhopigen, vanuit zijn winkeltje aan de voet van de brug over de Yangtze in Nanjing. Elk vrij weekend wacht hij op de brug, hij herkent ze meteen, dwingt ze achter op zijn scooter. De keren dat hij te laat komt, kijkt hij weg. Vroeger huisvestte hij hen bij hem thuis – zijn vrouw werd er gek van – nu huurt hij een appartement, waar hij elke avond langs komt met een maaltijd. Hij geeft ze iets alcoholisch te drinken en luistert.<sup>71</sup>

Alphonse knipt het artikel uit en besluit ‘een muur te behangen met dit soort helden, zijn helden [...], [hij] denkt aan zijn moeder, aan Chen Si’.<sup>72</sup> Niet veel later in de roman vervult Alphonse zelf ook de symbolische rol van brugwachter, wanneer de dochter van een van zijn klanten hem wanhopig opbelt omdat haar moeder een zelfmoordpoging heeft gepleegd. In plaats van de hulpdiensten te bellen, tilt Alphonse de vrouw op en rijdt haar in zijn eigen auto naar het ziekenhuis: ‘Kom, we gaan haar redden.’<sup>73</sup> Net als Chen Si op de zelfmoordbrug dreigt ook Alphonse de grenzen tussen zijn persoonlijke en professionele leven uit het oog te verliezen. Als gezegd, is Kat degene die openlijk vraagtekens plaatst bij zijn hulpvaardigheid. Volgens haar begint dat gedrag dwangmatige vormen aan te nemen.

Toch kent zij wel expliciet een heldenrol aan hem toe: “Jij zult nooit een slachtoffer blijven, en nooit een aanvaller worden, want jij bent een held”, troostte ze.<sup>74</sup>

Wie welke plaats in fictie mag innemen, komt daarnaast expliciet naar voren in het voorval met een vrouwelijke auteur, die aan het werk is in de schrijversresidentie waar Alphonse een klus heeft. Hij schiet haar te hulp bij een vervelend incident tijdens een interview, waarna de auteur – in enigszins beschonken toestand – lichamelijk toenadering tot Alphonse zoekt: ‘Ze laat haar hoofd tegen zijn schouder rusten, stempelt ter hoogte van zijn hart een spits kusje op zijn trui. “Mensen als jij zijn dun gezaaid”, murmelt ze.’<sup>75</sup> Diezelfde middag ontdekt Alphonse dat ze een zelfgeschreven verhaal in zijn broekzak heeft gestoken, getiteld ‘De diëtiste en de stukadoor’. Het blijkt een uitgesproken seksueel geconnoteerd verhaal te zijn, waarin een zwarte stukadoor tijdens zijn werk verleid wordt door een witte diëtiste, die zichzelf niet kan beheersen in zijn nabijheid: *‘Krankzinnig geworden, denkt de diëtiste. Niets aan te doen, het moest er eens van komen. En blij is ze ook, dolblij, op het beangstigende af. Is dat een licht dat in mij schijnt, vraagt ze zich af, of is het een verwoestend vuur?’*<sup>76</sup> In het ingebedde verhaal resulteert de escapade in een vrijpartij in de buitenlucht, waarbij de diëtiste nadrukkelijk gefascineerd is door het lichaam van de stukadoor: *‘Zijn kleine, bolle achterste fascineert haar het meest. Hypnotiseert haar, als het ware.’*<sup>77</sup> Als Alphonse het verhaal leest, voelt hij zich opgewonden: ‘Bij zijn weten is hij nooit eerder een papieren personage geweest. Een dubieuze eer. Hij voelt zich tot lichaam herleid en heeft een stijve.’<sup>78</sup> Hij is ‘tot lichaam herleid’ – een vorm van objectivering, die ook nog koloniale stereotyperingen benadrukt – wat bij hem echter niet voor een schending van zijn fysieke privacy aanvoelt, maar als een compliment. Hij mag immers als personage optreden in een verhaal. Wanneer hij de auteur de volgende dag bedankt voor het verhaal, ontkent ze echter dat hij daarin voorkomt. Het is fictie, stelt ze. Zijn handelende rol wordt direct weer ontkend; hij mag zelfs geen stereotype held zijn in dit verhaal. Alphonse voelt zich buitengesloten, maar typeert dat gevoel – met een mengeling van zelfverwijt en onderdrukte emotie – als ‘onnozel, opgelaten en een tikkeltje boos’.<sup>79</sup>

Dit buitengesloten zijn betreft niet alleen de wereld van de fictie, Alphonse heeft ook beperkte toegang tot de taal zelf. Hij heeft een ongeletterd beroep en is dyslectisch: ‘Dyslexie verplicht hem ertoe bij elk woord de letters, altijd trager dan hij wil, op hun plaats te dwingen.’<sup>80</sup> Taal kan gezien worden als de symbolische orde; de orde van de wetten, van macht en van symbolisch geweld. Alphonse voelt zich ook letterlijk machteloos bij het ‘op hun plaats dwingen’ van woorden. Het woord ‘dwingen’ benadrukt dat hij

zelf ook buiten de macht staat in de samenleving en dus op zijn plaats gedwongen wordt. Het feit dat hij zich in dat opzicht onmachtig voelt, wordt ook nog benadrukt in het contrast met zijn vriendin Kat, die van beroep vertaalster is en die verbaal veel vaardiger is dan Alphonse.

Bekijken we dan de plaats die Alphonse mag innemen in de roman zelf, dan zien we dat hij weliswaar het centrale, focaliserende personage is en dat hij als verlosser van lijden fungeert, maar dat het hem door de samenleving waarin hij leeft niet wordt toegestaan te ontsnappen aan het stereotiepe beeld dat anderen van hem hebben. Hij heeft geen toegang tot de symbolische orde van de macht en de taal, mag geen personage zijn in fictie en mag uiteindelijk op grond van zijn uiterlijk helemaal geen plaats innemen in die samenleving, gezien zijn noodlottige einde. De roman laat zo op twee manieren iets zien over de plaats van de Ander in onze samenleving. Die Ander mag alleen ruimte innemen die hem wordt verleend – een dienstbare rol die het krampachtig gekoesterde ‘geluk’ van de meerderheid accepteert en zeker niet bedreigt. Dát de verhoudingen zo liggen, blijft bovendien doorgaans aan het zicht onttrokken, omdat de Ander ook de toegang tot de ruimte tot reflectie op die samenleving – de fictie, de taal – ontzegd wordt.

## 7. Conclusie

De hier gepresenteerde analyse vertrok vanuit de vraag van Pieterse of er ‘toonaangevende recente Nederlandstalige romans te noemen waarin een personage voorkomt met een niet-Westerse familiegeschiedenis, en waarin dat gegeven louter dat is: een gegeven’.<sup>81</sup> Dat de afkomst van het centrale personage Alphonse in *Dertig dagen* bepaald niet zomaar een gegeven is, moge duidelijk zijn. *Dertig dagen* onderzoekt nu juist welke processen verhinderen dat de Ander vanzelfsprekend toegang krijgt tot de ruimte van de representatie en tot welke rollen zijn bewegingsruimte beperkt blijft. In *Dertig dagen* beleven we de multiculturele samenleving door de ogen van het van oorsprong niet-westerse personage Alphonse, een perspectief dat tot nog toe in moderne Nederlandse romans nauwelijks verbeeld wordt. In dat opzicht vormt de roman dan ook een uitzondering op het dominante patroon dat Van der Deijl e.a. (2016) met hun kwantitatieve analyse lieten zien. Het gaat ons echter niet om de representativiteit van *Dertig dagen*, maar om te onderzoeken wát er zichtbaar wordt wanneer in een roman een gemarginaliseerde stem wél mag terugkijken en -spreken.

Wat zien we door de ogen van Alphonse in *Dertig dagen*? Onze aandacht wordt gericht op de dienstbare rol die hij vervult en het genoegen dat hij



daarin schept. Omdat we toegang krijgen tot zijn binnenruimte, weten we dat hij zich gelukkig voelt als hij iets kan betekenen voor anderen en dat hij zich zonder al te veel bezwaren schikt naar bestaande verhoudingen. Aan de hand van de deconstructie van het westerse geluksdiscours door Ahmed, hebben we vervolgens betoogd dat Alphonses geluk feitelijk de internalisering is van een dwingende norm. Dit verklaart dat er ook iets aan hem knaagt en dat hij ook (fysiek) geraakt wordt door de angst van anderen en door de afwijzing die hem ten deel valt. Hij ervaart die angst en woede soms even niet, precies in ruimtes waar hij volgens stereotiepe patronen 'thuishoort'. Hoewel Alphonse wel toegang krijgt tot de intieme ruimtes van zijn klanten, blijft hij daarbinnen een buitenstaander. Hij fungeert vooral als projectiescherm van hun angsten en fantasieën. We hebben daarnaast laten zien hoe de focalisatiewisselingen in de roman de werking van stereotyperingen zichtbaar maken. Alphonse is in de roman dan wel de voornaamste focalisator, toch moet hij die subjectpositie soms afstaan, waardoor hij alsnog het *object* van kijken is. De associaties bij zijn uiterlijk en de angst die zijn 'anders zijn' oproept, laten zien dat hij systematisch als de Ander wordt gecategoriseerd, wat hem uiteindelijk noodlottig wordt.

Tegenover het 'fundamentele' geluk van Alphonse staan echter de soms wanhopige verhalen die zijn klanten hem toevertrouwen. Die naast elkaar geplaatste mini-narratieven geven een haast caleidoscopisch perspectief op de mentale staat van de Vlamingen in de roman. De lezer kan constateren dat *hun* zoektocht naar geluk niet alleen verbonden wordt met angst voor het oncontroleerbare en met koloniale stereotypen, maar dat deze ook postkoloniale normen bevestigt en bevraagt. Dat Alphonses gelukkige bestaan op een wrede manier eindigt, valt in de roman niet te voorspellen – behalve dan wellicht op basis van de vele messiasreferenties, al zijn die vaak subtiel. Het gewelddadige einde werkt bovendien shockerend. De lezer wordt niet alleen geconfronteerd met het onrecht dat Alphonse wordt aangedaan, maar gaat zich ook met terugwerkende kracht afvragen hoe gelukkig hij nu daadwerkelijk was.

De vraag is voorts nog welke rol fictie, en dus ook deze roman, speelt in het herhalen van angsten en stereotypen, en indirect in het verstevigen van de superioriteit ten opzichte van de Ander, ook buiten de wereld van de fictie. Alphonse vervult dan wel de rol van redder en verlosser, soms zelfs letterlijk, maar een echte heldenrol is voor hem niet weggelegd – niet in de levens van zijn klanten of in de verhalen die hij van hen krijgt, noch in dit verhaal. Daarmee worden pijnlijk de Vlaamse, of meer in het algemeen westerse, maatschappelijke verhoudingen blootgelegd en bekritiseerd: de witte meerderheid bepaalt waar de migrant Alphonse 'thuishoort' en onder



welke voorwaarden hij zich in de samenleving mag thuisvoelen. 'Is fundamenteel geluk een hovaardige waan? Is het ontvreemdbaar?';<sup>82</sup> vraagt Alphonse zich in een van de eerste hoofdstukken af. Het antwoord op beide vragen is aan het eind van de roman een wrang: ja.

## Noten

- 1 Pieterse (2014), 149.
- 2 Pieterse (2014), 150.
- 3 Pieterse (2014), 151.
- 4 Van der Deijl e.a. (2016), 22.
- 5 Van der Deijl e.a. (2016), 37.
- 6 Van der Deijl e.a. (2016), 37.
- 7 Op initiatief van Pieterse ontwikkelden studenten Nederlandse letterkunde aan de Universiteit Utrecht inmiddels het platform de Personagebank, een crowdsourced, open database van personages uit Nederlandstalige romans. Hierin kunnen lezers de kenmerken van elke roman na 1945 invoeren. Doel van het platform is 'de diversiteit van de Nederlandse literatuur te tonen en veranderingen van literaire representaties door de jaren heen te begrijpen'. Zie <http://personagebank.nl/>.
- 8 Van der Deijl e.a. (2016), 38.
- 9 Forna (2017).
- 10 Ahmed (2004), 64.
- 11 Ahmed (2004), 75.
- 12 Geciteerd in Ahmed (2004), 62-63.
- 13 Ahmed (2010), 158.
- 14 Ahmed (2008), 122.
- 15 Corkhill (2012), 55.
- 16 Corkhill (2012), 55.
- 17 Corkhill (2012), 68.
- 18 Verbeke (2015), 22.
- 19 Verbeke (2015), 46.
- 20 Verbeke (2015), 168. Alle cursivering in de navolgende aanhalingen uit Verbeke's roman zijn origineel.
- 21 Verbeke (2015), 181, 251.
- 22 Ahmed (2004), 45.
- 23 Verbeke (2015), 82-83.
- 24 Verbeke (2015), 156.
- 25 Verbeke (2015), 168.
- 26 Ahmed (2004), 211. Dit idee is uitgebreider uitgewerkt in Ahmed (2000).
- 27 Verbeke (2015), 178. Uit deze passage in de roman blijkt dat er nog een andere indicator voor zijn buitenstaanderspositie is, die voorafgaat aan zijn fysieke verschijning: zijn naam. Een klant zegt telefonisch de geplande werkzaamheden op, als ze Alphonse's naam heeft ontdekt: "Wij wisten niet dat u van ginderachter was", zegt de vrouw, "dat konden wij niet weten. Rainbow house. Dat zegt niks. U hebt uw naam verzwegen, maar we zijn erachter gekomen." Verbeke (2015), 178.
- 28 Verbeke (2015), 305.

- 29 Verbeke (2015), 213.
- 30 Verbeke (2015), 238.
- 31 Verbeke (2015), 238.
- 32 Verbeke (2015), 19.
- 33 Schroeder (1998), 208.
- 34 Verbeke (2015), 20.
- 35 Verbeke (2015), 78.
- 36 Verbeke (2015), 78.
- 37 Verbeke (2015), 288.
- 38 Verbeke (2015), 179.
- 39 Verbeke (2015), 40.
- 40 Verbeke (2015), 40.
- 41 Verbeke (2015), 42.
- 42 Verbeke (2015), 40.
- 43 Verbeke (2015), 7.
- 44 Verbeke (2015), 130.
- 45 Verbeke (2015), 46.
- 46 Verbeke (2015), 130.
- 47 Verbeke (2015), 291.
- 48 Verbeke (2015), 7.
- 49 Ahmed (2004), 211; Verbeke (2015), 267.
- 50 Verbeke (2015), 41.
- 51 Verbeke (2015), 42.
- 52 Verbeke (2015), 169.
- 53 Verbeke (2015), 70.
- 54 Verbeke (2015), 193, 279.
- 55 Verbeke (2015), 40.
- 56 Verbeke (2015), 176.
- 57 Verbeke (2015), 180.
- 58 Verbeke (2015), 180.
- 59 Verbeke (2015), 90.
- 60 Verbeke (2015), 274.
- 61 Verbeke (2015), 308.
- 62 Verbeke (2015), 152.
- 63 Naamsverklaring Alphonse, geraadpleegd op 13 oktober 2020, via <http://www.meertens.knaw.nl/nvb/verklaring/naam/Alphonse>.
- 64 Verbeke (2015), 311.
- 65 Verbeke (2015), 311.
- 66 Verbeke (2015), 311.
- 67 Verbeke (2015), 312.
- 68 Het geweld dat uitgaat van de norm wordt des te duidelijker wanneer we de sterfscène bekijken in het licht van het zondebokmotief, zoals beschreven door antropoloog en literatuurwetenschapper René Girard. In *La violence et le sacré* (1972) beschrijft hij hoe in samenlevingen begeerte naar dat wat schaars is wordt gekanaliseerd en daarmee ook het geweld dat intrinsiek is aan die begeerte. Door rivaliteit ontstaat een escalerende dynamiek die het voortbestaan van groepen bedreigt. Die bedreigingen van een gemeenschap kunnen intern (machtsstrijd, economische crisis) en extern (epidemieën, natuurgeweld, oorlogen, terreur, komst van vluchtelingen) zijn. De groepsleden voelen zich in ieder geval machteloos ten aanzien van het naderende onheil. Ze zoeken

naar een oorzaak en bundelen hun gewelddadigheid. Collectief keren ze zich tegen een slachtoffer: de zondebok. Op deze onschuldige(n) wordt de agressie overgedragen, waarvan anders alle leden van de gemeenschap het slachtoffer zouden zijn. De keuze voor de zondebok is tot op zekere hoogte willekeurig. Het is niet zo dat een onschuldige moet boeten voor een ander groepslid dat wél schuldig is. Girard beargumenteert dat de zondebok door slachtofferkenmerken al een marginale positie had, door verhulde of openlijke discriminatie. Wanneer de groep bevrijd is van het geweld – wanneer de zondebok is geofferd – en er weer eenheid is, overheerst grote opluchting. De schuld van de crisis én de oorzaak van de bevrijding van het geweld worden vervolgens toegeschreven aan de zondebok, die daarmee ook een heilige wordt: een verlosser van lijden. Deze omkering weerhoudt de leden van de groep ervan om hun eigen rol binnen het geweldsproces te evalueren. Gwennie Debergh (2014, 163) benoemt dat eenzijdige perspectief: 'Vervolgingsverhalen die de dood van een zondebok beschrijven, worden volgens René Girard gekenmerkt door het feit dat ze de moord beoordelen vanuit het perspectief van de daders en proberen de misdaad te minimaliseren als een noodzakelijk kwaad.' In *Dertig dagen* zien we iets soortgelijks gebeuren: met de moord op Alphonse wordt de zondebok geofferd, een noodzakelijk kwaad met de dominante witte geluksnorm als hoger, heilig doel.

- 69 Verbeke (2015), 35-36, 79.
- 70 Verbeke (2015), 222.
- 71 Verbeke (2015), 262.
- 72 Verbeke (2015), 262. Uit een eerder gesprek dat Alphonse met zijn moeder voert via Skype, blijkt overigens al dat zij eenzelfde hulpvaardigheid als haar zoon aan de dag legt. 'Er is veel lawaai om haar heen, zoals altijd. "Heeft iedereen je weer nodig?", vraagt hij. "Sommigen zijn hier om raad, anderen doen alsof [...]"'. Verbeke (2015), 34.
- 73 Verbeke (2015), 281.
- 74 Verbeke (2015), 151.
- 75 Verbeke (2015), 113.
- 76 Verbeke (2015), 116.
- 77 Verbeke (2015), 115.
- 78 Verbeke (2015), 123.
- 79 Verbeke (2015), 124.
- 80 Verbeke (2015), 46.
- 81 Pieterse (2014), 149.
- 82 Verbeke (2015), 47.

## Literatuur

- Ahmed, S., *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*, Routledge, London, 2000.
- Ahmed, S., *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004.
- Ahmed, S., 'Multiculturalism and The Promise of Happiness', in: *New Formations. A Journal of Culture, Theory, Politics* 63, 2008, 121-137.
- Ahmed, S., *The Promise of Happiness*, Duke University Press, Durham/London, 2010.
- Corkhill, A., *Spaces for Happiness in the Twentieth-Century German Novel. Mann, Kafka, Hesse, Jünger*, Peter Lang, Bern, 2012.
- Debergh, G., 'Mythologie en antropologie', in: M. Sanders en T. Sintobin (red.), *Lezen in verwondering. Veertien leeswijzers bij een roman van Hugo Claus*, Vantilt, Nijmegen, 2014, 157-167.

- Derrida, J., 'The Animal that Therefore I Am. (More to Follow)', in: M.L. Mallet (red.), *The Animal that Therefore I Am*, Fordham University Press, Fordham, 2008, 1-51.
- Forna, A., 'We Must Take Back Our Stories and Reverse the Gaze', in: *The Guardian*, 17 februari 2017: <https://www.theguardian.com/books/2017/feb/17/aminatta-fora-take-back-stories-african-heritage>.
- Girard, R., *La violence et le sacré*, Grasset, Paris, 1972.
- Pieterse, S., 'De emancipatie van de lezer', in: *nY* 22, 2014, 141-155.
- Schroeder, J., *Representing Consumers. Voices, Views and Visions*, Routledge, New York, 1998.
- Verbeke, A., *Dertig dagen*, De Geus, Amsterdam, 2015.
- Van den Deijl, L., S. Pieterse, M. Prinse en R. Smeets, 'Mapping the Demographic Landscape of Characters in Recent Dutch Prose. A Quantitative Approach to Literary Representation', in: *Journal of Dutch Literature* 7, 2016, 1, 20-42.

## Over de auteurs

**Sarah Beeks** (1983) is docent moderne Nederlandse letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam. In 2013 promoveerde zij in Antwerpen op het proefschrift *Alsof het woord geen actie is. Hugo Claus en het engagement in de jaren zestig*. In recent onderzoek houdt zij zich bezig met de verbeelding van migratie en vluchtelingen in recente literatuur en met de rol van schrijvers als publieke intellectuelen.

E-mail: [s.m.beeks@uva.nl](mailto:s.m.beeks@uva.nl)

**Charlotte de Beus** (1997) studeerde Nederlandse taal en cultuur aan de Universiteit van Leiden; momenteel volgt de ze masteropleiding Kunst, cultuur en politiek aan de Universiteit van Amsterdam. Hiervoor doet zij onderzoek naar de toegankelijkheid van de culturele sector voor de prikkelgevoelige doelgroep.

E-mail: [charlottedebeus@hotmail.com](mailto:charlottedebeus@hotmail.com)

**Esther Op de Beek** (1979) is universitair docent moderne Nederlandse letterkunde aan de Universiteit Leiden. Haar onderzoeksgebieden zijn de moderne Nederlandse reisliteratuur, de infrastructuur van het literaire leven en de representatie van geluksdiscoursen in recente romans.

E-mail: [e.a.op.de.beek@hum.leidenuniv.nl](mailto:e.a.op.de.beek@hum.leidenuniv.nl)

